



MESTRES ARTÍFICES
MINAS GERAIS
Cadernos de Memória

MESTRES ARTÍFICES

MINAS GERAIS

Cadernos de Memória



Torno para fazer panelas, Serro

Leonardo Barci Castriota
Coordenação

MESTRES ARTÍFICES MINAS GERAIS

Cadernos de Memória

Autores

Douglas Ferreira Gadelha Campelo
Guilherme Maciel Araújo
Leonardo Hipólito Genaro Fígoli
Leonardo Barci Castriota
Paulo Henrique Alonso

CRÉDITOS

Presidenta da República do Brasil

Dilma Rousseff

Ministra de Estado da Cultura

Ana de Hollanda

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Luiz Fernando de Almeida

Diretoria do Iphan

Andrey Rosenthal Schlee

Célia Maria Corsino

Estevan Pardi Corrêa

Maria Emília Nascimento Santos

Coordenador Nacional do Programa Monumenta

Robson Antônio de Almeida

Departamento de Patrimônio Imaterial

Ana Carolina Rollemberg de Resende

Ana Gita de Oliveira

Daniel Barbosa Cardoso

Márcia Genésia Sant'Anna

Maria de Fátima Duarte Tavares

Mônia Luciana Silvestrin

Yêda Virgínia Barbosa

Superintendência Estadual do Iphan em Minas Gerais

Leonardo Barreto de Oliveira

Coordenação editorial

Sylvia Maria Braga

Organização

Márcia Genésia Sant'Anna

Revisão do projeto gráfico e diagramação

Raruti Comunicação e Design/Cristiane Dias

Revisão de texto

Fabiana Ferreira

EXECUÇÃO

Mestres Artífices: Minas Gerais

Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa - Fundepe

Pesquisa realizada para identificação de mestres artífices detentores de saberes construtivos tradicionais e registro das técnicas que dominam, com financiamento e supervisão do Iphan/Unesco/Monumenta/BID.

As opiniões apresentadas nos textos desta publicação são de responsabilidade de seus autores, bem como o modo pelo qual as entrevistas foram nele transcritas e citadas.

Equipe de Pesquisa - Mestres Artífices em Minas Gerais

Leonardo Castriota - Coordenador geral

Guilherme Maciel Araújo - Coordenador do Estado de Minas Gerais

Vilmar Pereira de Sousa - Coordenador de logística

Livia Fortini Veloso - Assistente de coordenação

Leonardo Fígoli - Coordenador Antropologia

Pablo Lima - Historiador/Pesquisador de arquivo

Bernardo Capute - Pesquisador de campo Arquitetura

Fabiana Correia Dias - Pesquisadora de campo Arquitetura

Maria Raquel A Ferreira - Pesquisadora de campo Arquitetura

Roberto Fonseca - Pesquisador de campo Antropologia

Douglas Campelo - Pesquisador de campo Antropologia

Leonardo Freitas - Pesquisador de campo Antropologia

Paulo Henrique Alonso - Pesquisador de Arquitetura

Rosemere da Silva - Pesquisadora de Arquitetura

Fernanda Silva, Guilherme Costa, Nikolas Mendes,

Arlete Soares de Oliveira, Flávia Mosqueira

Possato Cardoso, Alexis Azevedo Morais

Fotografia

Arquivo INRC/Iphan

Douglas Campelo

Fernanda Cristina de Oliveira e Silva

Guilherme Felip Marques da Costa

Leonardo Freitas

M. Raquel Ferreira

Nikolas Mendes

Novembro de 2009 a maio de 2010.

M586 Mestres artífices de Minas Gerais / coordenação de Leonardo Barci Castriota. – Brasília, DF : Iphan, 2012.
160 p. : il. color. ; 20 cm. – (Cadernos de memória ; 1).

ISBN 978-85-7334-216-1

1. Arquitetura - Restauração. 2. Artes e Ofícios. 3. Técnicas Construtivas.
4. Mestres Artífices. I. Castriota, Leonardo Barci. II. Série.

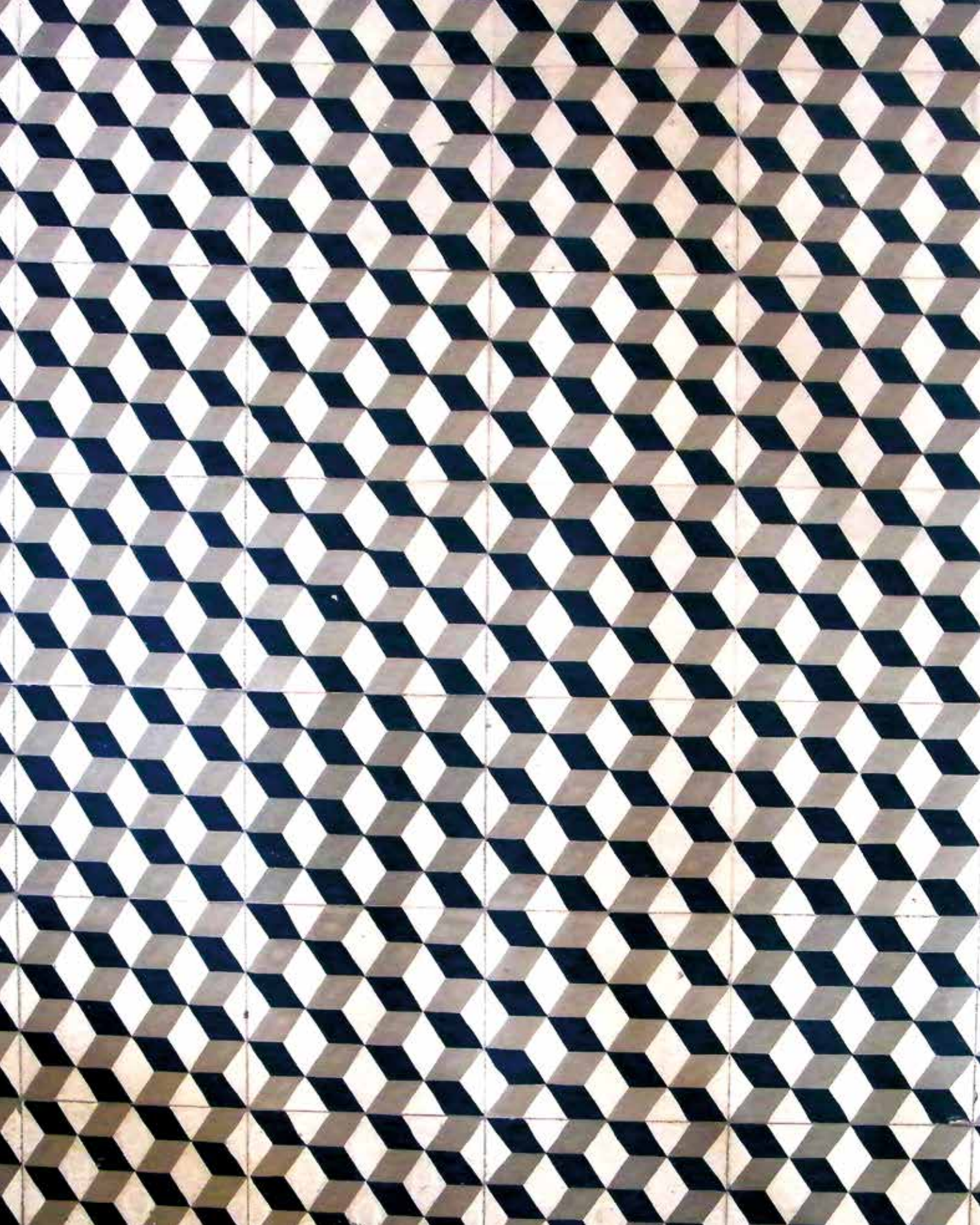
CDD 720.288





Encaixe do espigão nos frechais visto por baixo





APRESENTAÇÃO	13
O Registro dos Mestres Artífices: Preservação do Saber-fazer da Construção Tradicional <i>Leonardo Barci Castriota</i>	17
Técnicas Construtivas Tradicionais em Minas Gerais: Sítios, Localidades e Ofícios <i>Guilherme Maciel Araújo e Paulo Henrique Alonso</i>	31
Ofícios: Permanências e Transformações <i>Leonardo Hipólito Fígoli e Douglas Ferreira Gadelha</i>	55
Ofícios da Pedra: <i>Cantaria</i>	58
Ofícios da Cor e do Ornato: <i>Pintor/Estucador</i>	78
Ofícios do Ferro: <i>Ferreiro/Forjador</i>	88
Ofícios da Argila: <i>Oleiro/Adobeiro/Taipeiro</i>	100
Ofícios da Madeira e da Taquara: <i>Capinteiro/Marceneiro/Esteireiro</i>	118
Considerações finais	144
Referências Bibliográficas	150
Mestres Artífices da Construção Tradicional em Minas Gerais	156



Mestre Paulo Narciso amassando barro





Detalhe das peças de espigão encaixadas em boca-de-lobo na cumeeira

APRESENTAÇÃO

Luiz Fernando de Almeida
Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan

Este Caderno de Memórias, fruto dos Inventários realizados pelo Programa Monumenta /Iphan em regiões de Pernambuco, Minas Gerais e Santa Catarina, traz os resultados expostos num documento destinado a especialistas, estudantes e público em geral.

Ao tratar do repasse de conhecimentos de geração em geração, dos hábitos presentes na vida de inúmeros cidadãos, das particularidades territoriais dispersas pelas regiões brasileiras, nos deparamos com a diversidade e a complexidade de processos que retratam um conjunto de práticas culturais e se constituem em diferentes dimensões do nosso patrimônio cultural, tanto de natureza material, quanto de natureza imaterial.

No âmbito dessa diversidade do patrimônio cultural, as técnicas construtivas tradicionais constituem-se nas formas pelas quais vários exemplares de nosso patrimônio edificado foram erguidos e se mantêm íntegros até hoje. Mas, de fato, a representatividade desse acervo não se completa sem o conhecimento acumulado pelos mestres e artífices responsáveis pela perpetuação da prática e aplicação dessas técnicas no acervo arquitetônico brasileiro.

Com o avanço da indústria da construção civil em nosso país, tais recursos construtivos têm sido, em larga escala, substituídos e relegados a aproveitamentos localizados a partir de manifestações populares, em locais situados fora dos principais eixos de interesse do mercado formal. Apesar desse processo hegemônico dos novos materiais e técnicas construtivas hoje em uso na construção civil, não se descarta o potencial de aplicação dos processos e técnicas construtivas tradicionais, tanto em obras de restauro, quanto na perspectiva de seu aproveitamento em locais e circunstâncias não alcançadas por avanços tecnológicos. Essa possibilidade, em vários casos, representa uma condição real de melhoria na qualidade de vida daquelas populações que se encontram fora dos eixos de atendimento do mercado formal.

A perspectiva de um mapeamento das principais técnicas utilizadas nas diferentes regiões do país, do registro desse saber-fazer local, além da valorização e resgate dos detentores desse conhecimento são intenções iniciais que nortearam a proposta de implementação de um Inventário Nacional de Referência Cultural sobre técnicas construtivas tradicionais a partir dos saberes e fazeres dos mestres e artífices.

O Projeto Mestres e Artífices nos possibilita identificar, documentar e buscar formas de transmissão desses saberes e ofícios tradicionais, numa perspectiva de inclusão e valorização dos seus detentores em práticas que vão além de sua aplicação no restauro dos bens patrimoniais a serem preservados. A sistematização e difusão desse conhecimento e de suas formas de aplicação viabilizam seu uso em diferentes áreas, seja pela inserção de técnicas tradicionais no sistema corrente da construção civil, com a introdução do tema nas cadeiras de formação de profissionais e técnicos da área de arquitetura e engenharia, seja pela formação e capacitação de mão-de-obra que viabilize a aplicação e difusão de tais técnicas.



Forro de taquara





Espelho de fechadura feito por mestre Antônio Elói

O PROJETO DOS MESTRES ARTÍFICES: PRESERVAÇÃO DO SABER-FAZER DA CONSTRUÇÃO TRADICIONAL

Leonardo Barci Castriota

Arquiteto-urbanista, doutor em Filosofia, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – coordenador geral do INRC de MG e SC

O patrimônio imaterial ou intangível tem se tornado objeto de crescente atenção no campo acadêmico e das políticas de preservação. É interessante perceber que, em 1989, quando a Unesco estabeleceu a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* poucos Estados Membros se interessaram pela sua aplicação. Vários acontecimentos, no entanto, mudaram o quadro nos anos 1990: a emergência de numerosos grupos étnicos que procuravam sua identidade em suas culturas tradicionais; as comemorações do 5º Centenário do Descobrimento das Américas, e, principalmente, a rápida expansão da economia de mercado pelo mundo e o tremendo progresso das comunicações e das tecnologias de comunicação e informação. Na esteira da globalização avassaladora, parece reaparecer com força a questão das identidades culturais que são amplamente lastreadas nesta dimensão “imaterial” do patrimônio¹.

Nesta última década, a Unesco começa a implantar um amplo programa na área, instituindo ações como a nomeação dos “*Tesouros Humanos Vivos*” e, mais recentemente, a “*Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade*”. Além disso, foi aprovada em outubro de 2003, a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível*, preparada por meio de estudos técnicos e discussões internacionais com especialistas, juristas e membros dos governos, que regula o tema do patrimônio cultural imaterial, complementando a *Convenção do Patrimônio Mundial* de 1972, que cuida dos bens tangíveis, de modo a contemplar toda a herança cultural da humanidade.

No caso brasileiro, a Constituição Federal de 1988 já adotava um conceito ampliado do patrimônio cultural, que compreendia a dimensão intangível da cultura. Em 1997, a Carta de Fortaleza, resultado do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, recomendava que se aprofundassem os estudos na área, com auxílio das universidades e instituições de pesquisa, bem como se criasse um grupo de trabalho destinado a regulamentar o instituto denominado “registro”, voltado especificamente para a preservação dos bens culturais de natureza imaterial. Seguindo tais orientações, vai ser criado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), que, após dezessete meses de trabalho, propõe a regulamentação do instituto do “registro cultural” em nosso país, efetivada através do Decreto Nº 3.551, de 04 de agosto de 2000.

Aqui nos parece importante ressaltar que a revalorização atual do chamado patrimônio imaterial ou intangível passa pela compreensão do patrimônio não mais como um produto, mas como um *processo*. Mediante essas expressões ressalta-se, como anota texto do Iphan,

a importância que têm os processos de criação e manutenção do conhecimento sobre o seu *produto* (a festa, a dança, a peça de cerâmica, por exemplo). Ou seja, procuram enfatizar que interessa mais como patrimônio o *conhecimento*, o *processo* de *criação* e o *modelo*, do que o resultado, embora este seja sua expressão indubitavelmente material².

É neste quadro mais amplo que devem ser situadas as chamadas *técnicas construtivas tradicionais*, importante “saber-fazer” a ser preservado como patrimônio intangível. Como se sabe, a arquitetura tradicional, fruto de um conhecimento profundo do meio envolvente e da sua relação com os materiais, é um dos mais importantes testemunhos dos modos de viver de um povo e da visão de mundo de uma cultura, que se manifesta na presença humana no território, integrando contextos socioeconômicos, técnicos e culturais. Essa ocupação, no entanto, não pode ser compreendida (nem preservada) apenas em sua dimensão física, na medida em que repousa, em última instância, num “saber-fazer” que a gerou: *as técnicas construtivas tradicionais*.

Ao se tratar dessas técnicas tradicionais não podemos perder de vista que, num mundo em rápido processo de globalização e homogeneização cultural, elas se encontram crescentemente ameaçadas por um processo de rápido desaparecimento. Se esta vai ser a tendência dominante, pode ser detectada, no entanto, uma contra-tendência no que diz respeito às técnicas tradicionais: o reconhecimento da necessidade de se preservar o patrimônio edificado bem como a crescente preocupação ecológica têm levado à sua revalorização. Assim é que, aos poucos, tem-se desenvolvido todo um trabalho de pesquisa e recuperação da memória, através de várias estratégias, desde investigações em laboratórios até consultas aos velhos mestres. Em alguns casos, como em Portugal, ao se constatar que havia falta de técnicos especializados para a recuperação do patrimônio, chegaram-se a se estabelecer cursos como o de Mestre de Construção Civil Tradicional, pela Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Serpa, numa parceria com a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Nesta mesma linha, no Brasil a parceria Iphan/Monumenta/Unesco tem desenvolvido vários cursos para a formação de oficiais em diversas dessas técnicas. E aqui não se trata apenas de se recuperar técnicas próprias para o restauro: o fato é que muitas dessas técnicas construtivas tradicionais prestam-se perfeitamente a uma construção ecologicamente mais adequada, conforme as visões mais contemporâneas de um desenvolvimento sustentável. Assim, foi unindo essas duas perspectivas – preservação do patrimônio e novas construções sustentáveis – que se criaram vários projetos internacionais, entre os quais pode se destacar a *Cátedra Unesco sobre Arquitetura de Terra, Culturas Construtivas e Desenvolvimento Sustentável*³.

Parte superior da guarita existente em muro em pedra seca





Viola e forma

OS INVENTÁRIOS COMO INSTRUMENTOS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Para “assegurar a identificação com fins de salvaguarda” desses bens, a *Convenção* de 2003 recomenda a execução de “inventários nacionais de bens culturais a serem protegidos”, estabelecendo em seu artigo 12 que cada Estado Parte deverá confeccionar “um ou vários inventários do patrimônio cultural imaterial presente em seu território”. Em relação especificamente às “técnicas tradicionais relacionadas ao patrimônio cultural tangível (como, por exemplo, as técnicas associadas à arquitetura vernacular)”, a Unesco recomenda a sua manutenção e registro, “para manter o estoque de técnicas para restauração, manutenção e substituição do patrimônio tangível criado por técnicas tradicionais”⁴. Assim, no campo da identificação em geral, já se publicou um manual sobre como coletar o patrimônio musical, e está sendo preparado um manual para se coletar o saber fazer (*know-how*) da arquitetura tradicional⁵.

No caso brasileiro, a temática do patrimônio imaterial ganha nova força a partir da redemocratização do país, especialmente no processo de feitura da nova Constituição Federal, promulgada em 1988, resultado de um amplo processo de discussão, com envolvimento de vários setores da sociedade brasileira. Ali se reserva um tratamento inovador às questões referentes à preservação cultural, assentando-se esta sobre o conceito mais abrangente de “bem cultural”. Assim, a Carta Magna brasileira define:

Art. 216 – 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.

Como se pode perceber, a Constituição revê o conceito de patrimônio cultural, absorvendo a ampliação conceitual de que ele vinha sendo objeto, e passa a tratar também dos bens imateriais, falando nas “formas de expressão” e nos “modos de criar, fazer e viver”, que são manifestações eminentemente intangíveis. Além disso, percebe-se preocupação análoga no tratamento conferido às comunidades indígenas, agora protagonistas de capítulo autônomo da Constituição Federal, onde se fala



Vista interna de trecho do telhado em execução: encontro de várias águas do telhado



Torno – Vale do Jequitinhonha

da tutela de seus “costumes, línguas, crenças e tradições”, (art. 231 da CF).

Assim, pode-se perceber como as definições trazidas pela Constituição Federal, ao contemplar pela primeira vez bens que, embora dotados de grande significação para a cultura brasileira, jamais haviam merecido atenção legislativa, se afinam com as discussões mais recentes no plano internacional, estando em harmonia, por exemplo, com as formulações da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, da Unesco, firmada em 2003. Com isso, rompe-se com uma visão, ainda cristalizada nos nossos instrumentos jurídicos anteriores, que restringia a proteção do patrimônio aos bens tangíveis, num enfoque reificado da cultura compreendendo-se o patrimônio com esse novo enfoque não mais como um produto, mas como um processo⁶.

No entanto, não bastava definir o patrimônio de forma mais ampla: era necessário também se propor medidas efetivas para a proteção desta dimensão, desafio que já se colocara desde o anteprojeto de Mário de Andrade e as primeiras formulações do SPHAN, que, por razões operativas, termina por se concentrar no chamado patrimônio “pedra e cal”. No caso brasileiro, só muitos anos depois da aprovação da Constituição de 1988 é que vão se adotar políticas públicas efetivas para responder a essas novas formulações, com a promulgação do Decreto 3.551/2000, que cria o *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (PNPI), que visa à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio. Para isso, o PNPI busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não-governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento, atuando nas linhas de pesquisa, documentação e informação; sustentabilidade; promoção e capacitação.

Seus principais instrumentos são o *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial* e o *Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC), instrumento legal e técnico, respectivamente. Respeitando a diversidade desse novo campo, o Decreto 3551 propõe o registro dos bens culturais, segundo sua natureza, nos seguintes livros: Livro de Registro dos Saberes, para os “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”; *Livro de Registro de Celebrações*, para os “rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social”; *Livro de Registros das Formas de Expressão*, para as “manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas”; e *Livro de Registro dos Lugares*, para “mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”, podendo ainda ser criados novos livros para abarcar melhor as especificidades do patrimônio.

Como um instrumento técnico complementar ao registro cultural, o Iphan desenvolveu o *Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC), que tem como objetivo, na sua formulação oficial, “produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social”⁷. Além das categorias estabelecidas no Registro, o INRC vai contemplar ainda edificações associadas a certos usos, a significações históricas e a imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. Aqui cabe destacar que o inventário tem se mostrado um extraordinário instrumento de preservação, não só por conseguir trabalhar com uma determinada base espacial – cuja escala pode variar referindo-se a um a vila, a um bairro, uma mancha urbana e mesmo a uma cidade –, mas principalmente por conseguir mostrar, dentro daquela base, as relações que os diversos bens culturais têm entre si. Sua metodologia tem a liberdade de ir do geral ao particular, do material ao imaterial, da tradição à reinvenção, pois não se prende a nenhum paradigma imobilizador ou a nenhuma utopia museificante. Ele parte do princípio que entende a cultura como um processo vivo, e “no limite, ele propõe, em seu conjunto, o que chamaria de uma epistemologia com base nas ontologias ou nos conhecimentos produzidos sobre cada um dos bens inventariados” (OLIVEIRA, 2005, p.3). Assim, como anota Ana Gita Oliveira, o inventário pode constituir, de fato,

instrumento organizador dos conhecimentos locais em nexos regionais e nacionais, realizando também a síntese da dicotomia, já superada, entre o material e o imaterial, referida na Constituição Federal de 1988. Vale lembrar, porém, que essa dicotomia traduziu-se, durante as décadas de 70 e 80, em uma tensão estruturante do campo patrimonial. O INRC propõe a sua superação. Ele permite ainda entender a abrangência dos processos culturais definidores desses bens, do poder transformador dos padrões culturais em curso, identificando as transformações nas tradições a que pertencem. (OLIVEIRA, 2005, p.3)

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial já realizou, até o início de 2010, 58 inventários, vários deles em parceria com órgãos públicos ou filantrópicos, podendo



Mestre Luiz Antonio da Silva



se citar, entre outros, os inventários do Círio de Nossa Sra. de Nazaré, do Ofício das Baianas de Acarajé, da Viola do Cocho, do jongo, da Cerâmica Candeal, do Bumba-meu-Boi, do Museu Aberto do Descobrimento.

Como se vê, trata-se de um processo em curso, estando o INRC ainda em processo de avaliação e adequação, suscitando várias questões, assim como todos os outros instrumentos relativos ao registro e a salvaguarda dos bens imateriais. No entanto, cabe destacar o grande interesse que tais instrumentos têm despertado na sociedade, multiplicando-se, por exemplo, os pedidos junto ao Iphan de registro e de utilização da metodologia do INRC. Frente a essa última demanda, o Iphan vai instituir em 2009 parâmetros gerais para o “licenciamento” para a utilização do INRC, instrumento técnico de levantamento e pesquisa das referências culturais, que passa a poder ser aplicado também por pessoas físicas e jurídicas externas ao órgão federal. Com isso, o instrumento pode ganhar em abrangência, permitindo-se criar um banco de dados amplo e alimentado, no espírito da Constituição Federal, “com a colaboração da comunidade”.

UM INVENTÁRIO DAS TÉCNICAS CONSTRUTIVAS TRADICIONAIS BRASILEIRAS

Ao propor a identificação e documentação de mestres artífices detentores dos saberes das técnicas construtivas tradicionais da arquitetura brasileira, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) busca realizar um *inventariamento* temático das técnicas construtivas tradicionais no Brasil, nos moldes do que já se faz, por exemplo, em alguns países da Ásia, onde se mantêm bancos de dados sobre as técnicas tradicionais locais. Poderíamos citar vários exemplos deste tipo de ação no continente asiático: o *Seminário Internacional para a Salvaguarda e Promoção das Técnicas Tradicionais em Bambu na Vida Moderna*, promovido no Vietnã em 1997, a *7ª Regional Workshop of East Asian Lacquerware* (Myanmar, 1996) e o Banco de Dados sobre Artes Cênicas Tradicionais e Populares na Ásia e no Pacífico⁸, todos financiados pelo *Japanese Trust Fund for the Preservation and Promotion of Intangible Cultural Heritage* instituído junto à Unesco.

No caso brasileiro, no sentido de produzir informação sistematizada, o inventário das técnicas construtivas tradicionais será completado com a inserção das informações num banco de dados especialmente projetado para tal fim, a ser disponibilizado para os pesquisadores e para o público em geral, e integrado ao banco mais geral mantido pelo



Chácara do Barão do Serro

Iphan para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Neste caso específico, cabe chamar a atenção para o fato do inventariamento das técnicas construtivas tradicionais, realizado no âmbito do Projeto Mestres Artífices apresentar um eixo *temático* e não *espacial*, como foi a tônica predominante em grande parte dos trabalhos desenvolvidos pelo Iphan. Apesar disso, não podemos perder de vista que a própria estrutura do INRC dá importância à dimensão espacial dos bens inventariados, ao ligá-los sempre a “sítios” e “localidades”.

Finalmente, cabe chamar a atenção ainda para um dos marcos teóricos centrais deste trabalho, a noção de “referência cultural”, tal como tem sido utilizada no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) do Ministério da Cultura e no INRC, desenvolvido pelo Iphan. É importante perceber que, ao se adotar esta expressão, está se privilegiando não só a diversidade da *produção material*, mas também “dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais”. Assim, se as informações a serem coletadas partem sempre de um “suporte” material – no caso, práticas culturais -, elas só se constituem em “referências culturais” “quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos”. Com isso, os sujeitos de diferentes contextos culturais não têm papel apenas de “informantes”, mas também de “intérpretes” de seu patrimônio cultural⁹. Seguindo esta lógica, as técnicas construtivas tradicionais registradas são sempre referenciadas – antropológicamente – a seu contexto cultural mais amplo.

Do ponto de vista metodológico, a interdisciplinaridade, envolvendo os campos da antropologia, arquitetura e história, foi a palavra-chave para o desenvolvimento do trabalho. De fato, mais que simplesmente utilizar o conhecimento de cada um destes campos foi fundamental a utilização de uma metodologia que, dentro do referencial básico já estruturado pelo *Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC), levasse a uma abordagem adequada à complexidade do objeto. No centro desse método, encontra-se a *abordagem antropológica*, fundamental para a perfeita compreensão do universo e significado de cada técnica. No entanto, essa compreensão não se limita ao significado para o mestre ou a cultura em questão, tendo origem e significado no próprio fazer, para cujo entendimento a dimensão da *arquitetura* é fundamental. No conhecimento das formas e seus desdobramentos tecnológicos é possível uma nova leitura e compreensão de todo o conhecimento já registrado pela dimensão cultural antropológica do objeto. A esses campos se junta também a *história*, que, por meio da leitura dos registros dos arquivos e da compreensão do próprio desenvolvimento das técnicas, conforma uma dimensão inicial e final em todo o processo.

Assim, dentro da estrutura geral do INRC, a abordagem dos mestres e o registro de suas técnicas exigiu uma perspectiva interdisciplinar, estruturada a partir dos campos complementares da Antropologia, Arquitetura e História: a Antropologia com sua abordagem e método de registro da cultura específica das comunidades; a história, com seus métodos de pesquisa documental e sua abordagem de registro da história oral e a arquitetura com seus métodos específicos de registro das técnicas, que utilizam largamente elementos gráficos como desenhos e croquis. Com isso, as técnicas puderam ser registradas e estudadas a partir de uma metodologia que permitiu não só o registro de todas as suas dimensões (cultural, estética, tecnológica,

etc...) mas, e principalmente, a interface entre elas, permitindo um aprofundamento do conhecimento e registro em aproximações sucessivas, fundamentais para a abordagem de objeto tão complexo como as técnicas construtivas tradicionais.

O DESAFIO DA PRESERVAÇÃO

Finalmente, cabe chamar a atenção para outro objetivo desse projeto: propor ações estratégicas para a preservação e transmissão do saber vinculado às práticas tradicionais da construção. Em sua atuação sobre o patrimônio imaterial, o Iphan tem desenvolvido *planos de salvaguarda*, que, na mesma linha proposta pela Unesco, vão atuar na *melhoria das condições sociais e materiais* de transmissão e reprodução, que possibilitam a existência do bem cultural de forma a apoiar sua continuidade de modo sustentável. Não se trata aqui, como no caso do patrimônio material, de apenas garantir a preservação de bens culturais, mas muitas vezes de se garantir o apoio para sua sobrevivência. Como se tem visto, esse apoio pode acontecer de formas variadas, podendo viabilizar desde a ajuda financeira a detentores de saberes específicos, objetivando a sua transmissão, a organização comunitária ou a facilitação de acesso a matérias primas. Nesta perspectiva, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial já realizou diversos Planos de Salvaguarda, podendo se citar aqueles concernentes à Arte Kusiwa – Pintura corporal e Arte gráfica Wajãpi, ao samba de roda do Recôncavo baiano, ao ofício das Paneleiras de Goiabeiras, à viola de cocho, entre outros. As ações prioritárias nesses Planos de salvaguarda, pautadas pelas questões observadas nos inventários e debatidas com os segmentos sociais envolvidos e interessados, se estruturam em duas linhas gerais: difusão (produção de filmes, cd-roms e impressos) e articulação/fortalecimento de grupos e comunidades (reuniões, oficinas, etc).

Com isso, se retoma aquele desafio que já se colocava para o *Centro Nacional de Referência Cultural* nos anos 1980: como realizar um trabalho de preservação orientado a partir da noção – ampla e dinâmica – de referência cultural? Não se trata aqui, como no caso da noção tradicional de patrimônio, de se preservar apenas em sua materialidade bens de grande valor, valor esse reconhecido extrinsecamente por técnicos dos órgãos de preservação. Aqui, ao contrário, coloca-se a questão da *referência* que esses bens vão ter para os próprios sujeitos envolvidos na dinâmica de sua produção, circulação e consumo, reconhecendo-lhes, como anota Cecília Fonseca, o estatuto “de legítimos detentores não apenas de um saber-fazer, como também do destino de sua própria cultura”.

No caso das técnicas construtivas tradicionais, a iniciativa de se realizar, através do projeto *Mestres Artífices*, o seu completo inventariamento parece-nos o primeiro passo



Detalhe de torno elétrico

de um processo, que teria sequência com a instauração de um procedimento de certificação desses mestres, que poderia se constituir em instrumento eficaz de valorização dos saberes tradicionais e, ao mesmo tempo, criar instrumentos legais de melhoria de mão-de-obra envolvida nos processos de restauro. A nosso ver, o atual aquecimento do mercado da construção civil e programas como o PAC das Cidades Históricas¹⁰ poderão significar, de fato, uma ampliação significativa no mercado de restauração no país, gerando, conseqüentemente, uma maior demanda por mão-de-obra qualificada na área e condições de maior atratividade para a formação nos ofícios tradicionais. E aqui se abrem novos desafios: como garantir a qualidade na execução desses ofícios? Como combinar a perspectiva das técnicas tradicionais com as descobertas científicas na área, que poderiam aprimorá-las? Como lidar, na contemporaneidade, com o ensino dos ofícios tradicionais?

Os diversos aspectos envolvidos na preservação e transmissão do saber vinculado às práticas tradicionais da construção – econômicos, culturais, sociais, pedagógicos - estão, portanto, a demandar a realização de um completo *plano de salvaguarda*.

NOTAS

1. *A própria Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível*, aprovada em 2003, enuncia: "Reconhecendo que os processos de mundialização e de transformação social por um lado criam as condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, porém, por outro, também trazem consigo, ..., graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de recursos para salvaguardá-lo."

2. MINC/IPHAN, 2003, p. 17. Nesta mesma linha vai a *Convenção*, que define o patrimônio imaterial como "os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto como instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural." (UNESCO, 2003)

3. Criada em 1991, essa Cátedra Unesco agrupa o Centro Internacional de Construção de Terra (CRATerre-EAG), o Instituto de Conservação Getty e o Centro Internacional de Estudos sobre a Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural

4. *Some Considerations on the Protection of the Intangible Heritage: Claims and Remedies*. Lyndel V. Prott. Chief International Standards Section Division of Cultural Heritage, Unesco.

5. *The Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore* (1989): Actions Undertaken by Unesco for Its Implementation. Mrs. Noriko Aikawa. Director Intangible Heritage Unit, Unesco.

6. A esse respeito, confira BOSI, 1987.

7. <http://portal.iphan.gov.br>

8. <http://www3.accu.or.jp/PAAP/>

9. LONDRES, 2003, p. 14.

10. Lançado pelo Governo Federal em outubro de 2009, o *Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas* deverá destinar, nos próximos anos, R\$ 890 milhões para a preservação do patrimônio histórico nacional. Através dele, as cidades históricas contempladas poderão receber obras de requalificação e infra-estrutura urbana e de recuperação de monumentos e imóveis públicos. Também estão previstas ações de divulgação nacional e internacional, de sítios históricos, de espaços públicos, monumentos e símbolos socioculturais do país, além de cursos de especialização para guias de turismo e da criação de uma página na internet bilingüe sobre as cidades.



Telhado da Igreja Nossa Senhora do Amparo em Minas Novas

TÉCNICAS CONSTRUTIVAS TRADICIONAIS EM MINAS GERAIS: SÍTIOS, LOCALIDADES E OFÍCIOS

Guilherme Maciel Araújo

Arquiteto-urbanista, mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável -
Coordenador do INRC em Minas Gerais

Paulo Henrique Alonso

Arquiteto-urbanista, mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Conforme afirma um célebre geógrafo brasileiro, “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”¹. Assim, a paisagem se manifestaria como um conjunto de objetos concretos, um conjunto transtemporal, uma construção transversal formada pela junção de objetos passados e presentes. Ao contrário do espaço, que constituiria numa situação única, sempre presente. Assim, a paisagem seria um “sistema material”, relativamente mutável; enquanto o espaço seria um “sistema de valores”, permanentemente mutável. A paisagem se manifestaria através das formas criadas em diferentes momentos históricos, constituindo uma espécie de palimpsesto, onde, mediante acumulações e substituições, as ações das diferentes gerações se sobreporiam. Ou seja, a paisagem seria um tipo de pergaminho ou papiro cujo texto haveria sido raspado, dando lugar a outro.

Este seu caráter de palimpsesto seria o que transformaria a paisagem num valioso instrumento que nos permitiria rever as etapas do passado, sem perder a perspectiva de conjunto. Dentro desta revisão é que nos seria permitido “retomar a história que esses fragmentos de idades diferentes representam juntamente com a história tal como a sociedade a escreveu de momento em momento”. Olhando desta forma, reconstituiríamos “a história pretérita da paisagem”. Se por um lado, observando-a conseguimos esta reconstituição, por outro, só entenderemos sua função se a confrontarmos com a sociedade atual e suas necessidades. Assim, a paisagem seria a “história congelada”, mas participante da “história viva”. As suas formas, seus elementos naturais e materiais é que realizam, no espaço, as funções sociais.

Assim, sob este ponto de vista, foi que procuramos observar as paisagens que caracterizam os sítios nos quais essa pesquisa se delineou no Estado de Minas Gerais. Nesses sítios, sua paisagem, como sabemos, se modificou e se modifica, através das relações dadas entre o homem e a natureza, o homem e os objetos, e entre o homem e o próprio homem. Seria aquela paisagem constituída por elementos naturais e artificiais que, tocada pela ação e pelo trabalho do homem, tornou-se um “espaço humano em perspectiva”. Aquele espaço humano sobre o qual se projeta aquele “conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”², que, homoganeamente cultural, distingue um determinado grupo social de outro. Assim, a pesquisa de identificação e documentação das técnicas construtivas



Parede e porta originais de sobrado em Berilo

desenvolveu-se em três sítios que foram inventariados, ou seja, a Região das Minas, a Região do Vale do Jequitinhonha e a de São Tomé das Letras, no estado de Minas Gerais. Tal delimitação justificou-se pelo fato de que esses sítios se constituíam claramente como áreas cultural, histórica e geograficamente homogêneas, assim como suas subdivisões guardavam características de semelhança e peculiaridades. Buscou-se assim, tecer um fio condutor sob o qual pudéssemos ler, através da paisagem, a formação daqueles sítios, compreendendo os elementos que distinguem histórica e culturalmente os grupos sociais que neles vivem.

A REGIÃO DAS MINAS

Pode-se observar, na porção central do estado de Minas Gerais, um sítio que nessa pesquisa denominou-se como Região das Minas, cujo centro geográfico é a capital do estado, Belo Horizonte, e que tem como fator importante em seu processo de formação a significativa relação entre os elementos naturais e culturais. Esse sítio é conhecido como uma das regiões mais ricas do estado, congregando cidades altamente povoadas e caracterizando-se por seus municípios tipicamente urbanos, em sua maioria, bastante desenvolvidos nos seus mais diferentes aspectos.



*Detalhe do altar da Igreja Nossa Senhora do Rosário
em Chapada do Norte*

Num breve olhar sobre a área central do estado de Minas Gerais, pode-se notar que ela tem como elemento marcante sua paisagem natural, com os rios e morros. O relevo é, em sua maior parte, montanhoso e marcado pela presença da Serra do Espinhaço, formada por uma cadeia de montanhas que segue em direção ao norte. Considerando ainda esses elementos, existem importantes picos e serras que conformam o maciço do Espinhaço e se destacam na paisagem em todo o sítio, e muitas vezes dos próprios municípios ali presentes, que são principalmente: Serra São José, no município de Tiradentes; Pico do Itacolomi, em Ouro Preto; Serra do Caraça, em Barão de Cocais e em Santa Bárbara, e Serra do Curral, em Belo Horizonte. Assim, muitas vezes em função de sua imponência, esses elementos contribuíram significativamente para dar a feição daquelas paisagens e para orientar os homens nas escolhas dos seus locais de fixação. Além disso, esses elementos também contribuíram, é claro, para a formação da paisagem cultural do sítio onde surgiram os pequenos povoados que, por sua vez, se constituíram em cidades portadoras de uma cultura que guarda características da região.

Por detrás destas formações montanhosas é que podemos dizer que esse sítio surgiu e se caracterizou socialmente e culturalmente. O processo de ocupação e povoamento da região das Minas pelos colonizadores se fez, efetivamente, somente a partir das expedições para descoberta de ouro e metais preciosos no início do século XVIII, através das incursões que paulistas e outros forasteiros fizeram por esta região, vindos principalmente de São Paulo. A primeira grande expedição, incentivada pela Coroa Portuguesa, foi a de Fernão Dias Paes, em 1674, que, segundo alguns historiadores, deixou marcas no território como o chamado “caminho, velho”. A partir de então, a descoberta de ouro e metais preciosos e o grande fluxo de imigrantes exploradores propiciaram o surgimento de pequenos arraiais que, mais tarde, se configuraram como vilas e, posteriormente, como comarcas. Boa parte dos historiadores descreve que as primeiras descobertas de ouro se deram na região da atual cidade de Ouro Preto, no córrego Tripuí, ainda no final do século XVII. Foi a partir dessas descobertas que começou a corrida pela busca desses metais nas Minas e, conseqüentemente, o povoamento e ocupação da região por outros povos. A atividade mineradora (ouro e pedras preciosas) atingiu o auge de produção na primeira metade do século XVIII, proporcionando o surgimento de uma rede de lugares que sobreviveram e se desenvolveram em função da mineração.

Segundo Sylvio de Vasconcellos³, nas Minas, com exceção de Mariana e Diamantina, que tiveram certo controle da Coroa Portuguesa, a urbanização é determinada pela mineração, consolidando-se através do comércio, tendendo à conformação centrípeta do agrupamento humano, com trecho urbano compacto. Os povoados se formam, num primeiro momento, através dos acampamentos de uma sociedade pouco diferenciada - com moradias precárias muitas vezes cobertas somente de sapé -, e uma pequena capela, que aglutina os primeiros aventureiros instáveis - à procura de fortuna- e dinâmicos no comportamento. Os povoados se desenvolvem e se elevam a vilas. O comércio obtém alta lucratividade e o aglomerado humano passa a não ser

mais nivelado em um grupo social unitário. Surgem novas necessidades e com elas novos profissionais: ferreiros, carapinas, alvanéus, alfaiates, seleiros, entalhadores, que vão contribuir, dentre outras coisas, para dar feição àquela paisagem construída.

Dessa forma, as Minas vão sendo ocupadas por povos de origens diversas e multiculturais, conformando uma sociedade basicamente urbana, que enfrenta toda sorte de adversidades: a convivência com povos diferentes; terrenos íngremes, montanhosos, desconhecidos, de difícil locomoção e instalação; luta constante contra as restrições impostas pela Coroa Portuguesa; luta contra os próprios pares na busca pelo ouro e metais preciosos ao mesmo tempo em que precisam se organizar para sobreviverem. Segundo alguns autores, foram essas condições que fizeram surgir nas Minas uma sociedade irrequieta, dinâmica, rebelde, democrática e, de alguma forma organizada, diferente da que se fez anteriormente no ciclo da cana-de-açúcar, que era relativamente estável, paternalista e conservadora na manutenção dos privilégios.

Com o declínio da atividade mineradora no final do século XVIII e início do século XIX, o governo português incentiva a exploração de novos territórios por meio da abertura das regiões anteriormente proibidas. As Minas sofrem, por todo o século XIX, um grande processo de decadência econômica: se antes, na primeira metade



Destaque para vídia da talhadeira lisa ou cinzel chato



Detalhe do frechal (marcas de estrutura de pau-a-pique) com os cachorros do beiral encaixados em Ouro Preto



do século XVIII, está no auge do seu desenvolvimento propiciado pela atividade mineradora, no século XIX, já com essa atividade exaurida, através dos meios que se tinha para explorá-la, a região não consegue o mesmo desenvolvimento com a pecuária e agricultura tendo em vista a natureza do seu solo pouco propício a essas atividades. No entanto, pouco a pouco, durante o século XIX, algumas novas iniciativas são tomadas no que diz respeito à atividade mineradora, dessa vez em relação à descoberta e utilização do ferro, mineral também abundante nas terras de Minas. Verifica-se a criação, em toda a região, de fábricas de ferro. Em 1876, a criação da Escola de Minas, em Ouro Preto, é interpretada como um marco do que seria a nova vocação das Minas, consolidada no decorrer do século XX. Estas atividades econômicas impactariam consideravelmente na formação de profissionais especializados em determinados ofícios.

É ainda interessante notar que aquela interpenetração mútua entre os fatores naturais e culturais daria origem a uma paisagem construída de grande significado para a vida dos moradores das Minas. Neste contexto, destaca-se o conjunto arquitetônico e paisagístico do Santuário de Nossa Senhora da Piedade no município de Caeté, santuário religioso fundado no século XVIII e situado no alto da Serra da Piedade, de onde se descortina paisagem montanhosa; o conjunto arquitetônico e paisagístico do Colégio do Caraça, no município de Catas Altas, que tem suas origens ligadas à ação devocional da Capitania de Minas no século XVIII e se transforma, no século XIX, em centro de formação educacional da província; o conjunto arquitetônico, paisagístico e escultórico do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos no município de Congonhas, que teve sua construção iniciada em 1757, por iniciativa do imigrante português Feliciano Mendes como agradecimento de graça alcançada. Esse último é composto por templo, um grande adro ornamentado por conjunto de doze profetas esculpidos em pedra-sabão e capelas que abrigam imagens, e hoje é bastante conhecido pelos trabalhos artísticos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, Francisco Xavier Carneiro e Manuel da Costa Athaide.

Nota-se ainda, como resultado daquela interação, a existência dos conjuntos urbanos, muitas vezes resultantes daquele processo que, como afirma um conhecido historiador, "não chega a contradizer o quadro natural, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem"⁴. Neste contexto, nota-se os conjuntos arquitetônicos e urbanístico das cidades de Mariana e de Ouro Preto, compostos por edificações remanescentes do período colonial - construídos, principalmente, no século XVIII -, onde se destacam Casa de Câmara e Cadeia, igrejas em estilo barroco ou rococó e casario entre um e dois pavimentos, construídos em pau-a-pique, adobe ou taipa, com coberturas em telhas cerâmicas e relação entre cheios e vazados que obedecem a uma mesma proporção em todas as edificações. Também destacam-se seus traçados urbanos com as ruas principais, em sua maioria, acompanhando o desenho dos morros e córregos, entrecortado de becos, travessas e ladeiras com chafarizes e pontes de cantaria, resultado da interligação entre os antigos núcleos esparsos do início da mineração aurífera. É importante entender tais elementos construídos como

evidências claras da presença e da ação de uma sociedade complexa naquela região, com seus saberes e ofícios.

Por outro lado, seria interessante notar, também, que a preservação desta paisagem só foi pensada a partir da década de 1930, quando as primeiras iniciativas de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil se voltam para as cidades mineiras formadas no início do ciclo da mineração: em 1933, Ouro Preto é decretada pelo Governo Federal como Monumento Nacional; em 1938, São João Del-Rey, Serro, Ouro Preto, Tiradentes, Mariana têm o seu Conjunto Arquitetônico e Urbanístico tombados com inscrição no Livro das Belas Artes, pelo recém-criado, naquela época, Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). E, nas décadas de 1980 e 1990, três dessas cidades mineradoras, ou parte delas, são eleitas Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco: Ouro Preto em 1981; o Santuário de Bom Jesus na cidade de Congonhas, em 1985; e o centro histórico da cidade de Diamantina, em 1999, este último já fora do sítio das Minas.

No entanto, nota-se que esta atuação institucional dos órgãos de preservação do patrimônio cultural foi um importante fator, além de outros, para se compreender essa área enquanto uma unidade de análise. Assim, quanto a essa delimitação, existem no sítio quatro localidades que se caracterizaram ou pela ação institucional daqueles órgãos; ou pela presença do turismo como fomentador de restaurações no patrimônio edificado e, conseqüentemente, pela demanda por profissionais das técnicas construtivas tradicionais; ou pela atuação de profissionais em lugares de ocupação mais recente, que atendem com muita frequência aos órgãos de preservação, oferecendo seu conhecimento das técnicas construtivas tradicionais. Seria importante notar que, de alguma forma, todos esses fatores estão relacionados à atuação daqueles órgãos.



Peça vertical da escada da Igreja Bom Jesus do Matozinhos em Serro



Serra de fita

Dessa forma, na localidade de Ouro Preto, Mariana e adjacências se verificou que a existência de ofícios e técnicas construtivas tradicionais se deve, principalmente, à ação daqueles órgãos, que promovem constantemente cursos e atividades no sentido de manter os ofícios sempre existentes e nos quais se faz muito presente a atuação do órgão de preservação federal, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, nos últimos anos, do Programa Monumenta. Além desses, há a Fundação de Artes de Ouro Preto e a Universidade Federal de Ouro Preto, que também são protagonistas na oferta constante de cursos de formação profissional. Em contraposição, na localidade de Sabará e adjacências, verificou-se a ausência dessas instituições, percebendo-se, assim, certo desestímulo à manutenção dos ofícios e das técnicas construtivas tradicionais. Tal fato, contribui, a nosso ver, também para a formação de uma certa paisagem esquecida.

Podemos identificar que a localidade de São João Del-Rey, Tiradentes e adjacências está fortemente marcada pela atividade turística. Nesta localidade, principalmente, a grande afluência de turismo que a cidade de Tiradentes vem experimentando nos últimos anos tem propiciado a restauração e manutenção de grande parte do patrimônio edificado o que, conseqüentemente, tem-se revertido em demanda por profissionais com conhecimento de técnicas construtivas tradicionais.

E por fim, na localidade constituída por Belo Horizonte, Contagem e Nova Lima, cuja ocupação é mais recente em relação às outras localidades, os profissionais atendem com frequência às demandas dos órgãos de preservação não somente na região, mas em todo o sítio e até mesmo fora dele. Aqui foram constatados profissionais de nível superior, cuja obtenção do saber relativo ao ofício, diferentemente das outras localidades, está menos ligados à tradição e seus meios de transmissão.

No sítio como um todo foram encontrados mestres e oficiais que executam os mais diferentes ofícios e que contribuíram para conformar a paisagem cultural do sítio e de suas diferentes localidades. Os ofícios identificados e documentados foram: ofício de carpinteiro e marceneiro, estucador, forjador artístico, fundidor, marmorista, pintor, canteiro, esteireiro, ferreiro, pedreiro, oleiro, calceteiro.

Muitos destes ofícios, diferentemente de outros tempos, hoje lidam constantemente com fatores importantes como as transformações tecnológicas e legislativas, dentre outras, como é o caso da carpintaria. Nessa atividade, por exemplo, algumas espécies de madeira tradicionalmente usadas nas edificações do século XVIII e XIX, como o mogno e o jacarandá, pelo fato de entrarem em processo de extinção, ficaram proibidas de serem extraídas, e madeiras antes consideradas de qualidade inferior, como o cedro, passaram a ser mais utilizadas. Por outro lado, neste contexto, pode-se notar que, com o processo de industrialização e produção em série, os elementos construtivos, que anteriormente apresentavam uma diferenciação e uma complexidade formal, tornaram-se plasticamente homogêneos. Na época atual, o uso das técnicas tradicionais destina-se, na região das Minas, basicamente a obras de restauração ou à confecção de elementos diferenciados para edificações novas.

Conforme aponta relato feito pelos próprios pesquisadores, neste sítio “foram encontrados profissionais que trabalham na restauração de edificações históricas da época do início da construção da capital”. A aplicação de trabalhos bastante elaborados (em ferro, como as escadarias das antigas secretarias, feitas sob encomenda na Alemanha e aqui montadas; em estuque, tanto externo como nas fachadas) fez com que os profissionais contratados atualmente para as restaurações nestes edifícios soubessem tanto quanto seus predecessores, observando e aprendendo o saber fazer até mesmo na própria obra original.

Nota-se no sítio uma clara relação de transmissão do conhecimento, que se dá prioritariamente pela relação mestre / aprendiz. No universo pesquisado, somente 23% deles tiveram uma formação acadêmica, técnica ou de nível superior. Ainda dentre os profissionais identificados, notou-se a presença de alguns com tradição familiar no ofício ou ainda com aprendizado na Europa.

Interessante notar novamente, o papel da atuação institucional no desenvolvimento dos ofícios. Em primeiro lugar, sabe-se que, assim como o traçado urbano, as relações sociais, econômicas e culturais de Ouro Preto sempre foram condicionadas pela atividade mineradora. No século XVIII, era a mineração do ouro, e no século XX, do minério de ferro e da bauxita. Outra matéria prima em abundância são as pedras, quartzito e pedra sabão, utilizados na cantaria. Neste mesmo contexto, como afirma a equipe de pesquisa, com a transformação da região em pólo siderúrgico, houve a necessidade de formação de mão-de-obra qualificada, o que ocorreu através da implantação de cursos técnicos oferecidos por várias instituições.

Segundo relatos da equipe de pesquisa, em Ouro Preto, destaca-se a atividade da cantaria que foi retomada praticamente a partir do trabalho de Mestre Juca. Seus discípulos têm um modo próprio de trabalhar, sentados na pedra e sentindo-a. Com uma das mãos seguram a ferramenta e com a outra sentem a pedra. Nesta região, nos chamou a atenção o uso da pedra na técnica construtiva tradicional.

O VALE DO JEQUITINHONHA

Continuando nossa caminhada, agora ao longo da porção nordeste do estado de Minas Gerais, notamos a existência de uma região conhecida como Vale do Jequitinhonha, cujo rio de mesmo nome é o seu principal elemento articulador, percorrendo todo o seu território. Assim como na região das Minas, nota-se que o sítio tem sua paisagem marcada pela presença dos rios. O Rio Jequitinhonha, com nascentes na Serra do Espinhaço, nos municípios de Serro e Diamantina, percorre toda a área desenvolvendo-se no sentido nordeste e desaguardo no Oceano Atlântico, no estado da Bahia. O Rio Araçuaí é outro importante rio do sítio, que, afluente do rio Jequitinhonha, nasce nas proximidades do município de Diamantina, percorre o sítio em sentido nordeste, paralelamente ao Rio Jequitinhonha, onde deságua no município de Araçuaí. Esses rios foram os grandes responsáveis pelo povoamento

local, era onde as populações se instalavam para o garimpo de diamante. O relevo é caracterizado pela serra do Espinhaço, os planaltos e a depressão do Jequitinhonha, cobertos em sua maioria pela Mata Atlântica.

A região é marcada pela baixa densidade demográfica e pela existência de municípios tipicamente rurais e pouco desenvolvidos. A população se envolve principalmente em atividades de agricultura, pecuária, silvicultura e exploração florestal. É interessante notar que alguns mestres encontrados nesta região têm como ocupação também a atividade agropecuária, principalmente em pequenas propriedades rurais. Nos períodos de colheita, por exemplo, esta população desloca-se de seus lugares de origem para exercer atividades que complementem a sua renda e garantam a sua sobrevivência.

O processo de ocupação e povoamento da região do Vale do Jequitinhonha se fez efetivamente a partir das descobertas de ouro e metais preciosos no início do século XVIII, assim como aconteceu na região das Minas Gerais. Por volta de 1720, descobriu-se diamante na região do Tijuco, atual cidade de Diamantina, o que fez com que a corrida pela busca de metais preciosos se estendesse também, além da região central do estado de Minas Gerais, para aquela região, correspondendo principalmente às atuais cidades de Diamantina, Serro e Minas Novas. Alguns historiadores relatam que, ainda no século XVIII, já havia também uma ocupação



Parede de adobe

ligada à atividade agropecuária de subsistência, que por auxiliar no abastecimento da atividade mineradora, vinha se firmando aos poucos nas margens do rio Jequitinhonha, mais próxima à foz e ao estado da Bahia, apesar das restrições impostas pela Coroa



Detalhe de pingueira construída por mestre Aleixo em Santa Luzia

Portuguesa. Cabe notar que, nesta porção do Vale do Jequitinhonha próxima à foz, desenvolveu-se, mesmo que de forma incipiente, as atividades mais antigas ligadas à economia baiana – pecuária, agricultura e extrativismo –, haja vista a influência que a Capitania da Bahia exercia sobre a região pela facilidade de acesso através do vale do Rio Jequitinhonha.

Dessa forma, a atividade mineradora fez surgir, dos primeiros acampamentos, as primeiras vilas e a comarca da região. Em 1714, foi instalada a Vila do Príncipe do Serro Frio, atual cidade de Serro, que em 1720 é elevada a Comarca. Em 1729, instala-se a Vila do Bom Sucesso do Fanado de Minas Novas, com vinculação jurídica à comarca de Serro Frio, mas vinculação administrativa, militar

e eclesiástica à Capitania da Bahia até 1957. Naquela época havia na região intenso controle da Coroa Portuguesa quanto à ocupação, trânsito e exploração dos metais preciosos, com vistas a não perder arrecadação de impostos, uma vez que era fácil a circulação de exploradores através do Rio Jequitinhonha, entre a área mineradora e a Bahia. Com a decadência da atividade mineradora, em meados do século XVIII, a ocupação se expande ao longo do Rio Jequitinhonha em direção à Capitania da Bahia, onde o governo português instala alguns postos militares, com o objetivo de melhorar a fiscalização da região - que se supunha diamantífera -, e de civilizar índios. Apesar da decadência, surgiam frequentes surtos de descobertas de ouro e pedras preciosas na região, o que despertava desconfianças da Coroa. A atividade agrária que, até então, se mostrava incipiente, se desenvolve. A região de Minas Novas até a cidade de Jequitinhonha passa a produzir algodão, inclusive para exportação, sendo uma atividade lucrativa até aproximadamente o início do século XX.

No início do século XX, até aproximadamente 1970, forma-se um contingente populacional ligado, principalmente, à agricultura e criação de animais constituindo um grupo de pequenos produtores, que através das relações entre si, estabelecem uma sociedade de proprietários, posseiros, parceiros e agregados. Na segunda metade do século XX, por iniciativa do Estado, são criadas, sem sucesso, algumas agências e órgãos visando ao desenvolvimento da região, como Codevale – Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha e Gevale – Grupo Executivo de Coordenação de Ações dos Órgãos e Entidades dos Governos Estadual e Federal do

Vale do Jequitinhonha. Em 1972, as chapadas são classificadas como áreas de terras devolutas e são incorporadas por empresas estatais e privadas, que implantam projetos agrícolas, como a monocultura do eucalipto, com incentivo do Estado, para atender siderurgia, produção de papel e celulose. Esta iniciativa levou, segundo alguns autores, à ruptura entre a fauna, flora e recursos hídricos da região.

Como já foi dito anteriormente, os elementos construídos por moradores são evidências de sua presença e suas ações. E o encontro entre estes aspectos culturais e os fatores naturais dá origem a uma paisagem construída que tem grande significado para a vida dos moradores. Como resultado deste processo, a paisagem do vale é caracterizada pela existência de conjuntos arquitetônicos e urbanísticos como os da cidade de Diamantina. Esse acervo arquitetônico e urbanístico remonta ao período colonial, no início do século XVIII, com a exploração de ouro e diamantes na região, e se consolidou até meados do século XIX. O centro urbano apresenta configuração de padrão irregular, com arruamentos transversais à encosta, marcados por ruas paralelas com pequenas variações de abertura ou desvio de alguns becos e ruas estreitas. A cidade conta com monumentos significativos dos séculos XVIII, XIX e XX, destacando-se a arquitetura religiosa. A arquitetura civil é uma referência especial, com ausência de casas térreas, ficando em destaque o conjunto de sobrados. Os tipos mais comuns de partido são os de implantação transversal às ruas, em lotes



Rabecas



Fole elétrico

estreitos e em terrenos que se desenvolvem paralelamente às mesmas contando frequentemente com pátios internos. Já o sistema construtivo desperta mais atenção pela ausência de trabalhos de cantaria.

Além deste significativo marco paisagístico, pode-se notar também a existência do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Serro, que remonta, presumivelmente, à metade do século XVIII, resultado do povoamento em busca do ouro nas margens dos ribeirões e encostas dos morros. Destaca-se a arquitetura religiosa e civil, homogênea, típica do período colonial; e do sobradão na cidade de Minas Novas: construção de grandes dimensões, pouco usuais para uma estrutura em madeira e taipa, é formada por um único bloco em quatro pavimentos, que aparece como um interessante exemplar da arquitetura popular do seu período.

Nesse sítio foram encontrados mestres e oficiais que executam os mais diferentes ofícios, saberes que contribuíram para conformar a paisagem cultural do sítio. Os ofícios identificados e documentados foram: ofício de carpinteiro e marceneiro, canteiro, ferreiro, oleiro, adobeiro, taieiro, pintor, ladrilheiro, esteireiro. Muitos desses adotaram transformações que impactaram significativamente o desenvolvimento de suas atividades. Assim, na região de Minas Novas e Diamantina, foram vistos ferreiros que substituíram os tradicionais foles utilizados na forja, para atizar fogo ao carvão, por motores movidos a energia elétrica. Em Araçuaí, a equipe notou que o

ferreiro visitado substituiu o fole por uma espécie de ventilador manual que funciona através de uma manivela comandada pelo artífice.

A equipe de pesquisa percebeu homogeneidade no sítio. Apesar das diferenças físico-geográficas, socioeconômicas e históricas das três subdivisões do Vale do Jequitinhonha, em relação às técnicas construtivas, o que se vê são semelhanças. Uma ou outra variação foi notada no modo de executar o ofício, mas por opção do artífice, e não por região.

Isso pode ser claramente notado no que diz respeito, por exemplo, à produção de adobe. Essa apresenta algumas variações na fabricação da massa utilizada podendo apresentar, ou não, o capim meloso que, segundo os artífices, garante uma maior consistência do material. Por outro lado, alguns artífices afirmaram que a ausência do capim meloso acelera o processo de secagem do adobe. Assim, nota-se que a escolha pelas etapas da atividade acaba por ser bastante pessoal.

No caso dos tijolos de adobe, as condições naturais geram diferenças de produção entre o Médio Jequitinhonha, o Serro e Diamantina. Nessa última, apesar da localização no Vale do Jequitinhonha, a produção de tijolos de adobe se faz mais escassa devido à qualidade do solo, mais rochoso. É interessante notar que a arquitetura de terra vai predominar no Vale do Jequitinhonha, onde esta ainda pode ser vista claramente inserida no cotidiano dos moradores. Assim, vê-se que, principalmente, na região do Vale do Jequitinhonha, a técnica construtiva tradicional está viva. Nessa região, foi interessante perceber o uso marcante do barro na construção civil.

Neste mesmo sentido, notou-se também, durante o trabalho de campo o claro processo de "industrialização" pelo qual passaram alguns ofícios e suas oficinas, ou seja, seus locais de execução da atividade. Em alguns casos, a equipe de campo percebeu que o método artesanal foi substituído pela adaptação de algumas máquinas, como aconteceu com uma tupia e um desengrosso em duas marcenarias, em Diamantina, para a produção de cimalthas. Nos municípios de Araçuaí e Almenara encontrou-se a utilização de cimento na mistura para a produção de ladrilhos hidráulicos e pisos cerâmicos queimados utilizados em obras de restauro.

No Baixo Jequitinhonha, nos chamou a atenção a existência de um ofício ligado à produção arquitetônica eclética da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX com destaque para a produção de ladrilho hidráulico e serralheria artística. Por outro lado, foram identificados ofícios ligados à presença indígena na região, como a produção do forro de taquara, a cobertura em folhas de coqueiro e o uso da mistura, utilizada como pintura, feita com barro branco, conhecida como tabatinga - esta mistura é feita de água, goma de mandioca e, em alguns casos, leite.

Por fim, destaca-se que a execução ou não das atividades durante o ano está ligada principalmente a fatores socioeconômicos – migração para o interior do estado de São Paulo durante os meses destinados ao corte da cana; fatores climáticos – período das chuvas e mudança da lua; e fatores culturais – festas populares e religiosas.

SÃO TOMÉ DAS LETRAS

Localizada ao sul do estado de Minas Gerais, a região de São Tomé das Letras tem sua paisagem marcada pelas formações naturais, como a conhecida Serra de São Tomé das Letras. Outro marco que chama atenção é a Serra de Cantagalo, que aparece também como um elemento marcante na paisagem. Em especial, essas duas serras conformam um vale em meio ao qual se desenvolveram algumas cidades da região.

Neste mesmo meio natural, marca também a paisagem da região, a presença dos grandes e importantes rios: o Grande e o Verde, além de outros pequenos ribeirões, como o Caí, o Peixe, o Cantagalo e o Vermelho, que desaguam no rio Verde. Certamente, considerando-se esse meio natural caracterizado pelas serras, cobertas por densa vegetação e rios, chama também a atenção a grande quantidade de nascentes ali existentes. Percebe-se, assim, na paisagem, as diversas formações rochosas distribuídas em todo o seu território, que resultam em cachoeiras e grutas, bons atrativos para turistas, mas que estão envolvidas também pelas atividades mineradoras. É claro que, em meio à exuberância de suas matas, existem áreas onde a vegetação é escassa, coincidindo com atividades antrópicas como agropecuária e mineração.

Se por um lado nota-se o papel das formações rochosas na formação da paisagem natural, nota-se também seu papel na formação da paisagem construída, através, principalmente, de sua exploração pela mineração. É das formações rochosas especificamente que são extraídas pedras ornamentais quartzito São Tomé, em que se ancora grande parte da economia local, mas que tem trazido profundas degradações ao ambiente natural do sítio. Há predominância dos quartzitos de coloração branca, amarela e rosa, denominados comercialmente de Pedra São Tomé Branco, Amarelo e Róseo. Os quartzitos brancos predominam nas explorações, os amarelos correspondem aos níveis superiores das jazidas, mais suscetíveis aos processos de alteração devido à percolação de águas meteóricas, e os Róseos ocorrem nas extremidades da frente de lavra. Desde as primeiras ocupações do município, verifica-se a utilização das pedras quartzito em sua arquitetura vernácula.

O município possui ainda um grande acervo arqueológico, representado por inscrições rupestres espalhadas no seu território. Esse, no entanto, é muito degradado, seu valor parece não ser conhecido ou é desprezado. Além dos sítios arqueológicos com inscrições, existem relatos de moradores do município que afirmam ter encontrado objetos de pedra, bastões e cabeças de machadinhas.

A ocupação da região foi também bastante característica: diante da povoação do sudeste brasileiro, o município de São Tomé das Letras se fez notável pela sua localização ao sul da Capitania de Minas Gerais, cuja comarca do período colonial pertencia à do Rio das Mortes, uma das três primeiras existentes na capitania. A posição estratégica dessa região foi reforçada pela política de integração da região



*Casa de pedra construída por mestre Vitor Castro
em São Tomé das Letras*



Preparação da pedra com corte manual

centro-sul que visava, em seus objetivos econômicos, garantir a produção e o abastecimento da Corte no Rio de Janeiro. Foi nesse contexto que surgiu o núcleo urbano de São Tomé das Letras, próximo ao núcleo de Baependi - cujos primeiros relatos a esse respeito são datados de 1770 - com a ereção de uma capela que, posteriormente, em 1785, foi substituída pela atual Matriz. No entorno desta igreja foram construídas as primeiras residências e delimitado o primeiro traçado das ruas, com o eixo principal no sentido sudoeste-nordeste, que ligava a Igreja Matriz com a Igreja Nossa Senhora do Rosário, localizada ao nordeste do novo núcleo urbano. Até 1897, foram abertas novas ruas e o número de edificações aumentou. O traçado das ruas e o desenho original das quadras foram preservados, ou seja, novas edificações e ruas foram apenas adicionadas à malha original.

A formação socioeconômica do município está estreitamente ligada à extração das rochas de quartzito - a denominada pedra de São Tomé. Essa extração pode ser definida, historicamente, em cinco estágios. O primeiro deles é compreendido pela retirada dos primeiros fragmentos de rocha, utilizados pelos colonizadores para construir seus templos e suas moradas até o final do século XIX, quando as lajes do

quartzito já estavam circulando pela região que faz o entorno da serra. O segundo durou do final do século XIX até o início da década de 1940, quando é iniciada, no alto da serra, a “indústria da pedra”, termo utilizado pelos próprios mineradores. O terceiro estágio se deu entre as décadas de 1940 e 1970, época em que provavelmente a utilização de explosivos foi incorporada ao método de lavra. O quarto se estende de 1970 até a década de 1990, e tem como marco o início da atuação do poder público sobre a mineração e os agentes fiscalizadores, que passaram a controlar a extração dos quartzitos em função da degradação ambiental gerada pela atividade. O último estágio corresponde à incorporação de medidas que visavam satisfazer as exigências dos órgãos fiscalizadores do meio ambiente como maneira de garantir a permanência da atividade mineradora no alto da Serra de São Tomé das Letras.

Na fusão de elementos naturais e culturais que formam a paisagem construída, além do conjunto arquitetônico e urbanístico de São Tomé das Letras e Matriz de São Tomé das Letras, destaca-se também o conjunto arquitetônico e urbanístico da Capela de Nossa Senhora do Rosário - que, assim como o primeiro, remonta à segunda metade do século XVIII.

Nesse sítio, os ofícios identificados e documentados foram os de canteiro e taipeiro. No entanto, há um predomínio do uso da cantaria como principal técnica construtiva utilizada pelos mestres e desenvolvida segundo características bastante particulares.

Em São Tomé das Letras, foram também entrevistados os denominados pedreiros de pedra. Todos apresentam parentesco e estão ligados à história da cidade e das construções em pedra. Em suas falas mostraram, sem exceção, a influência dos antepassados, a profunda ligação com a natureza e a intimidade com a pedra. Utilizam a mesma técnica, com suas peculiaridades trabalham a pedra, mas é o modo de fazer que se torna sua marca registrada. Ao olhar para uma construção sabem identificar seu construtor. Um entrevistado afirmou: “... queria domar a pedra. Comecei a domar e estou aprendendo até hoje. Às vezes, acredito que ela doma a gente”. E cantou Milton Nascimento: “No meio do meu caminho sempre haverá uma pedra, plantarei a minha casa numa cidade de pedra”.

Os entrevistados relataram com orgulho o que sabem fazer e com tristeza, por parte de alguns, a



Ferramentas utilizadas por Tomé Roberto de Castro (Mézio)

situação de abandonar as construções e trabalhar nas pedreiras para sobreviver. Apesar do predomínio da construção em pedra, foi encontrado também um senhor de 80 anos que construiu muito com pau-a-pique na região.

Na cidade de Antônio Carlos, encontramos um pintor italiano, especializado em afresco e um pedreiro que trabalha com a pedra, que executa principalmente muros e paredes de pedra seca ou argamassada. O pintor desenvolve outras técnicas de pintura e alguns trabalhos artesanais, além do ofício de canteiro; faz de tudo um pouco e possui habilidades que vão desde pintura, escultura, jardinagem, trabalhar com a madeira, fazer adobe e crochê. A cidade não comporta os dois ofícios citados, fazendo com que os oficiais desempenhem outras atividades para sobreviverem.

Por fim, podemos perceber que na região na qual se localiza São Tomé das Letras, os municípios são ainda tipicamente rurais e pouco povoados, mas bem desenvolvidos. O turismo é uma atividade econômica importante do município, cujos principais atrativos são a história e arquitetura peculiar, com edificações civis e religiosas erguidas em pedra, as belezas naturais - que exibem quedas d'água, grutas, cavernas e paredões, e também pelo misticismo. Entretanto, uma das maiores fontes de renda do município ainda é a extração do quartzito que data desde o início da ocupação do arraial. Essa atividade de mineração tem se firmado como uma das principais fontes de trabalho da população local e tem sido feita sem planejamento, o que tem prejudicado a atividade turística, já que as paisagens natural e urbana estão sendo comprometidas pela mesma.

NOTAS

1. SANTOS, 2002.
2. BOSI, 1995.
3. VASCONCELLOS, 1968.
4. HOLANDA, 2003.



Serra de fita



Queima do sino em São João Del-Rey

OFÍCIOS: PERMANÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NOS OFÍCIOS

Leonardo Hipólito Genaro Fígoli

Antropólogo, doutor em Antropologia, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Douglas Ferreira Gadelha Campelo

Antropólogo, mestre em Antropologia.

Foi com base nas observações, registros e impressões de campo elaboradas por cada equipe de pesquisa que desenvolvemos esta parte do Caderno de Memórias. Durante o trabalho de campo, os pesquisadores procuraram não se ater exclusivamente aos materiais e às técnicas para perseguir um conjunto intrincado de percepções, sensibilidades e afetos dos mestres artífices em relação aos seus ofícios.

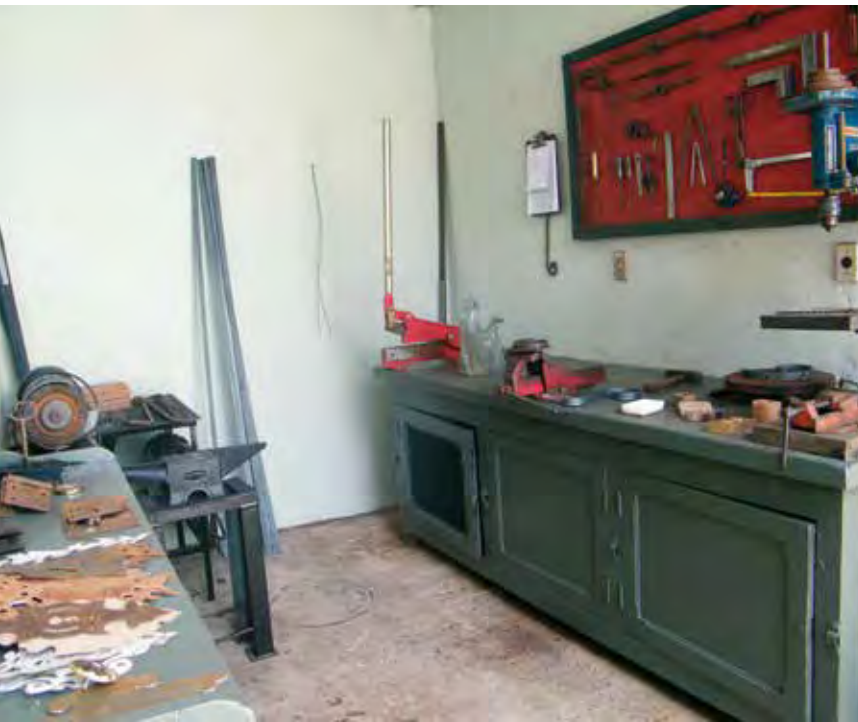
As equipes de pesquisa foram atrás então de elementos diversos incorporados pelos artesãos em seus repertórios de experiências - resultado do emprego contínuo e especializado de conhecimentos e práticas, acumulados ao longo de anos de trabalho. Conhecimentos e experiências que permitiram aos mestres dominar não somente as técnicas mas também as mais puras sensações físicas e estéticas, aplicadas ao reconhecimento e avaliação precisos das matérias primas, esquadrinhadas para o bom desempenho das funções visadas nos respectivos ofícios.

Na tentativa de penetrar nesse intrincado universo, foi necessário uma escuta atenta das falas dos mestres. Uma escuta direcionada às possíveis fissuras nos tijolos de adobe, às rachaduras das paredes de pau-a-pique e às dobras produzidas nos ferros pelas forjas dos ferreiros para que pudéssemos penetrar num universo de percepções, sensações e afecções que as falas dos mestres permitiam inferir ampliando os sentidos das práticas artesanais da construção civil no Brasil.

No entanto, quando as falas não cumpriam o seu papel, se buscaram os “veios” – como dizem os mestres canteiros – nos gestos, nos sons, nas cores, nos cheiros identificados e interpretados pelos mestres no momento em que executam as suas atividades. A observação dos corpos é de suma importância, já que no mundo dos ofícios vividos pelos mestres artífices sobressai o uso técnico do próprio corpo, ocupante de uma posição nodal no conjunto dos instrumentos empregados em cada arte. A plasticidade do organismo humano, capaz



Compasso para marcar pedra



Oficina de Geraldo Apolônio em Ouro Preto

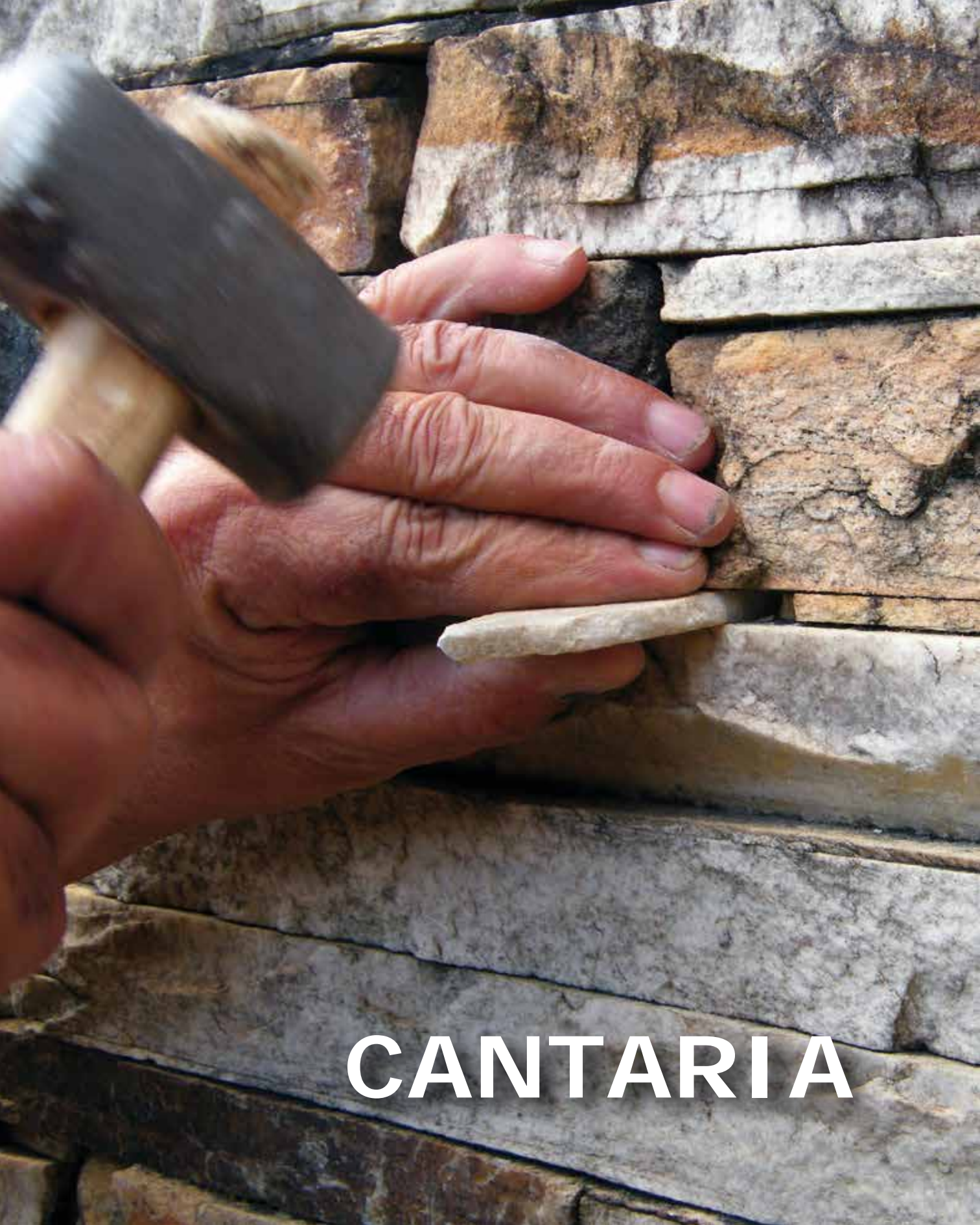
das mais variadas adaptações, produziu correspondências estreitas e recíprocas entre os ofícios praticados e as técnicas corporais requeridas por cada indústria, resultando em corpos moldados pelos ofícios e conformados para a modelagem das diversas artes.

Sendo assim, ao ditar as maneiras do seu uso, os diferentes ofícios produziram corpos finamente ajustados também para reconhecer, planejar, modelar e combinar de maneira eficiente as diferentes matérias empregadas na construção civil. Alguns materiais e técnicas de trabalho dos sistemas construtivos tradicionais, como a argila, por

exemplo, não pressupõem outra ferramenta, ou pouca coisa além do que o próprio corpo do artífice para a fabricação do adobe ou a taipa. Os metais, entretanto, exigem para a sua manipulação o uso de máquinas e ferramentas diversas, demandam um corpo bastante experimentado e habituado às ações próprias do ofício, atos que podem variar de um simples e preciso movimento de força, até a manipulação fina dos instrumentos adequados. Técnicas todas que exigem usos rotineiros, ritmados, incorporados, seguros e ligeiros do corpo.

Essas “sensibilidades treinadas” reveladas pelas falas e inscrita nos corpos dos mestres artífices se apresentaram em todas as artes: no decifrar os sons da pedra a ser talhada, no ditar ou acompanhar os ritmos dos golpes na forja que ordenam o trabalho associado; no reconhecer os sutis cheiros e gostos das madeiras para decifrar suas propriedades; no praticar o delicado e ágil reconhecimento tátil das boas texturas, seja da argila, da madeira ou do gesso; na espera de visões para a antecipação visual dos intrincados trançados das taquaras e bambus, todo um universo prático de sensações, e de sentidos, que configuram esses mundos complexos e vivos dos ofícios pesquisados. De um lado, os materiais falam, de outro, os mestres olham, escutam e sentem, e com suas ferramentas iniciam um diálogo silencioso para extrair o melhor de cada um deles.





CANTARIA



OFÍCIOS DA PEDRA

No meio do meu caminho
sempre haverá uma pedra.
Plantarei a minha casa,
numa cidade de pedra.

Fernando Brant

Destaque para manuseio do ponteiro para esculpir pedra quartzito.



OFÍCIOS DA PEDRA: CANTARIA

É preciso escutar a pedra, ensinam os mestres canteiros. É preciso vê-la e compreender a sua saúde. Com o auxílio de ferramentas apropriadas, as mãos dos mestres canteiros entalham, desbastam e aparelham pedras destinadas à construção de casas e muros. As pedras trabalhadas pelas mãos habilidosas dos mestres canteiros espalhados pelas cidades setecentistas do estado de Minas Gerais são utilizadas na construção, seja como peças estruturais, ou como ornamentos, modelando de modo característico as paisagens urbanas mineiras.

A arte da cantaria chegou ao Brasil em meados do século XVI. Nesse período, trazia-se diretamente de Portugal boa parte da matéria-prima a ser utilizada no Brasil: pedras talhadas, ferros fundidos e objetos de decoração portugueses foram as bases para as primeiras construções erguidas no Brasil, desprezando-se inicialmente a matéria-prima local. Peças inteiras em calcário Lioz vinham como lastro dos navios para serem utilizadas nas construções pelos mestres canteiros¹.

A descoberta do ouro na Capitania das Minas Gerais, em 1698, atraiu rapidamente para a região de Vila Rica gente de diversas partes do Brasil. Dificuldades materiais e técnicas impediram a reprodução dos modelos construtivos portugueses. Ao longo dos dois séculos seguintes, a pedra nativa talhada e os mestres canteiros foram elementos essenciais nas construções públicas, religiosas e civis. As construções de pedra argamassada ou seca (pedra sobre pedra, sem uso de argamassa) surgiam vagarosamente na paisagem local².

Três fases se destacam no uso da pedra nas construções regionais. Na fase inicial, foram usados para alvenarias blocos avulsos de minério de ferro (canga). Em seguida, vieram os quartzitos, amplamente empregados em Vila Rica, sobretudo nas partes nobres das construções. A terceira fase do uso das rochas nas construções da vila teve início em meados do século XVIII, com o emprego da esteatita, conhecida como pedra-sabão³.

Atribui-se a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, a adoção da pedra-sabão, pedra muito maleável utilizada pelo artífice em inúmeras esculturas, frontões e portadas de igrejas. De acordo com Júlio Roberto Katinsky, "a adoção da pedra-sabão para ombreiras e padieiras de portas e janelas não pode deixar de ser mencionada como inteligente adaptação às condições adversas locais" já que estávamos em um país onde os instrumentos de aço eram tão raros a ponto de comparecerem em inventários e a mão-de-obra tão desvalorizada pela concorrência clandestina dos escravos que, apesar de proibida pelas corporações, era tolerada⁴.

Assim, durante o século XVIII, o trabalho conjunto de mestres portugueses e a primeira geração de artífices mineiros, o emprego dos materiais pétreos locais e o

aperfeiçoamento da arte de construir deram origem às obras que caracterizaram a arquitetura colonial das Minas Gerais.

A vinda da corte de D. João VI no início século XIX e a adoção do estilo neoclássico foram condições decisivas para o declínio da cantaria. O emprego de novos materiais, a preferência pelos tijolos nas alvenarias e o fim do trabalho escravo levaram o ofício às vias de extinção. Conseqüentemente, perdeu-se a mão-de-obra especializada em trabalhar a pedra, restrita, nesse momento da história da arquitetura brasileira, apenas à pavimentação das ruas, pisos, escadas e revestimento de paredes.

O RESSURGIMENTO DA CANTARIA EM MINAS GERAIS

Quase extinta no século XIX, a arte da cantaria ressurgiu de diferentes formas em Ouro Preto, Mariana, São João Del-Rey e São Tomé das Letras, recebendo inúmeras denominações, como: construção de pedra, artesanato de pedra, cantaria ou serviço artesanal, e seus mestres e oficiais são chamados de entalhadores de pedra ou pedreiros de pedra.

Em Ouro Preto, a preservação da técnica da cantaria foi possível com a criação da Oficina de Cantaria da Universidade Federal de Ouro Preto em 1995. A oficina de cantaria criada na universidade teve como responsável pelo ensino dessa arte o sr. José Raimundo Pereira, falecido em 2006. Autodidata, hábil na manipulação da maceta e da talhadeira, era o último depositário do saber de uma arte que ameaçava desaparecer. Assim, Mestre Juca foi também artífice do renascimento do ofício da cantaria na localidade, transmitindo seus conhecimentos a muitos discípulos. O reconhecimento do trabalho de Mestre Juca em Ouro Preto levou-o a receber em 2002, das mãos do Presidente da República, a condecoração da Ordem do Mérito Cultural – a mais alta honraria para os que se dedicam às atividades culturais⁵.

Os trabalhos de Mestre Juca e seus alunos foram se mostrando de suma importância em diversos aspectos, pois além de preservar em uma prática e um saber tradicionais, a manutenção da técnica da cantaria se mostrou fundamental para os trabalhos de restauração de prédios históricos. Ediniz, aprendiz muito próximo de Seu Juca, comenta: *Muito raro alguém fazer uma peça lá na oficina que não tenha a ver com a cidade. A gente começou a ver que isso era legal porque formávamos pessoas para trabalhar na restauração. A gente tava capacitando pessoas pra fazer o patrimônio de Ouro Preto. Para manter a característica, manter aquilo que é lá. É pedra, então vamos fazer de pedra. Toda a vez que vou capacitar alguém aqui na oficina, a gente trabalha com esse mesmo princípio. Vamos observar a cidade pra gente fazer as peças parecidas. Porque quando for preciso restaurar a gente já tem uma idéia. Aquilo não será tão novidade assim.*

Em Coronel Xavier Chaves, município próximo a São João Del-Rey, a cantaria também ressurgiu com força no início dos anos de 1990. A cantaria nessa localidade tem como pioneiros Mestre Davi e Mestre José Maria Mendonça. A cantaria na região

surge como uma promissora fonte de renda para os mestres canteiros que começaram a produzir peças talhadas em pedra com o objetivo vendê-las aos turistas que visitavam São João Del-Rey e Tiradentes. Apesar de não haver uma preocupação de manutenção do patrimônio como em Ouro Preto, o modo de fazer e as técnicas em muito se assemelham.

Se distinguirmos os estilos da cantaria em Minas Gerais entre a arte da pedra esculpida em grandes peças, como a predominante em Ouro Preto, Mariana e São João Del-Rey, e aquela cantaria talhada, que visa o ajustamento de partes distintas, de pedra sobre pedra e sem argamassa, esta última técnica construtiva alcança sua melhor expressão em São Tomé das Letras.

Estilos diferentes, porém com semelhanças, ambas as técnicas escultóricas supõem a ação hábil da mão para dar a forma às peças, o que requer destreza em dividir e talhar, e também em analisar e compor um todo com as partes. Ação modeladora da mão sobre a pedra, guiada pelas descobertas do artífice dos segredos da matéria, porque as ações da mão ao dividir e talhar se orientam pela análise das formas e da composição das estruturas ocultas da rocha. Destreza das mãos para manipular as ferramentas, por um lado, e sensibilidade aguçada para descobrir as estruturas ocultas da natureza, para sentir e compreender esse diálogo mudo, que irá determinar as ações da talha.

Na tentativa de descortinar ou de ao menos nos aproximar desse universo, privilegiaremos a fala de três mestres herdeiros de tradições distintas da arte da cantaria em Minas Gerais. Para entrar num emaranhado e intrincado fluxo de pensamentos, percepções e formas de se relacionar com a pedra e com o mundo, iniciaremos com a fala de um dos mestres canteiros de São Tomé das Letras para depois entrarmos nas falas dos mestres canteiros de Ouro Preto e Coronel Xavier Chaves – município próximo a São João Del-Rey. A partir da fala desses três mestres temos uma síntese das questões, particularidades e semelhanças entre as três tradições.



Mesa de trabalho com cantaria e escultura em pedra

SÃO TOMÉ DAS LETRAS

*Tem uma pedra enterrada no planeta
São Tomé das Letras!
E essa pedra já não faz minha cabeça
Pedra ramada, pedra branca, pedra preta
Um arco-íris num Vale das Borboletas
E essa pedra quis espalhar em meu planeta
São Tomé das Letras!
São Tomé das pedras, das lendas!
É tudo o que eu preciso
Aqui é o paraíso
Tem o céu, o luar, a noite pra gente cantar
Aqui tem noite escura
Aqui tem nostalgia
E tem minha poesia*

*Tomé Roberto de Castro
Mestre canteiro de São Tomé das Letras*

Após três tentativas fracassadas, ao longo da semana, de realizarmos uma entrevista com Francisco Vitor Rosa – mais conhecido como Vitinho Rosa – foi no sábado, em uma manhã ensolarada do mês de março, que conseguimos nossa entrevista. Sempre esguio, Francisco Rosa nunca aparecia, como combinado, para a entrevista. No entanto, apesar dos desvios de nosso entrevistado, sentíamos que era extremamente importante uma conversa.

Seguindo nossa intuição, numa sexta-feira, às vésperas de retornarmos para Belo Horizonte, conseguimos encontrar com Francisco Rosa voltando do seu trabalho.

Cansado de nossa insistência, mas com bom humor, fez a seguinte exigência: “a entrevista acontecerá após o treino de Fórmula 1”. Aceitamos a sua condição e alguns minutos após o treino estávamos sentados sobre o frio chão de pedra da calçada da casa de Francisco Rosa, que ainda não havia sido esquentada pelo sol matinal.

Começamos a entrevista. Francisco possui uma voz extremamente grave. Quando percebe o quão grave está a sua voz, ele relembra do pai: *eu estou acordando, eu tenho a voz um pouco grave de manhã. Essa voz negra. Meu pai tinha essa voz grave, essa voz negra.*”

Após esse comentário, perguntamos como denomina o seu ofício e logo percebemos que



Mestre Tomé Roberto de Castro (Mézio)

Francisco raramente responde à pergunta de maneira direta. Sua narrativa é repleta de desvios, sobreposições e meandros. Ele responde: *Eu vou começar pelo começo. Normalmente, as pessoas, onde elas estão, elas se adaptam ao ambiente em que vivem. Eu acredito que lá no começo, quem descobriu São Tomé das Letras, usou a matéria-prima que tinha aqui na época: a pedra. Eles a trabalharam para montar as suas casas, é daí que veio a cidade. Então, quando criança, eu nasci em cima das pedras e fui vendo as construções, fui crescendo, o tempo foi passando. Meu pai trabalhava na pedra, foi um dos pioneiros na pedra. Então, eu fui direto trabalhar com a pedra e desde criancinha, vendo aquilo ali e mexendo com as pedras, sempre construindo, desde pequeno, aquelas casinhas de pedra eu fui sobrevivendo delas. Aí me chamaram para trabalhar, pois viram que eu tinha como trabalhar com construção de pedra. Então eu comecei a trabalhar, mas vendo que eu tinha que trabalhar mais ela. Tinha que ir vendo o serviço dos antepassados...*

Após essa bela introdução, Francisco Rosa fala sobre a sua infância, as pedras, o aprendizado e escolhas relacionadas ao modo de trabalhar: *Eu comecei meio cedo no serviço, com oito anos eu comecei a trabalhar. E trabalhando nessa linha de talhar de forma cuidadosa a pedra. Fala-se recortar as pedras, né? Eu comecei logo a recortar as pedras. E vi que o recorte era uma coisa gostosa de fazer. Dentro do trabalho de extração das pedras, o recorte é uma coisa que eu sentia mais prazer de fazer. Aí eu comecei...*

Eu sempre tive esse dom também, eu sou um pouco curioso, muito curioso de conhecer o desconhecido, sabe? Aí, eu queria além de recortar a pedra começar a domá-la. Eu estou aprendendo a domar a pedra até hoje. É difícil porque, muitas vezes, a gente acha que sabe domar a pedra. Esse é o perigo. Eu acredito que é ela que doma a gente, mas você tem que trabalhar com ela, conversar com ela.

Quando criança, eu já observava as formas de trabalhar e percebia que existem umas formas mais trabalhadas, outras menos trabalhadas, outras nada trabalhadas. Alguns pedreiros pegavam a pedra bruta do jeito que estava e eles já colocavam sobre os muros. A gente, enquanto criança, às vezes nem olha bem para esse lado. Mas, com o passar do tempo, você vai vendo...

Quer um exemplo? Essa igreja aqui do Rosário, acho que ela foi terminada em 1978. Ela é uma construção inacabada. Então. Enquanto criança eu brincava em cima dela. A gente escalava a igreja e andava em cima dela. Então eu cheguei a ver as pedras empilhadas pelos escravos. Hoje, eu tenho essa consciência, assim, mais clara. Porque antes não, antes eu corria e via aquilo. Mas eu não percebia. Estava vendo que a igreja era feita da forma como eu gosto atualmente de trabalhar com a pedra. Na época, eu não tinha tanta consciência de que ela era mais encaixada. Com o passar dos anos é que a gente envelhece e o corpo fica lento, mas a cabeça vai se encaixando, as peças, lá dentro, se assentando, como as pedras. Então, eu acho que a gente aprende às vezes da raiz, da raiz do nosso passado, porque, normalmente tudo já está na cabeça da gente, já está tudo pronto na cabeça. É com o passar dos



Pedras filetadas de quartzito

anos que a gente vai reaprendendo aquilo. Reaprendendo a refazer aquelas coisas. Então, eu acho que ela tem que ser bem encaixada como as pedras da Igreja do Rosário. Tem uns que usam outra forma. Mas a minha técnica é essa de encaixar bem. E bem devagar, bem processo lento, tranquilo.

Escolha estética e técnica

“E quando eu comecei a trabalhar eu já adotei essa linha de trabalhar mais a pedra. Eu não usava ela muito bruta, não. Pode-se usar ela bruta, mas ela fica um pouco rústica. Aqui em São Tomé cada um trabalha de uma forma. Tem uns que trabalham aí, deixam as pedras mais brutas, mais rústicas. Tem outros que trabalham mais ela, principalmente eu e meus primos. Acho que foi a forma que aprendemos com nossos parentes. Eu sempre procurei aperfeiçoar o meu trabalho para que ele fique bem perfeito mesmo. Virginiano tem essa mania de ser perfeccionista. E ela trabalhada, fica mais... Ela entalhada, igual eu falo com você, ela fica mais...”

Aprender com a pedra

“Acho que agora, com a consciência do processo que adotei, é que eu tenho essa visão. Quando eu comecei a trabalhar eu tinha uma forma, via e trabalhava da forma que eu gostava. Mas com o processo de ir trabalhando, quanto mais você vai trabalhando, mais você vai aprender com o trabalho. Você consegue tirar do seu trabalho o máximo de você.

Então, eu estou nesse processo de tentar tirar do meu trabalho o máximo de aprendizagem com a pedra. Porque ela também te ensina como ser usada, o lugar que você tem que colocar. Eu pego uma e penso “não, essa aqui é daquele lugar, ela está querendo ser colocada naquele lugar. Então, eu acredito que é bem assim balanceado. Você já acha ela e acha o lugar dela. Você só tem que deslocar ela até o lugar dela para construir. Ela já está ali para ser colocada lá naquele lugar. É por isso que eu continuo aprendendo com ela. Você pega uma pedra lá, bruta, você não sabe o que, onde que você vai colocar, ela é um quebra-cabeça. Tem hora que você está num monte de pedra e você não acha. Aí, você vai para outro canto, acha outra de lá, outra de cá e às vezes você estava em cima daquela pedra que você estava procurando. É por isso que tem de ter muita paciência!



Casa de mestre Tomé Roberto de Castro (Mézio)

Conversar com a pedra

“É por isso que você tem que conversar com a pedra. Algumas vezes você a golpeia, e ela te golpeia. Nessa, vai a cabeça de um dedo embora, vai uma bolha na mão. Então, se você quebra a pedra, ela também te quebra de vez em quando. Tem dia que se você estiver de mau humor, brigado com a mulher, aí... Aí tem um perigo danado de se machucar. Por isso, que eu me recuso ficar de mau humor e brigar com a esposa, porque eu vou chegar lá no serviço eu vou acabar me machucando.”

Mudanças ao longo do tempo

“No passado, aqui em São Tomé por ser um quilombo, eu acredito... E volto a repetir a história, o pessoal tinha todo o tempo do mundo, eu falo dos fujões, os quilombolas, era uma outra história...”

Eu acredito que esse trabalho é artesanal mesmo, diferenciado de alta produção. Por isso, parece que antigamente não se usava a linha e o prumo e, sim, o olho. Tem uns que falam: ‘é a linha burra’. Até hoje eu acho que essa técnica vem lá dos meus antepassados. Muitas das vezes eu não uso prumo e nem linha. Eu vou no ‘olhômetro’, algumas vezes eu uso o prumo e a linha. Por quê? Para conferir se o ‘olhômetro’ está bom. Apesar da minha vista estar um pouco cansada, ainda está dando para ver bem. O ‘olhômetro’ funciona bem, já está... Como se diz: ‘o índio já tem o caminho na cabeça’. O ‘olhômetro’, já vem embutido: o prumo e a linha.

Vocês estiveram na Igreja Matriz? Lá em cima na torre? Lá em cima ainda tem pedra de 8, 10 toneladas que foram parar lá em cima daquela torre em 1700, cara! Naquela época não tinha máquina. Não tinha mecanismo nenhum! Os caras usaram a técnica para deixar a pedra lá, tipo aquela obra... Machu Pichu. Os caras colocaram aquelas pedras lá... Aqui também, colocaram porque... É uma paciência. É uma engenharia dos burros que eles falam. Eu já ouvi falar, não tenho certeza. Eles soltavam o burro na estrada para poder acompanhar o burro. Eles colocavam um peso bom em cima dele, nas costas dele, e normalmente ele estando pesado ele não queria subir morro, ele ia buscando os lugares mais baixos. Então eu acredito que antigamente eles também tinham essa técnica dos burros. Não se usava tanto a força, usava-se a sabedoria para colocar as pedras nesses lugares. Eu também, de vez em quando, ainda uso as técnicas dos burros para colocar uma pedra em cima, uma pedra pesada, quando não tem ninguém para ajudar, ainda uso a técnica dos burros e consigo colocar sem muita força. Porque a pedra mesmo ensina a gente...

*Olha para você ver, uma outra engenharia. Meu pai e o pessoal antigo da cidade falavam ‘dar fogo’, explodiam as pedras. Eles pegavam uma pedra e colocavam canela de ema [*Vellozia squamata*] por baixo da pedra. Pegavam um pedaço de ferro e levantavam ela numa altura, principalmente a parte que a gente chama de ‘pedrão’. Pedrão é uma parte bem grossa assim. Eles levantavam aquele bloco, pegavam a canela de ema e colocavam em cima daquele blocão, de uma distância que ia da ponta do bloco até o meio do bloco, e colocavam fogo. Deixavam aquilo ali queimando numa noite inteira com bastante canela de ema. Depois, no outro dia,*

eles raspavam, puxavam aquela canela de ema para fora dali e jogavam água. Aí, colocavam um choque e quebravam ali. Eles falavam 'dar fogo', então até hoje ainda se usa essa palavra 'dar fogo', porém hoje nos garimpos se utiliza as dinamites.

Atualmente, acho que o pessoal tinha que usar melhor a pedra. Acho que a cidade, a estratégia da cidade, o lugar, a cidade é muito conhecida. Tinha que se explorar melhor a pedra. O garimpo está desenfreado. Estão só tirando e destruindo, destruindo... E construindo quase nada. E... Parece até difícil, não é fácil, entalhar uma pedra e pegar. Mas é que nem voltar atrás como eu estava falando. É tempo, o pessoal precisa ter tempo, ter mais calma com ela. Ela é uma matéria-prima muito boa. É pedra, né? Se você faz uma construção de pedra é uma coisa eterna. Como lá no Peru."

Percepções

"E você, quando está trabalhando, está sozinho. Tem vezes que quando você bate a ferramenta o eco ecoa lá longe. Você vê o silêncio. Você consegue ouvir o silêncio. Eu consigo ouvir o eco da minha voz. O barulho das pedras, quando você joga as pedras assim, você vê o barulho delas ecoando... lá longe. A música eleva a gente, a alma, o espírito. Tem uma do Milton Nascimento... 'Longe, longe, ouço essa voz. Que o tempo não...' É engraçado, quando moleque eu gostava muito de gritar. Como aqui é pedra para todo lado, eu gritava, o eco ia lá longe. Eu ficava gritando para ver o eco da minha voz, entendeu?"

Eu gosto de trabalhar assim, de levantar antes do sol. Levantar e agradecê-lo pelo dia que ele vai iluminar. Astro rei, está lá em cima iluminando a gente o dia todo. O dia todo eu vou conversando com ele. O dia todo eu converso com ele: 'ó astro rei'. 'ó astro rei' 'à tarde né?'. Aí eu faço o meu agradecimento. Porque para mim é um astro. O astro dos índios. Diz que os índios saudavam o sol e a lua. Eu acredito que lá na mãe África também se saúda o sol e a lua. A minha filha, quando passa por mim, eu sempre falo com ela. Nós nos encontrávamos muito na lua, pois de vez em quando ela me diz: 'pai, ontem eu olhei para a lua, eu vi que você estava na lua'. Ela também está sempre nessa linha, olhando para a lua, o sol, as estrelas..."

Da mesma forma que eu converso com a minha filha, eu conversei com o meu pai e foi numa conversa com o meu pai – um dos pioneiros em São Tomé das Letras com relação à construção de pedra – que ele me contou. E eu acredito que isso aqui foi um quilombo. Havia uma fazenda aqui perto e houve um assassinato nessa fazenda. Uma história muito comprida. Os fujões dessa fazenda vieram para cá. E aqui, quando eu era mais novo, eu via muitas construções de pedra esparramadas pela serra, no meio do mato. É por isso que eu falo que foi um quilombo. Porque naquela época, em torno de 1700, eles vieram para o meio do mato, na serra virgem e começaram a trabalhar a pedra. Eu imagino que esses fujões devem ter vindo de Ouro Preto, São João Del-Rey. Eles devem ter aprendido por lá a entalhar a pedra."

Partindo da fala de Francisco Rosa, é em São João Del-Rey e Ouro Preto que encontramos com dois outros importantes canteiros: Ediniz José Reis e José de Fátima, e nos deparamos com a reinvenção da cantaria em ambas as cidades.

OURO PRETO

*A cantaria era uma coisa bem, era mais uma poesia...
E eu vou te falar que todas as minhas curas são com pedra.*

Ediniz José Reis – mestre canteiro de Ouro Preto

Conversar com Ediniz José Reis sobre a sua relação com a cantaria é trazer à tona a figura de Seu Juca – importante mestre e canteiro de Ouro Preto. A relevância de Seu Juca na formação de Ediniz é percebida quando diz: *“Eu descendo de um mestre. Eu não fui a uma faculdade. Eu fiquei com meu mestre por mais de dez anos.”* A formação de Ediniz na arte da cantaria iniciou-se quando Seu Juca administrava o curso de cantaria na FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto) para a sua segunda turma. Desde então, Ediniz foi um aprendiz bastante próximo de Seu Juca, até a sua morte em 2006, e com ele realizou trabalhos de restauração, além de ajudá-lo nos cursos de cantaria para as turmas posteriores.

Ediniz relembra quando foi apresentado a Seu Juca: *“a gente começou a bater papo, e eu fui descobrir que seu Juca era vizinho dos meus pais. Ele conhecia toda a minha família. Inclusive ele me conhecia desde pequeno. E aí, eu gostei. Ele também gostou de mim. E como ele estava fazendo um trabalho de restauro, então ele falou para mim: ‘ó! eu estou fazendo um trabalho lá, se você quiser...’ Aí, eu fui ajudá-lo, né? Ele trabalhava sozinho na época [1998], não tinha ninguém que trabalhava com ele. A gente tinha uma amizade muito boa. Eu vou te falar que aprendi muita coisa que eu nem imaginava que pudesse aprender.”*

Ediniz narra algumas historietas sobre o modo de ensinar e a forma de Seu Juca se relacionar com as pessoas: *Porque é. Ele é. Ele era uma pessoa que tinha uma forma de ensinar bem diferente. Ele era prático. Ele não chegava e falava o que você tinha que fazer. Ele geralmente fazia e falava: ‘olha aqui o que eu estou fazendo’. E, se você não tivesse uma percepção, ele saía e te deixava. Ele te dava a pedra, ia lá e rabiscava o desenho, ‘faz isso aí’. E ele fazia um pouco pra gente ver, e saía.*

Eu me lembro de uma vez que ele pegou uma marreta de 15 quilos e começou a bater numa pedra. Ele está batendo, batendo e eu olhando. Ele dizia: olha aí. Eu falei: tá... Aí, eu pensei: pô, esse moço não vai me deixar bater nessa pedra? Passou 40 minutos, 50 minutos... Ele batia sem parar, o suor já tava pingando nele. Eu falava: ô seu Juca, deixa eu dar uma batida, aí? Ele: não, olha aí, primeiro! Falei: tá. Aí, uma hora e quinze dele batendo na pedra, ele virou e perguntou: toma, você viu mesmo? Falei: vi.

Eu peguei a marreta, olhei pra ele, falei: é, agora que eu vou mostrar pr’ocê. Vou

quebrar essa pedra aí com uma marretada só! Peguei a marreta e dei uma pancada na pedra. Do jeito que a marreta foi, ela voltou dois metros. Ela foi lá longe e me levou junto. Seu Juca virou pra mim e falou: Está vendo! Você não tava me olhando! Aí, ele pegou a marreta, continuou e disse: Olha aí!

Eu vi o que ele estava fazendo. Vi o que é que ele fazia. Ele pegava a marreta, jogava ela pra cima, batia ela na pedra e a deixava cair. Ele fazia o pêndulo, só a força inicial. Na hora que ele batia na pedra, a marreta quicava. Aí, ele deixava a marreta vir, fazer o pêndulo e voltar.

Essa era a praticidade dele. Ele já tinha aquele costume de trabalhar. Ele começou com cantaria, acho que com cinquenta e poucos anos. Não foi o primeiro ofício da vida dele. Ele já teve outros porque ele já tinha sido aposentado umas duas vezes. Ele já tinha muita experiência de vida e de profissão. Então, ele fazia a coisa de forma bem natural, sabe?

Além disso, Seu Juca tinha muita força de vontade. Ele fazia questão que a gente entendesse isso, que era necessário ter força de vontade e querer fazer o negócio. Por isso que o Seu Juca, ele não fazia nada pelo dinheiro, pra ele o dinheiro era uma coisa que não importava, entendeu? Às vezes, ele pegava um trabalho, ele fazia um trabalho na cidade e ele pagava a gente com o dinheiro dele. Ele sabia que a gente tinha que ter dinheiro e a prefeitura não pagava, ou ele mesmo não pagava todo o dinheiro, então, ele pagava.

A cantaria para nós era uma coisa bem... Era mais uma poesia, sabe, a gente tava preocupado em desenvolver a técnica, porque a nossa técnica era muito rústica. Então, por exemplo, a maceta, tinha uma maceta só. Eu peguei essa ferramenta, trouxe aqui, na mina. A gente conseguiu que eles fizessem mais. A gente tinha essa vontade de fazer, de descobrir e ir atrás das coisas que facilitassem o nosso trabalho e a gente tinha que descobrir. Porque toda a cantaria aqui era o que Seu Juca sabia, o que ele sabia era experiência dele mesmo, ninguém nunca chegou pra ele e falou: ó, é assim. Entendeu? Ele sozinho foi desenvolvendo e descobrindo."

Sobre a condição de mestre: "É por isso que eu considero Seu Juca um mestre. Primeiro, o mestre tem que ter experiência de vida. Não adianta eu falar que eu sou um mestre. Eu não sou. Por quê? Porque eu não tenho experiência de vida. A vida tem essa carga que você leva. Ela te ensina muita coisa. Então pra ser mestre eu acho que a pessoa deve ter mais de cinquenta anos de idade. Porque, aí, sim, ela já é uma pessoa madura. Não no trabalho, mas na vida. Porque, quando o Seu Juca está trabalhando, o trabalho faz parte da sua vida e vice-versa. O mestre tem que ter essa dedicação também no trabalho. Eu acho que são fatores fundamentais. Não adianta falar que eu sou um canteiro. Não sou. A gente está aprendendo e isso vai ser um aprendizado até o final da vida."

Ediniz diz que os canteiros discípulos de Seu Juca trabalham da seguinte maneira. Todos ficam sentados na pedra segurando-a. Com uma das mãos seguram a

ferramenta e com a outra sentem a pedra. Ediniz comenta que é preciso fazer isso, pois não se trata somente de uma pedra e sim de um objeto diferenciado. *“Deu uma pancada mal dada nela, volta também. E ainda, sempre que a gente está trabalhando estamos com a mão na pedra. Isso é pra poder escutar a pedra. Ali, quando se dá um batido que o som é diferente, você consegue entender aquele som. É porque o material está vivo, com muita energia. Eu, quando eu vou tirar uma pedra maior, sempre vou ao seu lado e peço licença. Pra ela me levar onde eu preciso, que é pra eu não ficar perdendo tempo e para eu ter uma ligação com ela, justamente pra você entender o que tem na sua frente. A pedra tem energia. Se ela não quiser sair dali, ela não vai sair. Ela tem uma vida própria, ela está mudando, nós não vemos o processo. É bem diferente a questão do tempo. Mas, ela muda! Até mesmo as pedras que estão ali no patrimônio, elas estão mudando. E eu, na época, escolhi trabalhar com a pedra justamente por causa disso.*

Engraçado, às vezes a gente está trabalhando e não está legal a energia, a gente tem que parar. Entendeu? E quem trabalha com a pedra eu tenho certeza absoluta que sente isso. O quartzito, me parece que ele passa mais isso, ele vibra mais. Quando você tá trabalhando com ele, ele tem uma vibração maior. Então, se ela vai quebrar, ela te avisa antes. É uma coisa que se aprende com o tempo, até mesmo quem não tem muita sensibilidade, começa a trabalhar e com o tempo vai percebendo isso.”

Ediniz afirma que seu trabalho é bastante direcionado para a preservação do patrimônio arquitetônico da cidade de Ouro Preto, como também o era o trabalho de Mestre Juca, e questiona a falta de reconhecimento no Brasil dos profissionais que não se formaram em universidades, como é o seu caso. *“E por que eu preciso de um diploma para fazer uma restauração? Tem que ser um arquiteto? Eu venho sofrendo com isso. Eu preciso ter um diploma pendurado pra poder falar que eu tenho condições de fazer uma restauração. (...) Então, essa questão é uma questão que, né, eu já quis estudar várias vezes, né. Ano passado até eu fui fazer prova, eu fui fazer supletivo de novo. Daí eu até passei em todas. Fui fazer várias, várias provas, passei em todas. Tinha 14 anos que eu não estudava. Mas, aí, vai fazer o vestibular. Aí, ao mesmo tempo que eu vou lá fazer a matrícula, volto no meio do caminho: ah, quer saber, não vou! Não é, não é, eu tenho que manter essa linha, entendeu? Porque se isso acaba. Agora, cê tem que ter os valores, né, esses valores eles têm que existir. Entendeu? Porque, pô, eu tô dedicando mais da minha vida, o tempo todo da minha vida a esse negócio. Entendeu?”*

Se em Ouro Preto encontramos uma forte relação da cantaria com o patrimônio da cidade, em Coronel Xavier Chaves a cantaria se atualiza na forte relação comercial com lojistas e revendedores encontrados nas cidades vizinhas: Tiradentes e São João Del-Rey. A cantaria na localidade começou a se expandir no início dos anos de 1990. Inicialmente, nos reporta José de Fátima Aparecida Chaves, os principais compradores eram turistas que visitavam São João Del-Rey e Tiradentes e passavam na cidade para conhecer nossa “arte em pedra”.

SÃO JOÃO DEL-REY E PROXIMIDADES – A CANTARIA EM CORONEL XAVIER CHAVES



Mestre José de Fátima Aparecida Chaves

José de Fátima Aparecida Chaves, mais conhecido como “Godinho”, relembra que no início dos anos de 1990 – quando começou a trabalhar como canteiro em Coronel Xavier Chaves – o comércio das peças fruto da cantaria praticada na cidade acontecia sem a presença de intermediadores lojistas, como é atualmente. Nesse momento inicial, o produto era vendido diretamente ao turista que, ao visitar as cidades de São João Del-Rey e Tiradentes, passava em Coronel Xavier Chaves para conhecer a famosa arte em pedra da cidade. Nesse período, relembra José de Fátima, a produção era “mais artesanal” pois não se usava o pesado maquinário elétrico que se usa atualmente. José de Fátima relembra todo esse processo.

Quando iniciei, apesar de produzir pouco, nós conseguíamos um bom preço. Na época, o nosso trabalho valia bem mais. Eu não sei porquê. Não sei se era porque quase não tinha esse tipo de trabalho na época, ou se a moeda era mais forte ou se



o poder aquisitivo do pessoal era maior. Até hoje eu não sei o que aconteceu. Uma peça que a gente vendia numa média de cinco salários, há quase vinte anos, hoje vendemos por apenas um salário, dois salários no máximo. E é interessante que a qualidade era muito inferior também, pois nós estávamos iniciando. Aí, começamos a comprar maquinário para aumentar a produção. Então uma peça que gastávamos um mês para fazer manualmente, em uma semana essa mesma peça era feita com o martetele pneumático.

Então, quando começamos, o pessoal olhava e dizia: – ‘é o pessoal que mexe com pedra é que está ficando rico’. Eles tinham aquela ilusão. No início não tinha concorrência. A oferta era pouca, então o produto podia sair mais caro. Eu acho que é isso mesmo, porque hoje tem muito desse trabalho aqui na cidade, na região. Aqui na cidade tem muita gente que produz esse tipo de trabalho.

Aqui nós trabalhamos muito com os comerciantes, com os lojistas. Eles não valorizam o produto da gente. O lucro maior fica na mão deles. Essa é a maior dificuldade que nós enfrentamos. Porque apesar de ser perto de São João Del-Rey e Tiradentes, que são cidades históricas, os turistas que vão para lá, eu acho que nem três por cento descobriram a nossa cidade. Eu acho que o que falta é isso.”

O aprendizado do ofício e suas mudanças técnicas ao longo do tempo

Nos dois primeiros anos, quando comecei na cantaria, o trabalho era só manual, com a marreta, o ponteiro e a talhadeira. Era bem difícil. Tinha dia que dava vontade de ir embora e não voltar mais. Porque a pedra é muito dura. Rende muito pouco o trabalho, a gente fica batendo o dia inteiro ali. E no final do dia a gente via que tínhamos pouco serviço. Eu me lembro. A pedra era muito dura. A experiência que eu tinha não era nenhuma ainda. Eu machucava muito a mão. Às vezes a marreta batia, o ponteiro escapulia e pegava na mão. Eu ficava todo machucado. Porém, o pouco que a gente conseguia produzir, nós conseguíamos um bom preço.

Por isso que, primeiramente, a pessoa deve ter vontade de aprender. Depois que começar a trabalhar com a pedra ela deve ter persistência. Muita força de vontade mesmo porque é um trabalho meio árduo. Trata-se de um trabalho que exige muita força também, por causa do peso. Mas ao mesmo tempo a pessoa precisa da técnica, da paciência, principalmente com relação ao acabamento. Os retoques finais, o acabamento. Todos eles exigem muita habilidade e paciência, por causa da técnica. A pessoa não pode ser uma pessoa nervosa, afobada, tem de ser uma pessoa calma. Então, no dia que a pessoa não estiver muito bem, ela já não pode trabalhar. Se a pessoa briga em casa e está meio ‘pê’ da vida, esse dia já não dá certo, não sai nada. A pessoa deve estar em paz de espírito. Muito concentrada.

Foi na oficina do José Maria Mendonça que eu já consegui uma técnica boa. A melhor escola que eu tive foi lá. Porque lá a gente era obrigado a trabalhar com medidas exatas, entendeu? Nós trabalhávamos sob encomenda. Então eu já comecei a trabalhar em cima dos projetos. Então éramos obrigados a trabalhar com medidas exatas. As medidas tinham que ser em cima do que estavam nos pedidos dos projetos. Aí, eu fui obrigado a aprender, a adquirir rápido essas técnicas. E lá era alta produção. Lá, eu não estava para aprender mais, eu estava para produzir mesmo. Já era fábrica mesmo, a gente não podia errar. Porque se errarmos a gente perde a pedra. Aí o patrão já vem e puxa a orelha, já 'alopra' né? Lá, tinha o encarregado, que qualquer dúvida ele ajudava, ele dava algumas dicas e nós tínhamos que descobrir as coisas sozinho. Se era peça com esquadro tinha de ser com o esquadro, se fosse coluna, chafariz. Lapidar a pedra, a face dela devia ser tudo super certinho, não podia ter um empeno não podia ter nada. Fazíamos isso numa régua. Igual um pedreiro mesmo para fazer uma parede mesmo, tinha que ser impecável mesmo. Essa foi a minha principal escola."

O tempo para se ensinar um aprendiz

"Os meus funcionários, aqueles que não desistiram antes, com dois anos eles ficaram bons. Os dois que começaram comigo e que não tinham experiência nenhuma, com dois anos eles ficaram bons mesmo. Hoje eles são excelentes em qualquer tipo de trabalho que eles desenvolvem. Eles tiveram força de vontade e, com dois anos, eles conseguiram. Porque até os dois anos, o que eles produzem é só para cobrir os gastos. Antes de dois anos, o profissional não tem lucro nenhum. Ele tem de acreditar e investir."

A relação com os funcionários-aprendizes

"Bom, e aí, depois que o funcionário se torna profissional, que você pode confiar. Quando você pode entregar um projeto para ele executar. Aí, você tem que remunerar bem também, porque senão ele vai embora. O que acontece muito é isso. Ele começa a produzir bem e pensa: 'Ah! Eu vou trabalhar por minha conta'. Então você tem que remunerar eles bem, porque senão você perde a mão de obra. Aí, eu vou ter que pegar um outro que nunca trabalhou, vou ter de ensinar ele, apenas depois de dois anos ele vai começar a dar lucro, aí, se eu não melhorar a gratificação dele, ele vai embora e, aí, eu vou estar sempre formando mão-de-obra e sempre sem mão-de-obra."

Apesar de muitas pessoas trabalharem com a cantaria em Coronel Xavier Chaves e de José de Fátima apontar como uma das causas para a queda no preço das peças produzidas ele considera importante ensinar a atividade e fica orgulhoso ao contar que

transmitiu o conhecimento das técnicas de cantaria para, pelo menos, dez pessoas que trabalharam com ele em sua oficina. Ele comenta com pesar a possibilidade da profissão acabar pela diminuição, a cada ano, das vendas: *“acho que, de agora pra frente, vai ser difícil começar outros, formar os profissionais por isso, porque já não está sendo tão compensador mais como era no início. É uma pena, porque isso aí não está criando, não está ajudando a resgatar uma época do Brasil colonial.”*

Desta maneira, considera favorável a iniciativa da prefeitura em criar o Festival Internacional da Pedra e lançar o nome da cidade como “cidade da pedra”, valorizando as atividades tradicionais da escultura e da cantaria em Coronel Xavier Chaves. *“Aqui na região trabalhamos com a antiguidade. A antiguidade envolve dois setores. A madeira tem o estilo antigo e a pedra também é uma coisa que está relacionada com a antiguidade, com cultura dos europeus, do Brasil imperial, dos europeus que trouxeram esse trabalho em pedra, das igrejas de hoje. É preciso encontrar formas de divulgar a nossa cidade para que um número maior de pessoas conheça o nosso trabalho.”*

Apesar da preocupação maior de José de Fátima ser com o comércio em detrimento da relação da cantaria com a cidade, e seu patrimônio arquitetônico como o é em Ouro Preto e, em certa medida, em São Tomé das Letras, encontramos, em um determinado momento da sua fala, uma aproximação de sua profissão com as construções da sua cidade, como também aconteceu com Francisco Rosa e Ediniz José Reis em suas entrevistas. *“Eu me inspirei muito e me inspiro muito na igreja de pedra que temos aqui em Coronel Xavier Chaves. [Conhecida atualmente como: Capela do Rosário]. Ela foi construída no século XVIII, pelos escravos ainda, então ela é toda de pedra, então eu admiro muito aquele trabalho. Isso me inspirou muito e ainda me inspira até hoje. Algo feito há 200, 300 anos e não tinha equipamento e eles conseguiram realizar um acabamento perfeito, entendeu? Você encontra portais lá, empinadinho, muito bem feito, pia batismal, soleira. Então aquele trabalho lá. Além dessa, todas as outras igrejas da região, tanto em São João Del-Rey como em Tiradentes, encontramos muitas igrejas e em todas elas encontramos muitos trabalhos ricos com relação à pedra. E naquela época não tinha os equipamentos que nós temos hoje. Essas obras são coisas divinas mesmo. Acho que as igrejas foram.”*

NOTAS

1. Cf. VILELA, 2003.
2. Cf. VILELA, 2003.
3. Cf. VILELA, 2003.
4. Cf. KATINSKY, 1994, p. 81.
5. Cf. VILELA, 2003.



**PINTOR
ESTUCADOR**



OFÍCIOS DA COR E DO ORNATO



Detalhe das folhas de acanto desenhadas no florão

OFÍCIOS DA COR E DO ORNATO: PINTOR/ESTUCADOR

Num sentido amplo, a arte pode ser considerada como todo embelezamento da vida ordinária alcançado com destreza e que tem uma forma que se pode descrever¹. Nenhum povo que conhecemos – diz Franz Boas – por dura que seja sua vida, investe todo o tempo, todas as energias na aquisição do alimento e moradia. Todos os grupos humanos produzem obras que lhes proporcionam prazer estético e todas as atividades humanas podem revestir formas que concedem mérito estético: ocupações industriais como cortar, talhar, modelar, tecer, etc. Quando o tratamento técnico dos materiais alcança certo grau de excelência, quando o domínio dos processos é tal que produz certas formas fixas, típicas, ao ponto de alcançar a perfeição formal, damos a esse processo, por simples que seja, o nome de arte².

É nesses termos que devemos considerar aquelas técnicas construtivas praticadas em Minas Gerais que, como a tabatinga, a pintura à cal e o estuque ornamental, mesmo obedecendo a alguns fins práticos, expressam, sobretudo, um claro significado estético.

TABATINGA

Mais fácil de encontrar do que a cal – primeiro importada, mais tarde obtida de conchas ou mariscos – o emprego da tabatinga para o revestimento das vedações se generalizou. O uso da *tabatinga* é frequente, hoje, na zona rural do Vale do Jequitinhonha, na construção das casas de pau-a-pique ou adobe e rebocadas com estrume de boi. O termo *tabatinga* é de origem tupi: *tawa'tinga*, que quer dizer 'argila, barro branco, esbranquiçado'; também há registro das variantes *tauatinga*, *tobatinga*, *tabatingua*³. Trata-se de uma terra argilosa mole e untuosa ao tato, geralmente de cor branca, que resulta numa espécie de argamassa usada para cair e revestir casas populares. À tabatinga adiciona-se algum fixador, como leite ou resina de sorveira, leite de vaca, soluções de pedra-ume⁴, ou água de mandioca - esta última mais comum na atualidade na região do



Parede de adobe pintada com tinta de barro branco

Vale do Jequitinhonha. A partir de um modo artesanal de trabalho, o barro branco é transformado em uma pasta, posteriormente a pasta é coada, e por fim adiciona-se goma de mandioca, dando origem à mistura para aplicar nas paredes e no chão das construções. A aplicação, que dá à construção um aspecto liso e claro, é feita com um pau (pau d'ema), com a ponta em formato de pincel. A melhor época para se pintar as casas é no período de estiagem, para que a chuva não desmanche a pintura antes desta secar totalmente.

José Trindade da Costa é um mestre com múltiplas habilidades, e desde 1983 participa da equipe de obras do Iphan em Tiradentes. Apesar de considerar-se um especialista da marcenaria, conhece profundamente inúmeras das técnicas construtivas, desde o adobe até as tintas que produz a partir da tabatinga. Zé Trindade lembra que aprendeu a manipular o material ainda moleque, quando frequentava uma fábrica em Tiradentes que produzia tintas com a tabatinga. Curioso, ficava ali horas a observar os mestres manipulando terras e cores. Zé Trindade não apagou de sua memória o contato que teve com esses mestres das cores de Tiradentes, lembra o nome de todos eles: Pedro Gameleira, Zé Malta e Ramalho. Hoje, é capaz de criar e manipular diversos materiais de origem vegetal com materiais industrializados produzindo tintas utilizadas para restaurar e embelezar igrejas e casarões mineiros do período colonial.

PINTURA

A técnica da pintura à cal é bastante difundida nas regiões visitadas, especialmente na Região Metropolitana de Belo Horizonte, Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Santana dos Montes. Esta técnica data da época colonial, quando dos primeiros assentamentos urbanos em virtude da atividade mineradora, e atualmente é empregada em obras de restauração.

Na fabricação artesanal da tinta à base de cal, a etapa inicial consiste na hidratação de blocos de cal virgem. Mergulhados em água, formam uma pasta que deve ser deixada reagindo por um tempo mínimo, que pode variar de um dia a seis meses. Ao que informam os artífices, quanto mais tempo a cal for deixada neste molho, melhor qualidade terá a tinta. Maria Caldeira, restauradora do Iepha, afirmou que tintas apresentam excelente qualidade por até 15 anos.

A preparação para aplicação da tinta à cal é praticamente a mesma em todas as regiões onde se utiliza a técnica: mistura-se a pasta de cal obtida no processo de hidratação com água, adicionando um pouco de óleo de linhaça como fixador. O sr. Geraldo da Silva, pintor de Congonhas, também recomendou adicionar um pouco de sal à mistura. Sebastião Benigno, carpinteiro e pedreiro de Santana dos Montes, utiliza folhas de mandacaru como fixador, que adicionadas à cal virgem acabam se desfazendo. As proporções dos ingredientes não são exatas, em geral são determinadas

pela experiência, mas todos concordam que a tinta à cal deve ter uma consistência bem ralinha, semelhante ao leite, para não desprender da parede; apenas Eliana de Oliveira, de Belo Horizonte, indicou a proporção de uma parte de cal para três de água.

A aplicação da tinta à base cal é feita, em geral, com broxa ou trincha larga, e deve ser de maneira a cruzar as demãos, uma na vertical e outra na horizontal, alternadamente, para que a pintura final não fique manchada.

Em Belo Horizonte e Ouro Preto, emprega-se a pintura tradicional com pigmentos para aplicação em madeiras; utilizam-se pigmentos naturais (minerais ou vegetais) adicionados a óleo de linhaça e alvaiade, ou tabatinga, como secante. Maria Caldeira, restauradora do Iepha, em lugar do óleo de linhaça utiliza cola branca, e não acrescenta alvaiade. Paulo Cirilo, de Ouro Preto, realiza testes para analisar a quantidade de pigmento necessária para dar uma boa liga com o óleo, nos quais pesa uma quantidade de pigmento, que é misturado aos poucos com óleo de linhaça, adicionado com conta-gotas. Ele verifica a consistência da tinta com o dedo: pega um pouco da mistura, fazendo um biquinho; se não fizer, está muito seca e é preciso adicionar mais óleo; se escorrer, a tinta está muito fluida e é preciso adicionar mais pigmento. Costuma também adicionar um pouco de aguarrás a essa mistura com óleo, para diluir. Ainda segundo Paulo, na manipulação de tintas com pigmentos naturais, ao se usar terra, é preciso peneirá-la, para separar as impurezas, como folhas e gravetos. Em seguida, tritura-se os pedaços maiores de terra ou canga para se obter o pigmento de granulação fina, pressionando o material sobre uma base de granito polido, com o uso de moleta também em granito, fazendo um movimento circular. Tanto com pigmentos naturais quanto com o pó xadrez é possível conseguir uma variação cromática em degradê, através de um pigmento inicial. Com o auxílio de um fogareiro, o amarelo ocre, por exemplo, é aquecido, possibilitando a obtenção de vários tons, até atingir o vermelho. Paulo Cirilo explica ainda que antigamente aquecia-se uma tabatinga amarelada para se obter esta transformação. Na fabricação da tinta branca, usava-se



Acima, mestre Eliana Márcia Ferreira de Oliveira, pintora restauradora

Abaixo, mestre Geraldo José da Silva, pintor



Artesãos restauradores de ornatos e esculturas, Leandro Marchi (filho) e Afonso Marchi (pai), estucadores tradicionais



tabatinga branca ou alvaiade, que, por conter chumbo na composição, material tóxico ao organismo, foi substituído por branco de zinco.

A camada de fundo da pintura com pigmentos é feita com uma demão de uma mistura de branco de zinco com óleo de linhaça. Após secar a base, passam-se duas demãos de tinta a óleo com pigmento. A aplicação de tinta a óleo nos elementos construtivos em madeira é feita através do uso de pincel chato.

ESTUQUE

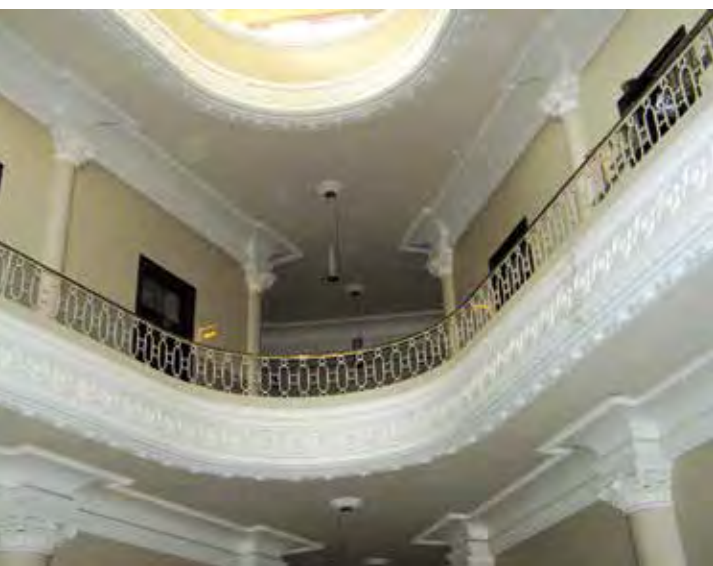
Ofício encontrado, principalmente, nas cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto, o estuque é uma técnica que foi muito utilizada nas construções de estilo neoclássico e eclético, ambos predominantes na cidade de Belo Horizonte no final do século XIX e início do XX.

O *estucador* designa, em princípio, aquele que aplica o estuque: a massa de revestimento a base de cal e areia, conhecida comumente como reboco. Porém, *estucador* designa também o artista que modela e molda os ornatos a serem aplicados ou integrados nas edificações. O enfoque principal do ofício do estuque é o desenvolvimento das competências sobre a análise das técnicas antigas de aplicação de revestimentos em argamassas, elaboração de ornatos aplicados e integrados. O estucador deve conhecer os principais aglutinantes e agregados das argamassas, bem como as técnicas de preparação das massas.

O estuque consiste numa argamassa branca, o policroma, composta de cal fina, areia fina, pó de mármore e gesso, usada em variados tipos de ornatos relevados, em

muros exteriores, interiores ou tetos. Há várias modalidades de estuque. Pode ser usado para revestir paredes internas, forros para vedações, para preencher interstícios, para pinturas de afrescos ou ainda para revestimentos conhecidos como marmorino e escaiola. Também, para se fazer altos e baixos-relevos, como florões, rosáceas, arremata pináculo, centro de teto, centro de abóbada conforme o lugar e o fim a que se destina, interna ou externamente, num edifício⁵. Na atualidade, o termo estuque é reservado para referir-se às argamassas aplicadas em edificações antigas.

Cada peça a ser realizada em estuque exige um tipo específico de molde. As peças



Ambiente interno da Sede do UAI, em restauração

mais lisas são moldadas com gesso e as mais detalhadas com silicone ou borracha. O molde de borracha precisa ser cozido durante 15 dias, porém é mais barato e pode ser reutilizado. O molde em silicone, material mais contemporâneo, é feito com a aplicação em camadas do líquido de silicone com pincel, e tem um tempo de secagem de cinco minutos.

Na técnica chamada fundição, a mistura da massa utiliza areia e cimento na proporção de 2:1, acrescentando-se um pouco de água. A consistência da massa de fundição é pastosa, semelhante à massa de um anjo, segundo o sr. Afonso Marchi e o filho Leandro, conhecidos estucadores da cidade de Belo Horizonte. Na técnica do cimento prensado, a mistura da massa utiliza areia e cimento na proporção de 2:1, e se diferencia da técnica anterior pela consistência da massa, bem porosa, semelhante a uma farofa, por utilizar menos água.

Para a técnica do gesso, a mistura é feita com pó de gesso e água, e acrescenta-se sisal (barbante, corda de bacalhau), para estruturar o estuque. O estuque que utiliza terra foi encontrado na Região de Ouro Preto e Mariana. O canteiro Rinaldo Urzedo da Silva está executando um forro de estuque em sua casa na roça, utilizando uma mistura de barro e areia aplicada sobre estrutura de vergalhões revestida com tela de arame, em formato abobadado. O reboco será em areia e cal, e o acabamento final com uma massa de pó de pedra. Sérgio Romão, taieiro e estucador de Ouro Preto, executa a técnica como profissão. Para estruturar forro de estuque, faz um engradado com peças roliças de candeia, com espaçamento de 30 por 30 cm, onde será pregado um forro de esteira. A massa do estuque utiliza areia e cal e é feita com o auxílio de uma colher de pedreiro sobre a esteira previamente instalada. Para melhorar a aderência da massa, ele agrega um pouco de cola amarela. Sérgio amplia uma imagem em tamanho reduzido para o teto ou parede observando o original e desenhando a mão livre com pigmento preto no teto. Para trabalhar no teto, precisa montar andaime e desenhar deitado. A pintura das imagens é feita com tinta a base de pigmentos naturais, aplicada com pincel.

Apenas algumas matérias-primas das fôrmas e os tipos de cimento têm mudado. Porém, de modo geral, tanto as matérias-primas quanto o modo de fazer referentes à estucaria mantêm-se os mesmos da época da construção da capital.

NOTAS

1. Cf. HERSKOVITS, 1968, p. 416.
2. Cf. BOAS, 1947, p.15.
3. TABATINGA (verbete). *In*: DICIONARIO ELETRÔNICO HOUAISS. 2001.
4. Cf. VASCONCELOS, 1979, p. 71.
5. Cf. REAL, 1962, p.226. Ver também: ESTUQUE (verbete). *In*: DICIONARIO ELETRÔNICO HOUAISS. 2001.



**FERREIRO
FORJADOR**

OFÍCIOS DO FERRO





Bigorna na ferraria de mestre Luiz Gonzaga

OFÍCIOS DO FERRO: FERREIRO/FORJADOR

Ver um ferreiro trabalhando, um punho na marreta e outro na tenaz, com as batidas ritmadas e as faíscas salpicando a escuridão do ambiente, é uma dessas experiências que não se esquece. O fascínio de um ofício bruto, quase medieval, exercido no tártaro da caverna de Hades, como aparenta a tenda do ferreiro.

O que para uns é o inferno, para outros é o céu, com santos, ídolos e tudo o mais. Desde a antiguidade, e em quase todas as culturas, a metalurgia sempre exerceu esse fascínio, foi considerada uma arte sagrada. Os metais representavam a presença mesma de forças obscuras, desconhecidas, mágicas. Por isso, a fundição dos metais sempre foi rodeada de lendas, crenças e segredos.

O ferreiro é esse homem, o homem dos metais, aquele que conhece os segredos da metalurgia. Com forja, bigorna, marreta, tenaz e maçarico, sabe aquecer o metal e, assim, os domestica, h sua resistência, o molda, fura, torce, corta, rosqueia e dobra para criar uma grande variedade de objetos.

O ferreiro e forjador produz, conserta e amola ferramentas diversas, especialmente para o garimpo e a atividade agrícola. Cuida de implementos tais como: alavancas, picaretas, machados, cunhas, ferraduras, dobradiças e, até mesmo, armas. Além disso, fabrica e repara objetos e peças metálicas empregadas em construções tradicionais, como fechaduras, trincos, dobradiças, cravos e gradis residenciais.

A primeira preocupação do ferreiro é com a obtenção de matéria-prima, geralmente produto da colheita de pedaços de ferro e outros metais encontrados nas ruas ou de sucata de oficinas mecânicas de conhecidos e parentes. Assegurados a reserva de carvão, o gás e a solda, a segunda preocupação é angariar clientes - em geral provindos da zona rural à procura de um serviço de conserto das ferramentas agrícolas, quando não, fabricação ou conserto de peças de automóveis indisponíveis no mercado.

A proximidade com o pai e o evocar de antepassados é comum na trajetória de aprendizado dos ferreiros. Em Minas Gerais, na cidade de Tiradentes, *Luíz Gonzaga França* – mais conhecido como Mestre Zinho – evoca uma vocação que corre em suas veias, em seu “sangue”, através de uma “raizinha” que possui suas ramas em um tio materno nunca dantes visto por Luíz Gonzaga, mas que também era ferreiro. Se Luíz Gonzaga não aprendeu o ofício com seu pai, o mesmo não ocorreu com seu filho, *Luíz Heitor da Silva França*. Ainda criança o pai disse a ele: *ou você estuda ou trabalha,*



Mestre Luiz Gonzaga vestindo roupa de segurança

“você tem que me ajudar, você tem que me ajudar. E trazia o filho, puxando-o pelas orelhas, quando este se escondia na casa de um vizinho querendo brincar. Foi também na relação com o pai que se deu o aprendizado de Antônio Elói Coelho – mestre ferreiro de Ouro Preto – que, assim como Mestre Zinho, ensinou o ofício a seus filhos.

Júlio Sena Chagas, também chamado de Julinho Ferreiro em Minas Novas, município localizado na região do Vale do Jequitinhonha, relata que a tradição do ferro na sua família se inicia há três gerações com o seu bisavô. A importância dos antepassados, e do pai em especial, para este ferreiro é percebida na foto colocada na parede da sua oficina, que no passado pertencia ao seu pai. Sebastião Ferreira, importante mestre ferreiro de Ouro Preto, por outro lado, teve com Elmo de Castro Guimarães, um antigo carpinteiro e ferreiro da cidade, sua primeira orientação.



Mestre ferreiro forjador e serralheiro Antônio Elói Coelho

Com trajetórias díspares, todos começaram produzindo pequenas peças ou “pecinhas miúdas” como dizem alguns deles. *Luiz Gonzaga*, por exemplo, trabalhava inicialmente em uma fábrica de móveis de Tiradentes com a fundição e o acabamento de pequenas peças de ferro utilizadas em móveis, tais como alças, puxadores e fechos. Didaticamente, iniciou o seu filho *Luiz Heitor* no ofício ensinando-o, aos 8 anos, a confeccionar peças como puxadores de gaveta e dobradiças de baú. Foi com idade semelhante, aos 7 anos, que *Júlio Sena Chagas* aprendeu as habilidades necessárias para um ferreiro fazendo facas para o pai, “*ele tinha um torno dessezinho... aí, botava as facas... Que era pra nós limar as facas pra ele. A gente era tão pequeno, que ele mandava limar e botava um caixote, que antigamente usava querosene, pra gente subir. E quando limava errado, menino... Batia até pra arreventar... Batia com ferro também. O sofredor era eu... eu era muito atentado...*” Quando começou a trabalhar para Elmo de Castro Guimarães, *Sebastião Ferreira* relata que foi cortando espelinho “*para ele, eu só cortava*



Fabricação de dobradiça

espelhinho para ele. Só depois, que ele me pediu para bater uns cravos.” Já Antônio Elói, aos nove anos de idade, era capaz de realizar trabalhos com forja e solda.

Se depender de boa parte desses mestres, o ofício ainda perdurará por algumas gerações. Além de seu filho, *Luíz Gonzaga França* formou vários outros ferreiros em Tiradentes e costuma brincar: “se eu ensinar mais para outras pessoas, eu não terei mais como trabalhar.” Em Ouro Preto, *Antônio Elói* também possui uma relação generosa com seus aprendizes, que chama de ‘pessoal’. “*Vem gente aqui. Esse pessoal tem um respeito com a gente, viu? Tem um, ele deve ter uns 50 anos, mais ou menos. Respeita a gente como se fosse pai dele.*”

Por outro lado, a forma generosa de se relacionar com aprendizes não é encontrada na fala de outro mestre de Ouro Preto, *Sebastião Ferreira*: “*Você começa a ensinar a pessoa uma coisa, ela já acha que sabe tudo. Aí, ela não vai fazer o acabamento do serviço igual eu faço e passa, sem querer, a derrubar o nome da gente. Por isso eu prefiro trabalhar sozinho.*” Em Minas Novas, *Júlio Sena Chagas* não possui aprendizes, pois na sua visão o trabalho não atrai jovens, já que mexer com a







Carimbo de marcar gado



Mestre Júlio Sena Chagas

forja é algo extremamente pesado, serviço bruto, serviço que o médico não recomenda, serviço sem aprendiz.

Os clientes variam de lugar para lugar e de mestre para mestre. *Júlio Sena Chagas*, por exemplo, tem na população rural de Minas Novas sua maior clientela. Sentado na porta de sua residência, a partir das 8h, espera os trabalhadores da zona rural chegarem, trazerem suas ferramentas para ele fazer as devidas manutenções nos implementos agrícolas. Quando recebe algum cliente indesejado, o entrevistado afirma que direciona as faíscas do esmeril para o local onde o cliente está sentado para que o mesmo vá embora e diz preferir as pessoas humildes, pois os ricos não o valorizam.



Candelabros e lamparinas de meineiro feitos por mestre Sebastião Ferreira



Ferreiro e aspirante a aprendiz

Até se iniciar a restauração da Igreja do Amparo em Minas Novas, Júlio Sena Chagas nunca tinha trabalhado em obras de restauro. Com o início das obras, Júlio pôde fazer as dobradiças, as caixinhas do sacrário e as fechaduras. Em Ouro Preto, tanto *Antônio Elói* quanto *Sebastião Ferreira* possuem como clientela, em sua maioria: clientes particulares, empresas de capital privado, órgãos e instituições públicas - como a Prefeitura Municipal de Mariana - e instituições privadas - como a Arquidiocese de Mariana. Porém, como todos os serviços foram realizados para edificações de uso público, o trabalho de ambos destinase à comunidade em geral. Já em Tiradentes, os turistas aparecem como os principais compradores de *Luiz Gonzaga* e seu filho *Luiz Heitor*.

Tanto em Tiradentes quanto em Ouro Preto, as peças confeccionadas pelos antigos ferreiros das cidades no século XVIII exercem um verdadeiro fascínio nos mestres, que se inspiram nessas peças produzidas, criando novas peças que costumam chamar em Tiradentes de "ferragem colonial".

Luiz Gonzaga França gosta de ser desafiado e de trabalhar com peças mais complexas, ricas em detalhes e arabescos – como eram as peças dos séculos anteriores. Gosta das peças que exigem “muito da mente”. O bom trabalho, na visão de Luiz é aquele que, quando finalizado, se diz: *será que foi eu mesmo que fiz?* Sobre o processo de criação, Luiz relata que quando vê uma peça na cidade olha para ela e começa a imaginar uma nova. *“Eu, às vezes, estou lá na minha mesa. Acabo de jantar, pego um papel, com a caneta começo e penso: ‘ó, isso aqui ficou bom’. Aí, eu passo o desenho para a chapa e começo a fazer.”* Para Luiz é necessário que o ferreiro tenha uma criatividade que sai “de dentro”, do “interior”, e reclama da falta de criatividade dos ferreiros no mercado. Herdeiro da tradição iniciada pelo pai, *Luiz Heitor da Silva França* também gosta de desafios e se considera um perfeccionista: gosta de trabalhar cada detalhe de uma peça em ferro, repete inúmeras vezes até conseguir o resultado almejado, *“quando sai certo é um alívio”*, comenta. Quando se depara com muitas dificuldades na execução da peça chega a sonhar com ela e no sonho, muitas vezes se vê executando e encontrando soluções para os problemas ao realizar uma peça.

Sebastião Ferreira também se inspira na paisagem urbana de Ouro Preto e nas criações dos ferreiros do passado. Não gosta apenas de copiar as peças e sim de misturar detalhes e criar. Apesar disso, suas peças costumam ser tão fiéis às peças do século XVIII, que algumas chegaram a ser vendidas como originais em alguns antiquários da cidade. No entanto, Sebastião Ferreira é enfático: *“não sou artesão-copiador. Muito feio. Não gosto! Detesto quem fala: ‘ah, eu vou fazer um igual’. Detesto essas pessoas. Então, tudo o que eu faço é criativo, eu só tiro cópia quando os outros falam: ‘cê faz igual assim, assim, e tal’. Mas não gosto, detesto.”* Sebastião diz não se engrandecer com as peças que produz, pois a autoria não lhe pertence *“não é eu, é minha mente, é o meu superior, ninguém nunca tá sozinho...”*

Desde a antiguidade a metalurgia foi considerada uma arte sagrada por ter o poder de mudar a natureza dos elementos que submete à sua forja. Do mesmo modo, observando, imaginando e criando, os mestres ferreiros percorrem e recriam os saberes, as práticas e as técnicas metalúrgicas tradicionais refazendo a cidade colonial. São verdadeiros artífices-artistas, mágicos-ferreiros-criadores de novas peças, no limite tênue entre o novo e o objeto que, ao mesmo tempo, reencarnam as formas e o espírito das peças tradicionais que povoam as cidades onde nasceram. Os artífices acabam por criar peças para cidades e construções que ainda virão a ser, mas que não deixam de emergir desse passado imaginado, tanto pelos turistas – seus principais clientes – quanto pelos próprios artífices, que o recriam com suas interpretações perduráveis, pela magia da ressurreição dos metais.



**OLEIRO
ADOBEIRO
TAIPEIRO**



OFÍCIOS DA ARGILA



Boca do forno da olaria em Prados

OFÍCIOS DA ARGILA: OLEIRO/ ADOBEIRO/TAIPEIRO

Não sem razão, diz Claude Lévi-Strauss, são várias as mitologias que comparam a obra do criador à do ceramista: dando forma à argila tirada do solo, o criador deu vida à matéria bruta “amorfa e nua”, segundo a Bíblia¹.

À diferença da pedra, que requer do entalhador perscrutar as estruturas ocultas da rocha para a quebra da matéria bruta, visando a dar a forma adequada para o perfeito ajustamento das partes, a fabricação do tijolo de adobe ou o emprego da taipa de pilão, requerem um modo diferente de tratamento dos elementos naturais. O tijolo de adobe, a taipa de pilão, o pau-a-pique, soluções empregadas na vedação dos vãos na construção civil, são técnicas construtivas de uma arquitetura vernácula baseada na moldagem manual de um único elemento natural: a argila. Transformada em matéria plástica pelo acréscimo da água, capim e outros materiais, a argila aceita facilmente as formas impostas pelo homem.

Há mais de um século, na obra *Légende et curiosités des métiers*, o folclorista Paul Sébillot fez um inventário dos traços de personalidades associadas, pela tradição, ao exercício de determinados tipos de profissões. Curiosamente, dentre os mais de trinta ofícios listados, não há nenhuma menção aos ceramistas. Para explicar essa ausência, observa Lévi-Strauss, é necessário considerar que nas sociedades europeias tradicionais o ofício de ceramista costumava ser exercido por grupos, por famílias inteiras e não indivíduos isolados; por outro lado, as oficinas de cerâmica instalavam-se fora da cidade, perto dos bancos de argila necessários para a indústria, distanciando-se socialmente das aldeias. Ao contrário do que acontecia com o ferreiro e com outros ofícios, não se ia até o ceramista para se consertar um utensílio ou encomendar um novo. O ceramista levava os seus produtos para o mercado ou utilizava um intermediário. As pessoas não mantinham contato direto com eles².

Na arte da fabricação do adobe, a mão é que determina a forma dos materiais. Entre as artes da civilização, a cerâmica é provavelmente aquela em que se encontra realiza o menor número de etapas intermediárias entre a matéria-prima e o produto, que sai formado das mãos do artesão. Se a arte da cerâmica encurta a distância entre a matéria-prima e a forma, é, em compensação, uma arte de resultados incertos e cheia de riscos, que repercutem no psiquismo daqueles que a praticam. A preocupação com a segurança de resultados induz o ceramista a reproduzir fielmente os materiais e os métodos de fabricação, que sabe, por experiência, que são os mais apropriados para evitar um desastre. Desconfiado em relação a todas as inovações, o ceramista é um espírito profundamente conservador. Assim, o conhecimento das técnicas cerâmicas é um assunto privado, só se fala dele em família³. Esses

mesmos traços característicos do ofício foram notados entre os mestres das várias regiões percorridas no estado de Minas Gerais: o emprego de escassas ferramentas na moldagem direta da argila, a execução das tarefas a relativa distância dos aglomerados urbanos, o aprendizado em família e um espírito predominantemente conservador dos seus artífices em relação às técnicas tradicionais.

OLEIROS

Nos arredores do município de Santa Bárbara, em Minas Gerais, os pesquisadores se perdem pelas estradas tortas do distrito desta cidade conhecido como Cubas. Eles estão à procura do oleiro *José Vicente Lopes*, conhecido como *Seu Juca Ceramista*. Na procura de informações para se chegar até a olaria, um dos membros da equipe desce do carro e atravessa a porteira de uma fazenda, onde encontra algumas crianças moendo milho. Chega até elas, e pergunta: *Vocês conhecem o Seu Juca Ceramista?* Uma delas interrompe a sua atividade, pensa, e responde: *"Ah! Sei sim, ele é meu primo!"* O pesquisador pergunta a essa criança se ela pode ensinar-lhe o caminho. Com riqueza de detalhes, o garoto tece as imagens do caminho por onde a equipe deve passar. Cita a Igreja do distrito como ponto de referência e diz: *"...é só observar a fumaça no outro lado do morro e as madeiras queimando, lá vocês encontrarão meu primo e sua olaria."*

Seguindo essas pistas, os pesquisadores chegam até a olaria de *José Vicente Lopes*. A conversa flui, o sol esturrica a nuca dos pesquisadores. José Vicente os convida a se protegerem do sol sob o teto do local onde empilha as telhas. Elas ainda estão úmidas. Todos protegidos do sol, inicia-se a entrevista.

O oleiro fala extremamente rápido, possui uma narrativa densa. Os pesquisadores perguntam: o senhor se considera um mestre, oficial ou aprendiz? O oleiro responde: *"Bom, mestre, mestre, eu não sou. Mas assim, hoje em dia, não tem ninguém mais que sabe tomar conta de uma olaria. Só eu mesmo para fazer isso aqui. Eu costumo trazer trabalhador e eu tenho que ensiná-lo durante quase uma semana. Então são as últimas pessoas que trabalham com isso, eu as considero como mestres por isso. Porque se eu estiver em qualquer lugar que tiver argila e for montar esse trem tudo, aquela pipa, o forno, as formas, a gente consegue, mas não é... Bom, antigamente tinha mais pessoas que tinham mais perfeição para fazer..."* A narrativa de José Vicente começa a se direcionar para "antigamente". Para a sua infância, para o seu pai e para o tempo em que oleiros eram na sua maioria escravos.

Em meio a uma narrativa repleta de palavras novas para os pesquisadores, Seu Juca relembra a infância e seu pai. Foi na infância que aprendeu o ofício e suas técnicas. O pai de José Vicente era dono de uma olaria próxima à casa onde José Vicente cresceu. *"Eu comecei a aprender o ofício assim: meu pai trabalhava na olaria. Aí, minha mãe pedia para levar café para o meu pai. Quando entregava o café, eu observava o pessoal trabalhando. Como eu aprendi? Eu não vou dizer que aprendi com o meu pai. Meu pai sempre teve olaria, mas ele mesmo não mexia lá. Eu*

passei a trabalhar na olaria do meu pai e então aprendi a mexer.” Como várias crianças da sua geração, José Vicente teve de conciliar os estudos e o aprendizado no ofício. “Antigamente, menino trabalhava desde novo. Eu, por exemplo, vinha caminhando 6km da escola até a minha casa, eu descansava um pouquinho e ia para a olaria do meu pai; ali trabalhei dos 10 anos até os 20 anos de idade.”

Enquanto aprendiz descobriu que a maior dificuldade no aprendizado do ofício é a confecção de telhas. Na tentativa de explicar esse ponto, Juca Ceramista comenta como é difícil encontrar ajudantes para auxiliá-lo na olaria, mostra um tijolo e explica as dificuldades técnicas enfrentadas por um oleiro: *Esse tijolo, por exemplo, foi um ajudante que fez. Mas não foi bem feito, não. E olha que o tijolo é fácil. Pra você ver como temos dificuldade com relação a isso. Eu quase não aguento trabalhar com isso, é difícil para mim, estou velho. Então eu mando fazer, mas os caras costumam a aprender. É difícil até ensinar. Para ele amassar isso lá. É raro você encontrar uma pessoa que consegue temperar o barro e colocar ele na pipa. Porque se você coloca o barro seco ele quebra a pipa, pois o cavalo não aguenta puxar. Ou então, se põe mole demais sai lama. Você entendeu? É difícil a pessoa treinar para fazer argila. Para fazer certinho. Outra dificuldade está relacionada principalmente às telhas porque elas são feitas na fôrma. Faz em cima de uma banca e depois puxa. É difícil pois o barro é molinho. Tem que ser mole, porque se ele for duro ele quebra. Há o tempo certo para puxar a fôrma. A fôrma sai e a telha já sai no seu formato. A fôrma não pode ficar lá. Quando tira a forma tem arreiro e os aprendizes não sabem fazer, é difícil de achar gente que sabe fazer isso.”*

Uma vez que José Vicente aprendeu as técnicas do ofício, ele narra, que aos 20 anos, aproximadamente em 1965, decidiu construir a sua própria olaria. Ele explica que a olaria construída naquela ocasião é a mesma que se vê erguida nos dias atuais. A decisão de erguer a olaria para produzir tijolos e telhas foi para ajudar o irmão que na época necessitava do material para construir sua casa. José Vicente narra que, na ocasião,



Acima, mestre ceramista Juca amassando a argila

Abaixo, mestre ceramista Juca junto ao galpão

procurou o melhor local para construir a sua olaria. Ele precisava de um lugar onde não houvesse vegetação densa, pois isso facilitaria a construção da olaria. Após um tempo de procura, encontrou o lugar adequado e explica: *“sabe por que encontrei esse lugar com pouca vegetação onde hoje é a minha olaria? Vou te explicar. No passado, antes do meu pai comprar a sua terra em 1920, toda essa região pertencia a um ‘senhor de escravos’. Nesse espaço onde hoje você vê a olaria, existia uma outra olaria e não foi meu pai que construiu, não, foi muito antes dele. Quando comecei a procurar argila no local, encontrei as ruínas de um forno e um cercado de pedras. Ali nesse cercado fui descobrir com os mais velhos que os escravos colocavam cavalos e burros para pisotear o barro, por isso é que não cresceu vegetação no lugar. Eu aproveitei o mesmo lugar para tirar o barro.”*

José Vicente explica que o “período áureo” de produção das olarias na região foi durante os anos de 1920 a 1975. Percebe-se a discrepância entre esse período e o atual quando ele comenta: *“de 1920 até 1970 existiam pelo o menos 30 olarias na região. Atualmente, acho que é só a minha, e ela funciona de forma esporádica apenas quando ocorrem raras encomendas.”*

Apesar de ainda produzir e trabalhar como oleiro, José Vicente considera que o período áureo da olaria já passou e, que *para a comunidade de Cubas, praticamente não está*



Produção de tijolo de adobe e telha

tendo muita importância a atividade. *“Quem fez telhado com isso aqui praticamente foi embora para a cidade. Ficaram só os velhos aí, mas eles não mexem com isso, não. Além disso, eu não dou emprego para as pessoas daqui mais. Todos estão saindo para trabalhar na cidade. Eu preciso buscar gente na cidade [que esteja desempregada] para trabalhar aqui.”* Sobre a sua clientela atual, comenta: *“Normalmente, os clientes são apenas pessoas que possuem alto poder aquisitivo. Esse produto é apenas um ‘artigo de luxo’, raridade. Eles compram pois gostam de algo mais rústico, tem uns que até me pedem para produzir ranhuras no tijolo para ele parecer mais rústico ainda.”* Ele compara a compra desse material à moda, e o sucesso ou não do seu uso, à maneira como a relação entre produto, pessoas e mídia é efetuada. *“É assim, se um artista começar a usar uma roupa, mesmo esta sendo pior, todos usarão, assim o é também com os tijolos e telhas.”*



Mestre José Gonçalves mostra como se produz uma telha

Essas mesmas observações de José Vicente se aplicam ao oleiro *José Gonçalves Teixeira*, ou *Zé Pechincha*, como é conhecido em Bichinho – distrito de Prados. Em uma tarde chuvosa e fria do mês de fevereiro de 2010, José Gonçalves relata na sua olaria que é da produção desta que retira o seu sustento. O público que compra o seu produto é basicamente o mesmo público de José Vicente, que busca um produto exótico, artesanal e rústico. Porém, diferentemente de José Vicente, José Gonçalves tem a sua olaria localizada próxima da famosa cidade de Tiradentes, onde o turismo é mais explorado que nas cidades vizinhas à olaria de José Vicente. Isso permite que a produção de José Gonçalves seja maior e constante. Além dos turistas que procuram um produto mais rústico e artesanal, José Gonçalves relata que consegue vender para lojas de material de construção os seus tijolinhos, *“todo mundo adora esse aí”*, acrescenta José Gonçalves. Essa vendas possibilitam a perpetuação das atividades da sua olaria.

José Gonçalves narra que enfrentou as mesmas dificuldades técnicas apresentadas por José Vicente para aprender a fazer a telha. *“Eu consegui produzir boas telhas somente depois de muito treino, de erros e acertos. Quando comecei a produzir telhas, de cada dez telhas costumava perder quatro. O tijolo não, o tijolo era fácil. Eu frequentava a olaria do Velho Ferreira, a única da região na época, e observava o pessoal trabalhar. Aos 16 anos, produzi meu primeiro tijolinho imitando o forno da olaria do Velho Ferreira, a pipa e a forma do pessoal fazer os tijolinhos. O tijolinho é fácil, a telha é que é difícil.”*



Mestre José Gonçalves alisando a argila enformada na grade

Diante da dificuldade técnica para a produção das telhas que dificulta a presença de ajudantes, José Gonçalves ressalta a solidão do ofício. O mestre artífice relata que no período de grande produção é necessário permanecer em tempo integral na olaria. As atividades são diurnas e noturnas. Durante o dia, aproveita-se o sol para secar as peças que ainda se encontram úmidas. Uma vez secas, essas peças são levadas ao forno.

O forno deve ser observado de forma contínua. Para que o forno não perca o seu calor, é necessário dormir ao seu lado durante toda a noite para que se possa colocar lenha em seu interior constantemente. Por isso, José Gonçalves possui uma cama ao lado do forno para ali permanecer nos períodos noturnos. Nesse espaço, o entrevistado passou várias noites, teve diversos sonhos e chegou até a encontrar com o espírito de um cliente. *“Ah! Isso tem uns três anos, dessa vez eu fiquei até com medo de trabalhar aqui no forno. Apesar dessa floresta aqui atrás, eu nunca fiquei com medo de nada, de bicho, de assombração, mas dessa vez eu fiquei com medo. Foi um rapaz que me encomendou 2000 telhas dessa daqui e ele era o meu vizinho aqui. Ele morava perto da igreja, numa casa cor de vinho. Ai, eu não sei o que*

aconteceu, ele mexia muito com roça. Ele trabalhava perto da caixa d'água, lá em Tiradentes. Lá havia uma ponte cheia de cabo de aço. O cara caiu lá e morreu. Aí, os urubus começaram a comer ele. Comeu ele quase todo. E ele tinha me encomendado essas tal de telha, aí eu estava queimando aqui e estava sozinho, foi numa noite. Eu morava ali naquela casinha, vim para cá para o forno havia pouco tempo. Aí eu comecei a ver o homem aqui do meu lado, morto. Aí, eu não aguentei ficar aqui, não, eu tive de ir embora. Só no outro dia é que eu vim aqui olhar o forno, resolvi ir embora para casa. Foi a única coisa que me deu medo, fora isso, fico dias sozinho aqui trabalhando."

ADOBEIROS

Dona Tereza Vaz Fernandes Machado, mais conhecida como Tereza do Dito, nasceu em Leme do Prado e mudou-se aos 16 anos para Chapada do Norte, no Vale do Jequitinhonha, onde reside até os dias atuais. Dona Tereza nunca frequentou a escola, não sabe ler ou escrever e atualmente é considerada uma agricultora aposentada. Como várias pessoas da região onde ela nasceu, Dona Tereza fez todo o tipo de atividade capaz de gerar renda para sua família. Foi doméstica, cozinheira,



Dona Tereza Vaz Fernandes Machado



Pipa utilizada para amassar o barro

benzedeira, curandeira, cortadora de cana, catadora de lenha e água, e fabricante de tijolos de adobe. A essa última atividade dedicou pelo menos 35 anos da sua vida e atualmente não a exerce pela falta de demanda.

Dona Tereza aprendeu a produzir os adobes quando tinha aproximadamente 20 anos de idade, pois necessitava de alguma renda para se sustentar. Como não havia muitas escolhas para quem quisesse praticar uma atividade remunerada em Chapada do Norte, começou a produzir os tijolos.

Dona Tereza aprendeu a técnica observando outras pessoas na região. Ela fala dos segredos do adobe. Descobriu-os ao longo dos anos, com muita observação e prática: *"O adobe... A gente cavava a terra, molhava e "massava de pé... O barro tinha que ser muito bem "massado". E, aí, eu punha a pessoa pra carregar e quando chegava perto da forma, eu ia batendo a forma... Era só barro e água... E colocava capim também, um mato que chama capim meloso. Eles falam meloso. Colocava o capim pra ficar seguro, pra segurar. Antigamente, eles faziam o adobe era assim. Aí, esperava secar, punha ele em pé, batia ele lá na fôrma, bem batidinho e tinha uma espécie assim de uma 'tabinha', passava assim por 'riba' dele pra alisar. Pra sair lisinho. Suspendia pra fora e eles ficava em pé. Antigamente, usava foice, mas eu usava mesmo era os pé. Pro adobe secar era mais ou menos uns oito dias, com esse sol quente assim... mais ou menos uns oito dias."*

Dona Tereza do Dito conta que produzia muitos adobes para os moradores da vizinhança: *"Ô menino, antigamente, eu fazia 'adobo'. Fiz pra essas casas aqui. Essa*

aqui, depois de mim. Essa outra de lá, essas que tem aqui, depois que desmancharam pra... ficou estragando, né? Então, tudo 'pra-qui-afora', tudo pra rua de cima, ali tudo, inclusive uma casa, uma casa que eles desmancharam, 'véia', lá na... rua de baixo, em frente de Dona Dodô... Ô menino, eu vou te contar uma história, um dia eu fui apostar mais um 'homi', esse 'homi' até já morreu... Eu fui apostar com ele quantos adobe que eu cortava... e ele cortou duzentos e eu cortei trezentos e cinquenta. Num dia."

Com relação aos aprendizes, Dona Tereza comenta que praticamente não há novos aprendizes, pois se trata de um ofício bastante árduo, o que afasta os jovens de se interessar pela profissão. "Esse pessoal novo num quer aprender as coisas desse pessoal antigo. Num gostam de tá lá 'matano' frango..., 'limpano' frango..., 'custurano' frango... e num chega ninguém..., se chegar alguém, vai chegando e saindo. Antigamente, eu ensinava... ensinava. Tem muita gente aí... Ensina. Só que cadê a coragem? Pesado, quem que quer? Ninguém."

Sobre o período em que trabalhou com adobe, Dona Tereza relata que: "Vendia pro povo, pro pessoal. Tinha vez no ano, eu fazia era cinco, seis mil adobe, num ano. Não dava quase nada de dinheiro. Naquele tempo era pouca coisa... Naquele tempo, era um dinheiro fracassado... Era pouco dinheiro. Eu chegava, cavava... Meu marido bebia muito, o coitado... Era muito trabalhador, mas bebia demais. Quando pegou beber... Eu que tomei conta do serviço todo..., da casa... pra poder sustentar, que ele dominou só na bebida... Ainda tinha a 'buscação' de lenha no mato... pra vender..., pra vender... Água no rio... pra vender... Buscando lata de água no rio... pra vender, que não existia água na rua... Ô pro cê vê como a coisa... a pessoa sofre... Toda hora eu falo... Hoje... As mulher de hoje tão banhando em água de rosa... tão banhando água de rosa, porque os marido dá de tudo... Ainda tinha a lavoura, ainda... Eu ainda trabalhava na lavoura..."

Em Bichinho, não são poucas as casas construídas recentemente com tijolos de adobe. Os novos moradores advindos de outros estados, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, preferem os adobes da região para dar um aspecto mais rústico e tradicional às suas casas. É nesse cenário e contexto que encontramos com o adobeiro *Luiz Fernando Moreira*, conhecido na região como Luiz Brejeiro, que, diferentemente de Dona Tereza, continua a produzir os seus adobes para a venda.

Quando seguimos pela estrada que dá acesso a Bichinho pode-se ver, da estrada, tijolos empilhados sob a proteção de uma lona - é fevereiro -, período de muitas



Pilha de tijolos de adobe em deterioração





chuvas na região, o que explica a utilização da lona. Da estrada, vê-se também a terra extremamente avermelhada que dá o tom não só aos adobes, mas também às inúmeras casas de joão-de-barro espalhadas pelas árvores em volta da propriedade de Luiz Fernando Moreira.

Luiz, como Dona Tereza, aprendeu a produzir adobe por necessidade; porém, diferentemente dela, iniciou a fabricação de tijolos para a construção da sua casa, no ano de 1988, e apenas posteriormente começou a comercializá-los.

Quando começou a produzir os tijolos para erguer a sua casa, não teve orientação, *“era na base do erro e do acerto mesmo”*, comenta Luiz. Quando construiu a sua casa teve dificuldade para *“enformar”* e *“desenformar”* o barro - processo de encher a fôrma que dá forma aos tijolos de barro e posteriormente esvaziá-las em um chão previamente limpo para deixá-los secar. Luiz comenta que tinha muita dificuldade já que muitos dos seus tijolos rachavam. Como não encontrou alguém para *“enformar”* o barro, começou a trabalhar sem a ajuda de terceiros. Pensou: *se outros sabem, eu mesmo vou “enformar” os tijolos da minha casa.*

Em 2006, 18 anos após a construção da sua casa de adobe, um primo do entrevistado pediu a ele uma grande quantidade de adobes para a construção de uma casa de um pessoal *“de fora”* – expressão de Luís. O *“pessoal de fora”* exigia dos pedreiros a construção de paredes de adobe. Como a terra da propriedade de Luiz é extremamente propícia para a confecção dos adobes, o primo do entrevistado sugeriu a ele que os fizessem para vender a esses moradores estrangeiros.

Luiz Teixeira aceitou a proposta de seu primo e começou a produzir os adobes. Os novos moradores exigiram que os adobes fossem amassados no pé, alegando esta ser a forma mais artesanal de se fazer adobe. Exigência que não foi seguida por Luiz, que, amassando o barro numa pipa de tração animal, pensou *é tudo artesanal do mesmo jeito.*

Diante da sua experiência inicial de fabricar tijolos de adobe para construção da sua casa, procurou a orientação das pessoas mais velhas para conhecer os *“segredos do adobe”*, principalmente com relação à rachadura dos adobes que produzia. Um dos *“antigos tijoleiros”* ensinou a Luiz que para os tijolos não racharem é necessário coletar o barro na lua minguante.

Luiz comenta orgulhoso que ensina a técnica aos filhos adolescentes de sua prima, e menciona que seu pai foi um grande fabricante de adobe na região. Porém, Luiz Fernando Moreira não teve oportunidade de acompanhar o pai no período em que este produzia adobes - comenta que o pai chegava a fabricar cerca de 600 adobes por dia, juntamente com outro morador de Bichinho. Por último, Luiz Fernando Moreira comenta possuir uma *“raizinha”* herdada do pai com relação ao ofício, apesar de não ter aprendido o ofício diretamente com o ele.



Deterioração de parede de pau-a-pique junto ao esteio

TAIPEIROS

José Ladislau estudou até a 3ª série do ensino fundamental. Caminhava uma hora da zona rural até a escola, na cidade de Bom Jesus do Amparo, na companhia de uma turma de meninos, dentre os quais vários tornaram-se pedreiros, como ele. Aprendeu o ofício com o pai, um carpinteiro da cidade de Bom Jesus. Iniciou o trabalho com o pai quando tinha 10 anos e parou de trabalhar com ele aos 20. Com o pai, aprendeu as técnicas construtivas tradicionais, como: adobe, peneira seca, alicerces e pau-a-pique. Não teve nenhum outro mestre além do pai, e, indiretamente, o avô paterno, que ele ensinou as técnicas ao seu pai. Pouco aprendeu diretamente com o avô, pois morreu quando José Ladislau tinha apenas cinco anos. O aprendizado depois da morte de seu pai veio com o tempo, com a prática, por meio da execução das atividades, aprimorando-as.

Durante a infância e adolescência, construiu e reformou muitas casas na cidade de Bom Jesus. Em 1987, alguns anos depois de deixar sua cidade natal, “Zé de Lau”

foi chamado para retornar para Bom Jesus e reformar uma casa – construída com técnicas construtivas tradicionais. Recentemente, recebeu o convite para trabalhar na restauração do prédio da Secretaria Municipal de Turismo e Cultura de Barão de Cocais, no entanto o projeto da obra ainda não foi concluído.

O entrevistado é um dos poucos mestres artífices que habita uma casa de pau-a-pique, porém José Ladislau manifesta certo desconforto ao falar da sua moradia. O incômodo pode ser notado, pois, enquanto revela todo o seu conhecimento sobre as técnicas construtivas tradicionais com cuidado, empolgação e generosidade, quando indagado o tipo de casa em que prefere morar, sua voz praticamente some, parece não querer que outras pessoas escutem a sua resposta. Com essa postura, sussurra ao microfone: *“vou falar com vocês a verdade, eu não tenho casa, eu tenho um barraco de pau a pique.”*

A contradição manifesta entre o explícito valor que o mestre artífice atribui às técnicas construtivas tradicionais, que conhece e executa, e a confissão embaraçosa sobre sua própria moradia, coloca questões complexas em relação a essas mesmas técnicas,



Mestre José de Lau

tanto práticas quanto simbólicas, que merecem ser exploradas e problematizadas. A contradição sugere fortes divergências entre os modos idealizados ou românticos de representação dos modos vernáculos de construção, postos à luz nos discursos mais ou menos cristalizados sobre as técnicas, visão estimulada, talvez, por um mercado consumidor ou turístico que as valoriza porque “exóticas”, e os modos locais de percepção dessas mesmas técnicas. Do ponto de vista local, muitas vezes, constituem soluções técnicas que sofrem o peso de uma desvalorização simbólica, quiçá negada, talvez até alvo de uma relativa estigmatização enquanto signos sociais negativos – quando olhadas da perspectiva dos atores ou, mais ainda, quando consideradas como recursos

técnicos para o uso pessoal dos próprios artífices que, no entanto, e paradoxalmente, as conhecem profundamente e as praticam com virtuosismo artístico para o mercado.

Para responder a essas questões, será necessária pesquisa etnográfica mais demorada que permita maior convívio com os artífices e a população local. Essa aproximação propiciaria maior refinamento na compreensão dessa aparente discrepância dos modos valorativos das técnicas construtivas tradicionais: de um lado, a visão idealizada ancorada na perspectiva externa ou de mercado e, de outro, a visão interna, regional, posta de manifesto, de modo paradoxal, pelas práticas e usos de soluções construtivas pelos próprios artífices. A melhor compreensão desse conflito, entre percepção-representação e práticas-usos dos recursos tradicionais e/ou modernos de técnicas de construção civil, nos contextos sociais particulares, é fundamental para melhor definição de políticas que aspirem à preservação e fomento, nessas populações, do emprego das soluções construtivas vernáculas.

NOTAS

1. LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 222.
2. LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 17-18.
3. LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 222-223.



**CARPINTEIRO
MARCENEIRO
ESTEIREIRO**



OFÍCIOS DA MADEIRA E DA TAQUARA



OFÍCIOS DA MADEIRA E DA TAQUARA: CARPINTEIRO/MARCENEIRO/ESTEIREIRO

O emprego da madeira para o fabrico de instrumentos de usos diversos, como armas e utensílios domésticos ou proteção e abrigo, é tão antigo quanto a própria humanidade. No Brasil, formas nativas de uso da madeira na construção influenciaram fortemente o saber fazer dos portugueses, principalmente na carpintaria, deixando marcas permanentes nas técnicas construtivas tradicionais, como o uso do pau-a-pique - mistura de barro e madeira, uma solução vernácula para a vedação de casas populares¹.

Em Minas Gerais, a madeira foi um dos materiais de uso mais intenso e diversificado nas técnicas construtivas e obras de ornamentação do período colonial. Constam nos *autos de arrematação* e de condição de execução dos contratos, as madeiras de lei mais empregadas e a sua utilização: braúna e aroeira para esteios e cunhais; candeia, canela, cangerana, guapeva, ipê e sucupira para telhados; bagre, braúna, canela, cedro e sucupira para os assoalhos; vinhático para os forros; aroeira e peroba para as vigas do assoalho e coro; cedro, pinho, pinho de riga, canela preta e parda, jacarandá e sucupira para esquadrias, escadas, janelas e portas; e toda sorte de madeiras de lei para as mais diversas peças de ornamentação e mobiliário².

Dos artesãos que se ocupam da madeira, se destaca o carpinteiro, antigamente conhecido como carapina ou carpina. O carpinteiro é aquele que se ocupa de cortar, lavrar e talhar a madeira para a construção, geralmente beneficia as madeiras mais resistentes e duras, cabendo a ele a montagem das estruturas mais pesadas, como os vigamentos, assoalhos, forros, etc.

Se o carpinteiro leva a cabo o seu empreendimento no canteiro de obra da construção, o marceneiro realiza a sua arte, em geral, na oficina. O marceneiro se diferencia por utilizar madeiras mais macias e maleáveis, próprias para o torneado e os pequenos entalhes; emprega ferramentas de maior precisão e se preocupa com o acabamento delicado e belo dos materiais, podendo ser diferenciado do carpinteiro, sobretudo, pelos objetos que fabrica, em geral, móveis e peças decorativas. Em outras palavras, se distingue do carpinteiro pelo modo mais minucioso e demorado de trabalhar a madeira.

Ofício de natureza essencialmente masculina, os mestres artífices lembram que as madeiras usadas para estrutura das edificações antigamente eram retiradas da mata local, como o tamburi, a canela e o jacarandá, entre outras. Ao contar suas histórias de vida, descrevem que se iniciaram cedo no ofício acompanhando os pais ou



Mestre José Geraldo

parentes próximos nas incursões na mata, à procura das madeiras adequadas para os serviços encomendados. Introduzidos pelos mais velhos no universo das madeiras, aprenderam cedo a distinguir as árvores pelas folhas, pelas cores, pelas fibras e pelas cascas. As mudanças sociais e econômicas ocorridas ao longo do tempo trouxeram o adensamento urbano e a diminuição das áreas de mata nativa. Muitas espécies entraram em extinção e tiveram que ser substituídas por madeiras vindas de outros estados ou recicladas.

Se a máxima dos mestres canteiros reza que para a boa escolha da matéria a ser trabalhada “é preciso *escutar* os sons da pedra”, os artífices da madeira confiam a sua ciência classificatória dos materiais ao conjunto das restantes faculdades perceptivas: o tato, a visão, o paladar e o olfato. As classificações da natureza por cheiros ou gostos não são exclusivas das artes construtivas, são comuns a muitos povos indígenas da América do Sul, sendo que o cheiro nem sempre se restringe à mera experiência sensorial, incluindo uma vaga sensação valorativa de qualidades distintas, de atração ou repugnância³.

É preciso que o mestre tenha adquirido familiaridade com os materiais para o reconhecimento ágil, tanto visual quanto tátil das madeiras. Assim, cada espécie pode ser distinguida, primeiramente, pela cor, a intensidade da tonalidade e a textura aparente, informações que lhe permitem ordenar as madeiras num gradiente que vai das madeiras mais escuras às mais claras. A essa classificação visual corresponde um arco de sensações olfativas e gustativas: as madeiras mais escuras são *amargas* ou



Detalhe aproximado do encaixe de espigão em cumeeira e pernas no pontalete

amarujadas, como a peroba rosa, o cedro, o angelim margoso, o murici ou cambuatá - madeiras resistentes ao ataque de cupins; as madeiras mais claras são *adocicadas*, *doces* ou *gostasas*, como a garapa, a ou a canela parda, mais frágeis ao ataque de insetos. Além disso, há aquelas madeiras que *cheiram* de modo singular, ou com maior ou menor intensidade, como a canela sassafrás; ou que soltam partículas que fazem espirrar, como o parajú; ou que provocam sensações de *gastura*, como o ipê ou a braúna. As estruturas das fibras são observadas também, estas podem apresentar conjuntos de filamentos *mais fechados* ou *mais abertos*, que permitem classificar as madeiras em aquelas *que têm cerne* ou madeiras *sem cerne* - sinais que são considerados para a avaliação do grau de resistência da espécie, tanto à ação mecânica quanto à degradação orgânica.

Caminhando pelos morros da cidade de Ouro Preto, em meio a igrejas barrocas, lojas diversas, turistas e moradores locais, encontramos o marceneiro José Geraldo Rosa. Com seus 55 anos, 36 deles dedicados à carpintaria, Sô Geraldo – como é conhecido na cidade – comenta modestamente: “*não sou bem um mestre.*” Apesar da modéstia do carpinteiro, seu trabalho é muito valorizado em Ouro Preto. Na cidade, possui muitos clientes e tem consciência da importância do seu trabalho para a manutenção do patrimônio edificado. No entanto, para ser respeitado como carpinteiro e como restaurador o caminho do sr. José Geraldo foi longo.



Mestre José Geraldo mostrando encaixe do cachorro no frechal em meia madeira

Filho de lavradores começou a trabalhar com carpintaria e marcenaria aos 19 anos de idade na cidade de São Paulo, onde trabalhou com marceneiros e começou a se interessar pelo ofício. Na capital paulista, trabalhou com montagem de móveis e, posteriormente, passou a trabalhar com carpintaria na construção civil. Ao longo de sua vida participou de diversos cursos, dentre eles: um curso de mestre de obras na UFOP que envolveu conhecimentos nas áreas de carpintaria, estrutura, acabamento, concreto armado, instalações elétricas e hidráulicas e posteriormente um curso de restauração, pelo Projeto Monumenta do Ministério da Cultura, em Veneza, na Itália.

Com toda a experiência adquirida ao longo dos 36 anos dedicados à carpintaria e com nos cursos dos quais participou, Seu Geraldo é muito consultado e requisitado quando se realizam obras de restauro na região do

Campo das Vertentes. Sobre a demolição de Nossa Senhora do Rosário, em Piranga, que se encontrava na iminência de desabamento, sr. Geraldo, contrariando todas as opiniões obtidas, não concordou com a idéia de demoli-la, e assumiu a responsabilidade dos trabalhos de restauração do bem. *“Porque ia acabar com o patrimônio da cidade. Como fizeram com a Igreja Matriz de Nossa Senhora da conceição em Piranga. Teve um padre que deu a igreja para uma vistoria de engenharia. A igreja estava comprometida, não podiam deixar a igreja em pé. Demoliram a igreja e construíram uma igreja nova, moderna. Com relação à Igreja do Rosário, quando caiu o telhado, eles queriam fazer o mesmo. Falei: vai descaracterizar a praça, perder uma coisa que possui valor histórico para a cidade. Eu já tinha certo conhecimento disso e opinei contra.”*

Seu Geraldo comenta que, para trabalhar com restauração, além de conhecer as técnicas tradicionais, o carpinteiro precisa ter paciência, saber trabalhar com ferramentas específicas, dialogar com outros profissionais envolvidos na obra e saber quando concordar e quando discordar destes profissionais. Segundo o sr. José Geraldo, ao discordar, o profissional assume responsabilidades, o que é uma postura difícil. É preciso ainda um dom intelectual para perceber o que o outro fez e saber desenvolver o trabalho sozinho, pois *a mão faz aquilo que a cabeça manda.*

A partir da sua experiência como carpinteiro, José Geraldo Rosa conta com pesar que muitas empresas realizam obras de restauração sem o conhecimento necessário para executar serviços específicos da carpintaria. Segundo ele, o resultado dos trabalhos em carpintaria não se diferencia de um profissional para outro, mas as técnicas usadas pelos carpinteiros são diferenciadas, e implicam em bons resultados ou não. *“Ninguém fica a olhar os detalhes. Depois de coberto, tudo é telhado, está tudo bonitinho. Agora, os detalhes de execução do trabalho, a segurança, a durabilidade é que vem depois. Então, frechais encaixados, tesouras encaixadas, cachorros encaixados, espigões, tudo encaixadinho na cumeeira, nos frechais, isso é que é o espírito de durabilidade do telhado. E muitas vezes, isso não acontece, porque muitos carpinteiros chegam com uma peça na outra e bate prego. E amanhã, o telhado trabalha muito, aí começa: abre num canto um pouquinho, puxa no outro. Às vezes a carga de um lado tá mais do que no outro, aí, aquele troço vai desequilibrando e o telhado começa aí: selando, abrindo, empurrando parede. Isso aí o proprietário só vê depois que começam os danos, né. E valor também, porque a mão de obra bem aplicada, ela tem uma demanda maior de tempo. Aí, começa aquele negócio, aquela questão de orçamento: um faz por dez, o outro faz por quinze, o outro faz por oito, o outro faz por vinte. Mas o proprietário não olha muito isso, ele quer o mais barato.”*

A exigência que tem enquanto profissional é repassada para seu filho que atualmente acompanha sr. Geraldo nos intervalos do seu curso, no Centro Federal de Educação



Mestre Luís Antonio da Silva



Bancada de marcenaria

Tecnológica - Cefet de Técnicas em Edificações. Na companhia do pai, o filho aprende não apenas a carpintaria, mas todo o trabalho na construção civil. Ele é considerado por seu pai como um "quase oficial". *"Tem dois anos que ele trabalha comigo. A gente consegue enxergar habilidade na pessoa quando se pede, faça isso ou faça aquilo, sem precisar orientar. Então, ele já tem na cabeça dele o que é que deve fazer, e ele aplica os próprios meios dele. Porque enquanto ele copia o que a gente faz, ele não é oficial."*

Após conhecermos rapidamente as especificidades da carpintaria em São João Del-Rey, foi na busca das especificidades da marcenaria que encontramos o marceneiro Luís Antônio da Silva. Mais conhecido como Tonho, aos seus 50 anos de idade, é o administrador da "Marcenaria e Carpintaria São Caetano Ltda". Na marcenaria, Luís precisa dar conta da relação com os clientes, com as revendedoras de madeira, com os lucros e prejuízos, com o estado das máquinas e com o bem-estar dos funcionários. Segundo o entrevistado, a produção da sua marcenaria concentra-se principalmente em móveis que exigem a utilização da técnica do entalhe, porém recebe esporadicamente encomendas de portas e janelas que exigem, da mesma forma, o conhecimento dessa arte.

Luís Antônio da Silva opta por não confeccionar portas e janelas que não necessitam da técnica do entalhe, devido à presença de duas grandes empresas que se dedicam

à produção em larga escala dessas peças. *“Eu trabalho com o que chamamos de obra só se for assim: se tiver uma casa antiga lá e eu tiver que copiar duas janelas daquele tipo lá, aí, a gente vai fazer. Então eu trabalho com aquilo que exige técnica, porque esses serviços corridos em que eu tenho de fazer dez portas, eu não gosto. Eu consigo esse serviço pela paciência que empenho. Uma firma pega aí, a reforma de um telhado de alguma igreja famosa. Eles se perguntam: ‘mas como é que vamos fazer com essa balastrada que tem duas ou três peças entalhadas?’ Aí, alguém vai e diz: ‘ah! Procura o Tonho, o sr. Luís. Ele tem paciência, isso aí ele gosta de fazer”.*

A relação de Luís com a marcenaria é de longa data, ele aprendeu o ofício na infância, frequentando a marcenaria de seu pai, conhecido como Geraldo Militão da Silva. *“Eu fui nascido e criado dentro de uma marcenaria. É por isso que eu te falo: se você falar: ‘ó seu Luís, eu preciso fazer um serviço que ninguém está querendo fazer aí porque é um serviço antigo’. Eu falo: olha, posso não fazer agora, mas eu dou um jeito. É porque está apurado, todos os tipos de técnicas. Porque a gente foi nascido e criado dentro de uma coisa e aprendi desde pequeno, então tenho profundidade da coisa, entendeu?”*

Luís relembra que produziu as primeiras peças aos 13 anos e comenta sobre como se processou o aprendizado na arte da marcenaria: *“Eu vou te falar, até hoje, a sequência que é repassada para um garoto dentro da oficina. Ele chega, ele vai varrer, observar as pessoas trabalhando, vai carregar... ‘ah, vai carregar isso daqui para lá’. Começa assim, só observando, aí, você aprende a ligar uma máquina. Você sente uma satisfação em aprender a ligar uma máquina...”*

E foi assim que ocorreu seu aprendizado. Após aprender as primeiras atividades dentro da marcenaria – varrer, carregar peças e ligar máquinas – o pai, Geraldo Militão, sugeriu ao filho que começasse a aprender a técnica do entalhe em madeira. *“Meu pai queria muito que eu começasse a entalhar, aí tinha o mestre que trabalhava para ele lá, e meu pai dizia: ‘você vai varrer e, de vez em quando, você ficará mais perto dele’. Então eu o via desenhar, eu começava a desenhar junto dele e aí a coisa foi fluindo... Aí, depois, quando eu desenhava, o mestre dizia: ‘esquisito, você para desenhar tem uma mão melhor do que a minha. Acho que porque você está mais novo, está com uma vista melhor, é por isso.”*

O mestre ao qual se refere Luís era conhecido como Totonho Andrade. Sobre ele e a arte do entalhe relembra o aprendiz: *“Totonho Andrade era aquele senhor antigão, todo cheio de mania, mas que tinha um carinho e generosidade muito grande com o jovem. Ele era viciado em álcool. E foi por isso que eu não me aprofundi só na técnica do entalhe. Porque eu fui pela experiência dele e fiquei com medo de trabalhar só com o entalhe. E principalmente com a produção de imagem de santos. Eu acho que fica muito bitolado, muito focado. De repente, eu vi isso nele, não sei se eu estou certo. Aí, meu pai disse: ‘ó, agora eu já estou começando a ficar cansado, e você terá de administrar a marcenaria’. Eu achei a melhor coisa do mundo, pois eu tinha de comprar, eu tinha de vender, eu tinha de atender o cliente. E isso, me*



Oficina do mestre Luís Antônio da Silva em São João Del-Rey



tirava muito do entalhe. Aí, eu me senti melhor, pois no entalhe eu senti que eu poderia sair igual ao mestre, e me envolver muito com o álcool."

Luís teve contato diário com Totonho Andrade dos 13 anos até os 23 anos, quando Totonho Andrade parou de trabalhar na marcenaria de seu pai. Independente da saída do mestre, ambos mantiveram uma relação de amizade e aprendizado por toda a vida. Mesmo após a saída de Totonho Andrade, Luís continuou a procurá-lo em busca de orientação na execução de peças entalhadas. Segundo o entrevistado, ele só parou de se aconselhar profissionalmente com Totonho Andrade quando este faleceu em 1995. "Totonho é mestre porque na técnica de entalhar ele era muito bom. Com relação ao entalhe, ele me ensinou o máximo possível da coisa, manuseio, tudo. A fiação de ferramenta, ele me ensinou isso tudo. Ele me ensinou não só o básico, ele me ensinou tudo de entalhe. E como pessoa, ele era uma excepcional pessoa. E até o vício dele, ele me ensinou. Olha para você ver, eu tenho medo. Ele foi um mestre além da arte. E um mestre para poder me ensinar o dia-a-dia. Um aprendiz que me acompanha ele não aprende só especificamente a técnica do entalhe, ele aprende a marcenaria no geral. E eu acredito que para a gente repassar para uma pessoa,

necessita, mesmo , de pelo menos uns dez anos. A não ser que o cara vai aprender só o entalhe. Mas ele precisa de ir na máquina. Ele precisa de aprender a tirar, ele precisa aprender a textura de madeira. Isso não se aprende assim só fazendo o entalhe. Ele tem que fazer outra coisa. Ele tem que aprender alguma coisa dentro da marcenaria. Não pode ser só o entalhe, eu acho que não funciona. Ele precisa saber posição de fura, porque você vai fazer uma peça, vai mandar ela desmontada para a pessoa. Uma mesa, por exemplo, ele vai entalhar tudo, ele precisa ter uma noção de tudo, ele não pode ser só profissional no entalhe. A não ser que ele vá trabalhar com imagem, escultura, aí , eu fico quieto. Mas se for em marcenaria, ele precisa aprender um pouco mais da marcenaria, ele não precisa aprender só do entalhe. Se for só no entalhe e tem dom, aprende em menos tempo. Se tem dom, aprende com menos tempo, com dois anos se forma um bom entalhador.”

Luís comenta que guardou os ensinamentos de Totonho Andrade. Sobre a forma de se posicionar com relação a múltiplos aspectos da vida, Luís tece o seguinte comentário: *“A maioria dos meus sobrinhos e meus empregados, todos gostam de conversar comigo. Tem problema, eles pensam, eu vou lá conversar com o Tonho para ver se ele me dá uma... E eu não jogo nada fora. Eu só penso assim: o que é que você está pensando. Eu vou te ajudar dentro do que você está pensando. Eu não vou te inovar, eu não vou colocar nada na sua ideia, não. Eu vou trabalhar em cima daquilo que você está pensando, a vida é sua. Simples, tranquilo, isso foi o que eu aprendi com esse grande mestre. Ele não foi só um grande mestre do entalhe, foi um mestre da calma, da tranquilidade. Ele estava trabalhando muito bem lá. Muitas vezes a gente estava lá, afoito, dizendo ‘estamos atrasados vamos acabar logo com isso aqui’. Ele falava assim: ‘não, tem um mato aqui em cima, eu vou lá é beber uma água da mina”.*

Interessado e empolgado em falar da marcenaria, Luís nos descreve algumas lendas e aspectos mágicos relacionados ao seu ofício. *“Então, tem uma lenda que diz: Todos os marceneiros estão com a vida atrasada. É o seguinte: Eles falam que a madeira no geral, se você for tirar um pé de cadeira, você tem que tentar cortar o pé para que o lado do pé da cadeira seja o lado do pé da árvore e o lado de cima naturalmente seja o lado de cima. Por que se você inverter, você faz o atraso de vida seu mesmo, entendeu? Se você colocar a madeira de cabeça para baixo, ih! Como que você fará isso, não tem jeito, não. Por isso que está todo mundo atrasado, pois não tem jeito de colocar o pé da cadeira da forma como diz a lenda. Como que você vai adivinhar. Quando você está lá tirando a placa de madeira, você está vendo, aí, de repente você vai casar um modelo, põe um para cá e outro para cá. É assim que vai funcionar para nós aproveitarmos o material. Essa é uma história que tem por aí...”*

Outra história que eu gosto muito de contar. Quando nós temos duas morsas para mexer com entalhe, quando chega cinco horas, momento que nós vamos parar, deve-se tirar tudo. Nada deve ficar preso, porque, senão, a gente sonha com o serviço. Está vendo aquela peça de madeira presa ali? Quando chega cinco horas, bambeia, tira a peça de madeira e põe em cima da bancada. Com relação à caixa de ferramentas,

deixa ela fechada. Não deixa aberta, porque senão a gente sonha com o serviço. Essa é uma lenda que tem por aí. Eu sigo, pois eu não quero nem pensar no meu serviço de noite. Eu bambeio tudo e a gente vai para a casa. Isso que eu estou lhe falando pode ter certeza que tem uma grande história por trás disso, e a gente às vezes apegamos. Tudo tem uma grande história, e que deve ser respeitada, porque é bonito.”

O marceneiro sustenta sua família e criou os filhos com a renda da oficina. Luís demonstra orgulho e consciência por deter o conhecimento de uma técnica que vem sendo empregada no lugar desde a época colonial. Demonstra ter consciência da técnica enquanto patrimônio cultural imaterial. Comenta que as peças produzidas pela marcenaria, pelo engenho e habilidade exigidos, desde uma simples janela até um móvel ou adorno entalhados, consistem em obras de arte. Luís tem a intenção de realizar um museu com as ferramentas e os equipamentos antigos herdados de seu pai e obtidos com outros marceneiros da cidade. Também considera importante a transmissão deste conhecimento para que haja continuidade do saber fazer. Agradece ter tido a oportunidade de aprender com o pai uma atividade tão prazerosa e criativa e considera importante transmitir aos aprendizes o que foi bom para ele na infância, adolescência: as noções de vivência que acabam sendo passadas junto com o conhecimento da técnica, dando responsabilidade e auxiliando na formação do indivíduo de forma integral.

TAQUARA E TRANÇADO: OFÍCIO DE ESTEIREIRO

A arte da cestaria inclui não somente a fabricação de cestos, mas também as caniçadas – superfície plana feita de varas, canas, vimes ou juncos –, os trançados decorativos e as esteiras, esta última muito próxima do engenho têxtil, mas sem utilização de marco nem de tear⁴.

Por meio de trançados complexos e intrincados e utilizando a taquara como matéria-prima, o esteireiro confecciona o forro que irá cobrir diversas áreas das casas no interior do estado de Minas Gerais. Com as mãos desarmadas e com a ajuda dos pés os mestres do trançado confeccionam ainda cestos, esteiras e balaies - motivo pelo qual muitos destes artífices da construção civil ganham o apelido de “balaieiro”.

Sem utilizar ferramentas para o trançado, o corpo do esteireiro se ajusta às exigências da taquara, uma melindrosa mas, ao mesmo tempo, maleável matéria-prima. Com seu corpo dobrado e suas mãos calejadas pelo seu trabalho, o esteireiro está prestes a atualizar uma das mais antigas técnicas da humanidade entre as artes do trançado de fibras vegetais: o trançado.

Claude Lévi-Strauss observa que não temos a cestaria em alta consideração, não há espaço para ela nos museus, ao lado da pintura ou da escultura. Instigado por esse esquecimento e pelos múltiplos significados da sua arte e tecnologia, lembra a antiguidade e utilidade da cestaria, que fora praticada pelos patriarcas do deserto e os eremitas em seus retiros. Tiravam daí a maior parte de sua subsistência e forneciam

obras muito refinadas para servir à mesa dos grandes, de onde desapareceram substituídas pelos recipientes de cristal⁵.

É entre os povos sem escrita que esta arte ocupa um lugar importante e, muitas vezes o mais elevado. A cestaria se perpetua na mão de especialistas, constitui uma arte nobre, que entre alguns grupos indígenas se converte em privilégio de um círculo de iniciados. A rica mitologia dos cestos, encontrada em quase toda a América, evidencia a importância dada a cestaria entre os povos indígenas, por representar, na visão de Lévi-Strauss, um estado de delicado equilíbrio entre a natureza – as fibras vegetais extraídas da floresta – e a cultura – o utensílio obtido com o entrelaçamento das fibras⁶.

A antiguidade da cestaria só não excede, provavelmente, a da confecção de cordas e a manufatura de trabalhos em malha ou filé. No continente americano, existem indícios arqueológicos de que a arte do trançado era praticada desde 11 mil anos a.C.⁷ No Brasil, a técnica do trançado, dentre as técnicas elaboradas pelos índios, alcançou o mais alto grau de domínio e de distribuição geográfica⁸.

Para os índios, os trançados apresentam variadas funções como: transporte da caça, da pesca, de frutos silvestres, sementes e outros elementos de coleta. As técnicas de trançado (torcido, enlaçado) são empregadas pelo indígena brasileiro na construção do arcabouço e cobertura da sua casa⁹.

Apesar das suas sofisticadas invenções técnicas, o legado do índio à cultura brasileira e à universal, na sua qualidade de *Homo faber*, ainda não foi totalmente avaliado e “talvez nunca venha a sê-lo, em toda a sua plenitude, porque grande parte do saber, do conhecimento e manejo da natureza se perdeu na noite dos tempos”¹⁰.

É essa a impressão que se tem quando nos deparamos com os forros de taquara confeccionados pelos mestres esteireiros espalhados pelo estado de Minas Gerais. É possível que essa técnica construtiva tradicional seja uma incorporação dos materiais e técnicas indígenas de tecido de fibras naturais, adaptadas como solução para a construção das moradias do homem branco.

Olhar para o teto de uma casa construída nas cidades setecentistas do interior do estado de Minas é se deparar, muitas vezes, com um jogo intrincado de imagens, que remetem ora a um imaginário indígena ora a um imaginário cristão ocidental. De um lado, vemos imagens de escamas e rabos de peixes, desenhos de cobras, o couro da onça, além de objetos geométricos e figurativos que muito se assemelham àqueles produzidos nas cestarias indígenas¹¹. Do outro lado, vemos também a inserção de símbolos cristãos e ocidentais como cruzeiros e letras do alfabeto.

A taquara é a matéria que dá suporte a esse imaginário. Essa gramínea nativa da América do Sul é uma companheira de longa data dos esteireiros. Enquanto aprendizes, durante anos, a taquara cortou e machucou as mãos dos artífices; alguns desistiram, outros criaram mãos ágeis e resistentes às fibras cortantes.

A taquara era conhecida e usada pelos povos nativos da América do Sul, que lhe davam as mais diversas utilidades, desde o uso de seus colmos ocos como pequenos recipientes, como canudos para diversas finalidades (inclusive a zarabatana), vigas e travessas leves para a construção de suas habitações, cercas ou paliçadas leves para a contenção de aves ou outros pequenos animais e, principalmente, com suas lascas, para feitiço de cestas das mais diversas formas e para as mais diversas utilidades, como alqueires e balaios¹².

Em Minas Gerais, a concavidade da taquara esconde uma larva extremamente apreciada por alguns grupos indígenas. Nos escritos de Saint-Hilaire¹³, botânico, naturalista e viajante francês do século XIX, há menção aos grupos indígenas da região que apreciavam o “bicho da taquara” não apenas como um delicioso alimento mas como uma espécie de substância extática, causadora de sonhos e visões¹⁴ (entre os Maxakali, por exemplo, o bicho da taquara é encontrado em sua mitologia, nas práticas rituais e corporais até os dias atuais¹⁵).

Se para os índios de Minas Gerais a taquara esconde um poderoso estimulante de viagens xamânicas e oníricas, não parece ser muito diferente para os esteireiros que, com as dobras, cruzamentos e sobreposições de suas fibras vão moldando



Forro de esteira trançado em forma de escama de peixe



Mestre Divino Ferreira da Silva mostrando os desenhos de temas possíveis de serem aplicados à esteira

mundos imaginários, feitos de uma constelação de formas, desenhos e figuras nos forros que laboriosamente tecem.

Se a viagem xamânica não é a fonte de inspiração dos desenhos entre os mestres esteireiros, a viagem e o encontro com outras técnicas de tecido de esteira é de fundamental importância para a recriação de seus desenhos. O jovem esteireiro Vantuir de Figueiredo (27 anos), de Bichinho, teve de viajar para o Caraça e descobriu que na igreja principal dessa cidade havia um extenso forro com inúmeros desenhos. Encantado, o jovem passou horas a observar aquelas imagens novas para tentar reproduzi-las em sua oficina. Impossibilitado de realizar essa tarefa, ficou aliviado quando descobriu que o forro da igreja seria reformado; retornou até a cidade para pedir pedaços das tramas daquele forro confeccionado por outro esteireiro e tentou reproduzi-los. Desse momento, o jovem pensa: “meu Deus! Esse cara é um artista!”. Entusiasmado com

a possibilidade de aprender e criar novas formas e imagens, foi a uma feira de artesanato em Tiradentes e lá se deparou com cestarias indígenas, oriundas dos mais diversos grupos, e pensou “tenho muito a aprender”.

Interessados em conhecer e aprender um pouco mais sobre esse universo, partimos em direção a Barão de Cocais – Município do estado de Minas Gerais, localizado a 95Km de Belo Horizonte - , à procura do esteirista Divino Ferreira da Silva, que nos disseram ser capaz de produzir 50 tipos distintos de tramas e trançados para produzir imagens diversas nos forros.

Seguindo pelas ruas da cidade chegamos a uma pequena vila em meio a muitas árvores e plantas. Caminhando por uma trilha em meio a alguns pés de banana, cana, milho e mamão, a certa distância, avistamos Divino, que se movimentava entre as casas e as plantas de forma apressada. Ao nos ver, Divino disse logo um “venha, pode chegar” e pela movimentação do seu ágil corpo, que ainda não se revelava completamente, percebemos a intimidade que tem com o espaço que o cerca. Ao se movimentar, permitiu que os visitantes notassem o contorno peculiar de seu corpo. Divino caminhava com as costas curvadas, com um aspecto corcunda, despertando a curiosidade dos visitantes.

Assim que nos aproximamos, o mestre artífice começou a falar. Ele retornou ao passado, à sua infância e à sua adolescência, comentando sobre o grande interesse

e persistência que teve para aprender o ofício. Ele se lembra da primeira vez que viu uma pessoa tecendo um forro de taquara e das dificuldades: *“eu tinha 5 anos de idade e vi o senhor Djalma, ele trançava o forro de maneira muito apressada. Ele não permitia às pessoas aprenderem a fazer forro. Senhor Djalma percebia o interesse das pessoas à sua volta, mas ele não ensinava. Ele tinha medo das outras pessoas tomarem o serviço dele.”*

A dificuldade enfrentada com senhor Djalma não foi empecilho para o aprendizado de Divino. Sua curiosidade e vontade de aprender permitiram a ele superar a todas as dificuldades. *“Eu observava com atenção como os fazedores de forro executavam o seu trabalho. Eu não conseguia aprender, eles trançavam muito rápido eu tinha de praticar. Eu desmanchava forro velho e fazia novamente, só que nunca que saía igual. Após inúmeras tentativas fiz a primeira esteira aos 10 anos de idade.”*

Esse cenário muda com a chegada, à cidade, de Natividade, uma exímia esteirista oriunda da cidade de Bom Jesus. *“Com ela aprendi a fazer forro”, comenta Divino e logo após, completa: “aos 14 anos fiz a minha primeira esteira para ser vendida e aprendi a fazer diversos tipos de trançados.”*



Trançado de material plástico

A PARCIMÔNIA CARACTERÍSTICA DO OFÍCIO

Divino lembrou-se também dos antigos esteireiros de Barão de Cocais. Na sua fala percebemos que no passado havia toda uma ética e parcimônia dos mestres esteireiros em não dizer, de prontidão, a habilidade que possuem. No meio da sua narrativa surgiu a seguinte história: *“Uma historiazinha que eu sei... foi um caso. Não foi comigo que aconteceu, não... Um moço contou-me que morava em uma fazenda aqui para o lado de Catas Altas. Ele foi lá em Itabira buscar dois fazedores de forro. Porém, havia um fazedor de forro que trabalhava há muitos anos nessa fazenda. É assim, sempre que a pessoa sabe, ela não demonstra que sabe. O rapaz que me contou a história foi lá em Itabira buscar os dois fazedores de forro, pois eles realmente eram bons. Chegaram na fazenda e pediram para o fazedor de forro – que não disse a ninguém que sabia fazer forro – para ele bater 5 quilos de taquara ou mais, pois eles precisavam retornar para Itabira. Ao retornarem, a matéria-prima para a realização do forro já estaria pronta para ser utilizada. Um dos fazedores de forro de Itabira disse em tom de brincadeira para o fazedor de forro da fazenda:*

- Ah, se você souber fazer algum forro já pode começar a fazer e deixar pronto.

O fazedor de forro da fazenda elaborou o forro da sala e nele escreveu: Fazenda Magalhães Pinto. Quando os dois fazedores de forro de Itabira retornaram, eles ficaram espantados. Um deles ficou nervoso com o patrão e disse a ele:

- Uai moço, você está abusando com a cara da gente.

- Não estou, não - o patrão responde.

Um dos fazedores de forro de Itabira replica:

- Não, não é possível, você sair daqui de Catas Altas, ir lá para Mariana para nos buscar sendo que você tem um fazedor de forro aqui, que comparado a nós... Nós não servimos nem para lavar os pés dele.

O patrão, sem entender, diz:

- Não, o que que é isso, uai? Você está doido?

Um dos fazedores de forro de Itabira diz:

- Então nós vamos lá que eu te mostro.

Eles foram até o forro, o abriram e os fazedores de forro de Itabira comentaram:

- Aqui, nós sabemos fazer muitos desenhos de forro, mas esse desenho aqui nós não somos capazes de realizar, nós nem sabemos por onde que passou esse trem.”

“Aí”, comenta o entrevistado, “os caras ficaram nervosos, os fazedores de esteira de Itabira ficaram nervosos, e insistiram com o patrão:

- Você está é querendo curtir com a cara da gente.

O patrão responde:

- Não, eu não estou querendo curtir, não, sô. É que eu não sabia. Agora é que eu estou sabendo.

O fazedor de esteiras da fazenda comenta:

- *Eu trabalho há muitos anos para o meu patrão, mas ele quis buscar vocês lá em Itabira.*

Os fazedores de forro de Itabira perguntam:

- *Mas por que você não quis fazer forro para ele?*

O fazedor de esteiras da fazenda responde:

- *Não, uai, ele acreditou em vocês lá de Itabira, sabia que vocês é que eram bons e foi buscar vocês, se ele quisesse que eu fizesse, eu fazia."*

E Divino continua: *"um dos fazedores de forro de Itabira queria ir embora e disse:*

- *Não, vocês agora terminam o forro, pois eu tenho muito forro para fazer e dá para vocês trabalharem sem mim. Porém, o patrão pediu para eles terminarem o forro.*

Eles quase foram embora por causa do outro fazedor de forro que já existia na fazenda. Eles foram fazer forro em um lugar e encontraram um fazedor de forro até melhor do que eles. É... Então, foi essa história que eu queria contar. Ela é importante."

No momento em que Divino narrava a história, lembramos de outro entrevistado, também esteireiro.

Vicente de Paulo Ferreira, da cidade de Santa Bárbara

– cidade vizinha à cidade de Barão de Cocais, cidade de Divino. Vicente de Paulo narrou-nos a seguinte história que exemplificava a parcimônia característica do ofício: *"Eu trabalhava numa fazenda que cultivava eucalipto. Um carregador me perguntou: você sabe fazer esteira? Respondi: não sei, não, mas sei rachar taquara. Disse isso para ver se alguém sabia fazer melhor do que eu. Aí, estou vendo o cara tecendo e disse a ele: você está tecendo errado. O cara virou e me disse: mas, por quê? então você sabe tecer? Respondi: não sei, não, mas que está errado, está."*

Após esses depoimentos, nos perguntamos: cuidado e parcimônia em revelar o que se sabe estariam relacionados ao caráter pessoal e solitário próprios deste ofício? Revelar aquilo que sabe não é, num certo sentido, se revelar também?

Divino, com sua fala rápida e instigante, imediatamente continuou a entrevista, deixando transparecer que essa moderação não se aplica a ele. Foi enfático em dizer aquilo que sabe e se mostrou extremamente generoso em ensinar o ofício para qualquer um que queira aprendê-lo.



Oficial Vicente de Paulo

Desenho feito por Cristiane Ferreira da Silva de um tema de esteira que mestre Divino Ferreira da Silva faz

A ÚNICA HERDEIRA DE TODO UM SABER E SUA CAPACIDADE CRIATIVA

Enquanto a conversa com Divino prosseguia, acercou-se uma adolescente com seus aproximados 17 anos. Em seus braços, trazia biscoitos e refrigerante para os convidados. Cuidadosa e educadamente começava a participar da entrevista. Pela sua fala, demonstrava conhecimento profundo das questões e problemas do ofício. Ela é filha de Divino. Orgulhoso, o pai explicou: *"tudo o que eu sei, eu passei para ela, os filhos estão sempre a superar os seus pais."* O pai relembrou a infância de Cristiane: *"com cinco anos, Cristiane já sabia trançar forros e com seis anos produzia forro para vender. Ela aprendeu ficando próxima de mim enquanto eu trançava esteira. Ela observava atentamente. Aprendeu a trançar errando e acertando. Eu a ensinava, sempre ao seu lado."*

A destreza de Cristiane ficou evidente quando o pai relembrou o quanto ela o ajudou durante os períodos de grandes encomendas. "Nesse período", disse Cristiane, *"eu tirava notas muito baixas na escola, pois ficava até meia noite fazendo forro com meu pai."*

A partir desse momento, Cristiane participou mais da conversa. Aflita ao ver que os pesquisadores não acompanhavam o raciocínio do pai, insistiu com ele: *"pai, acho melhor o senhor fazer um forro."*

Aflitos em nos mostrar como se trança um forro, pai e filha lamentaram o fato de não possuírem, naquele momento, nem um pouco do material adequado para se trançar um forro taquara.

Para a sorte dos pesquisadores, Cristiane coleta tiras de plástico conhecidas como fitas de arquear. Tiras que possuem uma textura extremamente dura, que possibilita a realização da trama de pequenos forros. Juntadas as tiras de plástico em cores verde e preta, pai e filha caminharam até uma casa em construção ao lado da residência de Divino e começaram a cortar em pedaços as tiras. Divino as separava por cores. Cristiane o ajudava.

Terminada essa etapa, Divino começou a trançar vagarosamente o primeiro desenho que aprendeu com Natividade – sua professora – dando início ao que ele chama de “forro bordado”. Na sobreposição das cores o desenho formado. Divino nos convidou a ajudá-lo a trançar, para aprendermos a lógica matemática, geométrica e espacial do desenho. Assim, com erros e acertos, aprendemos um pouco sobre a difícil arte do trançado.

Cristiane observava atenta e, com um olhar distanciado, percebeu um erro do pai. Aproximou-se imediatamente e começou, rapidamente, a desfazer o erro. Ao contrário do pai, não se preocupava com a didática, mas, sim, em resolver os problemas de forma eficiente e rápida. Em certa medida, a sua pouca preocupação com a didática foi extremamente positiva, pois nos permitiu observar a sua habilidade e destreza na realização de um forro de esteira.

Divino terminou o forro bordado e pediu para desmanchar a trama - queria mostrar outro desenho mais complexo, de uma cruz. Com o passar do tempo, aos poucos o desenho foi formado. No início, não se via o desenho e só com o avançar das sobreposições pôde-se entender a sua forma. Divino pediu: “mudem de posição, senão vocês não conseguem ver.” Mudamos de posição, de perspectiva, de ponto de vista, mas nada. As mãos do pai e da filha se misturavam e cada vez mais rápido, o desenho se formava. A maestria de ambos ficou clara e de forma mágica para nossos olhos destreinados, surgiu uma bela cruz da sobreposição das fitas de arquear verde e preta.

Pai e filha: pensadores e criadores

Pai e filha terminaram o trançado. O pai pediu à filha para trazer um caderno, Cristiane atendeu ao pedido do pai e nos deixou a sós com Divino, que continuou a entrevista. Ele falou das diversas espécies de taquaras e bambus e das propriedades de cada uma delas. Conhecê-las permite a ele produzir variações e contrastes de cores, qualidades, texturas e espessuras. Ele se lembrou que desde quando iniciou o seu aprendizado desenvolveu a capacidade de aprender e criar inúmeras formas de realizar os trançados e produzir a partir dessas tramas desenhos diversos. O aprendizado de novos desenhos praticamente foi uma imposição das circunstâncias



Trançado de material plástico

e coube a ele dar soluções a essas imposições. “Os clientes reclamavam da repetição dos desenhos por parte dos esteiristas: elas me pediam ‘ah! Faz assim, ah! Faz assado’ e eu fazia. Hoje sou capaz de fazer pelo o menos uns 50 desenhos. Numa espécie de desafio a ele mesmo, acrescenta: *estou prestes a criar mais um desenho, quando retornarem talvez eu já tenha mais de 51 desenhos.*”

Após Divino mencionar esses feitos, Cristiane retornou com seu caderno. Nas folhas deste caderno há diversos quadradinhos que podem ser preenchidos por cores diversas. No caderno, os desenhos das esteiras tomam forma com o contraste entre os quadradinhos brancos e aqueles pintados de preto. Cristiane reproduz no caderno os desenhos criados pelo pai nos forros. Ela os reproduz para que não sejam esquecidos e perpetuem no tempo.

Cristiane, assim como seu pai, é uma criadora e pensadora do ofício. Ambos amam o que fazem. O uso das tiras de plástico (fita de arquear), 50 tramas distintas criadas e o caderno de memória do pai criador são exemplos da dedicação de pai e filha ao ofício.

Cristiane explicou que a utilização das fitas de plástico é uma forma dela continuar a “brincar” de fazer forro, já que as encomendas, nos últimos 5 anos diminuíram bastante e, além disso, as taquaras tornaram-se escassas devido às queimadas, o que intensificou a fiscalização do Ibama – órgão que atualmente proíbe a retirada de espécies vegetais para fins comerciais. Sendo assim, pai e filha concluíram: esse é *um ofício morto*. Ambos continuam a trançar e a refletir sobre a prática do seu ofício pelo puro e simples prazer que sentem em fazer isso, já que não recebem mais encomendas.

A adaptação do corpo ao trabalho

Retornamos para Belo Horizonte, com lembranças do encontro com Cristiane e Divino. Voltamos nosso pensamento para o aspecto corcunda do corpo de Divino e da deselegância de seu andar, mas lembramos também do momento em que Divino estava no chão trançando um forro. Nesse momento, o que antes parecia deselegância cedeu lugar a uma figura elegante e bela. Divino permaneceu o tempo todo de cócoras ou de joelhos sobre as fitas de plástico utilizadas para a realização do forro. Seus pés se posicionaram como garras a prender as fitas que se movimentavam enquanto as mãos buscavam trançá-las.

Olhando a silhueta de Divino sob a pouca luz que penetrava naquele cômodo, veio a nossa memória um corpo que se assemelha ao de um pássaro a trançar um ninho.

Uma esteira-ninho? Não seria o João-graveto (*Phacellodomus rufifrons*), perguntamos, tal qual marceneiro José Trindade da cidade de Tiradentes, que também compara os adobeiros com outro pássaro, o João-de-barro. Os mitos e o folclore, por numerosos exemplos, atestam esse tipo de comparação¹⁶.

Lembramos do forro de esteira servindo como forro das diversas casas por onde passamos. O forro de esteira aparece como uma superfície utilizada para separar a parte mais alta da casa – o telhado, local onde termina a casa, fronteira com a natureza, onde algumas espécies de pássaros costumam pousar ou trançar os seus ninhos – e a parte mais baixa – o assoalho, os cômodos, local onde moram os humanos. Assim, o forro de esteira fica a meio caminho entre a humanidade e a animalidade, ou, como foi observado para a cestaria, num “estado de delicado equilíbrio entre natureza e cultura”.

NOTAS

1. KANTINSKI, 2003.
2. AVILA, 1996, p. 61.
3. LÉVI-STRAUSS, 1986. p. 15.
4. ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN AND IRELAND, 1973. p. 336-340.
5. LÉVI-STRAUSS, 1997a, p. 128.
6. LÉVI-STRAUSS, 1997a, p. 128-132
7. ADOVÁSIO, 1976, p. VII, apud RIBEIRO, 1989, p. 38.
8. RIBEIRO, 1989, p. 38.
9. RIBEIRO, 1989, p. 39. Sobre a arte de trançar e seus diversos usos praticados pelos povos indígenas no Brasil, Lévi-Strauss observa: Na floresta e no cerrado, vi muitas vezes um índio, para transportar frutas selvagens ou caça, cortar uma folha de palmeira, dobrar os folíolos e trançá-los in loco. Assim, fabrica-se com as plantas um cesto que será jogado fora assim que se retorna ao acampamento, pois é uma embalagem improvisada e de pouca utilidade. Trata-se sem dúvida de um caso extremo em comparação com as obras-primas que costumam ser, na América, os cestos de trançado espiralado, costurados em vez de trançados, cuja fabricação toma vários dias de uma artesã experiente, e que muitas vezes sobrevivem à geração que os viu serem fabricados. Entre os mesmos povos, os cestos flexíveis utilizados para guardar os objetos domésticos eram, ao contrário, pouco duráveis. (LÉVI-STRAUSS, 1997a, p. 129)
10. RIBEIRO, 1989, p. 41
11. Cf. GUSS 1989 e RIBEIRO, 1989 e 1988.
12. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Taquara>.
13. Cf. SAINT-HILAIRE, 1830, p. 432.
14. Segundo as narrativas do viajante francês: Les Indiens emploient encore le bicho da taquara à un usage fort différent. Lorsque l'amour leur cause des insomnies, ils avalent un de ces vers que l'on a fait sécher, sans en ôter Le tube intestinal, et alors ils tombent dans une espèce de sommeil extatique qui dure plusieurs jours. Celui qui a mangé un ver desséché Du bambou raconte, en se réveillant, des songes merveilleux; il a vu des forêts brillantes, Il a goûté des fruits exquis.
15. Cf. MAXAKALI (2009a e b).
16. Cf. LÉVI-STRAUSS 1997b, 229.





Detalhe de espelho de fechadura em Minas Novas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Leonardo Barci Castriota
Guilherme Maciel Araújo*

Como notamos, ao realizar a identificação e documentação dos detentores dos saberes das técnicas construtivas tradicionais da arquitetura brasileira, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) está produzindo um *inventariamento temático* inédito, criando, através do Projeto Mestres Artífices, um banco de dados único sobre esse importante patrimônio cultural de nosso país.

No entanto, esse projeto não pretende se ater a essa dimensão de documentação, sendo sua pretensão também identificar *ações estratégicas para a transmissão* desse saber vinculado às práticas construtivas tradicionais, considerando, naturalmente, a situação e os contextos característicos onde estas práticas se desenvolvem.

Para se desenvolver essa discussão, foi realizado, no âmbito da pesquisa realizada em Minas Gerais, em dezembro de 2010 um seminário em Belo Horizonte, para o qual foram convidados pesquisadores do projeto nos estados de Santa Catarina e Minas Gerais, profissionais envolvidos na área de restauração e formação em ofícios tradicionais, bem como representantes do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) - da administração central de Brasília e da 13ª Superintendência Regional -, além de técnicos da Unesco.

Já no documento inicial da pesquisa mestres artífices em 2005, Heloisa Gama de Oliveira e Maíra Freire Naves chamavam a atenção para o caráter “integrador e emergencial” deste projeto, apontando que o saber dos mestres artífices, “riqueza acumulada em séculos de trabalho, engenho e arte”, precisava ter reconhecido “seu alto valor de mercado e seu potencial para contribuir com soluções voltadas para a melhoria da qualidade de vida e desenvolvimento econômico com inclusão social neste país”¹. A seus veres, o grande desafio a ser enfrentado pelo poder público seria exatamente “revitalizar um bem cultural de natureza imaterial e retirá-lo da condição de *espécie em extinção*”

Para responder a esse desafio, nas ricas discussões ocorridas no âmbito do seminário organizado pelo projeto, apontou-se inicialmente para a conjunção de

fatores favoráveis, no momento atual, para as pretendidas ações de valorização e transmissão do saber vinculado às práticas tradicionais de construção. Em primeiro lugar, a própria iniciativa do Iphan² de inventariar essas técnicas estaria criando um *banco de dados* amplo e sistemático, que poderia ser continuamente alimentado e enriquecido com registros realizados nas diversas regiões brasileiras.

Além da criação desse banco, reconheceu-se também a necessidade de se aprofundarem os *estudos científicos* sobre as técnicas tradicionais, de modo a se propiciar a ampliação do seu conhecimento e a sua eventual melhoria, com modificações necessárias para se adaptarem essas técnicas às condições da contemporaneidade – com a substituição de materiais escassos, aperfeiçoamentos em nível de resistência e durabilidade, entre outros. Para isso, recomendou-se uma estreita parceria com as universidades e os centros de pesquisas que têm capacidade instalada para a realização sistemática e contínua dessa investigação.

Dentro de uma visão mais ampla, portanto, essa produção e documentação das técnicas tradicionais seria apenas o primeiro passo de um processo, que teria continuidade com a instauração de um *sistema de certificação* desses mestres artífices, que poderia se constituir em instrumento eficaz de valorização desses saberes tradicionais, criando instrumentos que propiciariam a melhoria de mão-de-obra envolvida. Esse processo de certificação por instâncias legais recriaria, de certa forma, o reconhecimento sócioinstitucional que, no passado, era conferido ao saber-fazer pelas corporações de ofício e pelas Casas de Câmara e Cadeia, no caso do Brasil Colonial.

Para isso, recomendou-se que se forme junto ao Governo Federal um grupo de especialistas com o objetivo de estabelecer parâmetros e propor dois modelos de certificação, um destinado aos mestres artífices cadastrados e outro a empresas especializadas. Esse sistema teria desdobramento na própria contratação de obras de restauro, para as quais deveria ser elaborado também um modelo especial de edital que previsse a incorporação desses profissionais certificados pelo Iphan em técnicas construtivas tradicionais.

Outra circunstância potencialmente favorável, apontada pelos participantes do seminário, seria o atual aquecimento do mercado da construção civil e a proposição de programas do Governo Federal, como o *PAC Cidades Históricas*³, que poderiam significar uma ampliação do mercado de restauração no país, o que, conseqüentemente, poderia gerar uma maior demanda por mão-de-obra qualificada na área. Com isso, seriam criadas condições de maior atratividade para a formação nos ofícios tradicionais, o que *per se* poderia contribuir para garantir a sua continuidade.

Apesar dessa perspectiva positiva, não se pode negar que os profissionais envolvidos

na área percebem a necessidade de um maior reconhecimento social dessas técnicas e do saber-fazer de seus detentores, já que muitas vezes também elas são ligadas no imaginário popular à pobreza e ao atraso. Para se atingir esse maior reconhecimento, foram sugeridas ações de divulgação e um efetivo trabalho de envolvimento da sociedade e dos órgãos públicos na questão, através de seminários, publicações e ações institucionais de valorização desses saberes.

Finalmente, o seminário apontou para uma questão central: a da *formação* dos novos oficiais e mestres da construção. Se já não temos mais as corporações, um mestre se forma hoje no exercício diário de vários anos do seu ofício. Há diversos processos de aprendizado: alguns fizeram cursos formais; outros aprenderam, trabalhando com mestres; outros, ainda, fizeram cursos práticos administrados pelo mestre no processo de trabalho. Percebe-se, no entanto, que todos aprenderam a partir da experimentação, da repetição e do aprimoramento.

Para a continuidade desse processo, sugeriu-se a introdução de um efetivo programa de formação continuada de mão-de-obra nos ofícios tradicionais da construção, que, articulando teoria e prática, não deixaria se romper a cadeia da tradição, permitindo aos aprendizes dominar, com o tempo, o rico campo das técnicas construtivas tradicionais.

NOTAS

1. OLIVEIRA; NAVES, 2005, p. 12.

2. O Projeto Mestres Artífices prevê, além da produção de conhecimento, a realização de ações de salvaguarda, como a certificação profissional - que ajudaria os mestres a se reinserirem no mercado - e o fortalecimento das condições de transmissão dos saberes, para a formação de novos mestres. Nesse sentido, a discussão desses temas em seminários fazem parte da ação de inovação.)*

3. Lançado pelo Governo Federal em outubro de 2009, o Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas deverá destinar, nos próximos anos, R\$ 890 milhões para a preservação do patrimônio histórico nacional, quantia inédita na área em nosso país. Através dele, as cidades históricas contempladas poderão receber obras de requalificação e infraestrutura urbana e de recuperação de monumentos e imóveis públicos. Também estão previstas ações de divulgação, nacional e internacionalmente, de sítios históricos, espaços públicos, monumentos e símbolos socioculturais do país, além de cursos de especialização para guias de turismo e da criação de páginas na internet sobre as cidades.



Detalhe de taquara que serão usadas para a produção de forros





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ADOVÁSIO, J. M. Prefácio a: Aboriginal american indian basketry. Studies in a textile art without machinery. O. T. Mason. Santa Barbara: Peregrine Smith Inc, 1976. p. VII-IX apud RIBEIRO, Berta G. Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language. Berta G. Ribeiro; Trad. Regina Régis Junqueira. Desenhos de Hamilton Botelho Malhano. Fotos de Frederico F. Ribeiro, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 186.

AVILA, Affonso. Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996, (p. 61).

BOAS, Franz. EL Arte Primitivo. 1. ed. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 1947, p. 368.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: FUNARTE. Tradição e contradição na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: EDUSP, 1987.

BROWN, s/d. Nina "Friedrich Ratzel, Clark Wissler, and Carl Sauer: Culture Area Research and Mapping". University of California, Santa Barbara, CA, s/d. Disponível em <http://www.csiss.org/classics/content/15>

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio Cultural. Conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009.

DICIONARIO ELETRÔNICO HOUAISS. CD-ROM: Editora Objetivo, 2001.

GUSS, David M. To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989, p. 274.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 1997.

HERSKOVITS, Melville, J. El hombre y sus obras. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económico, 1968, p. 783.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Semeador e o Ladrilhador. In: Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KATINSKY, Júlio Roberto. Sistemas construtivos coloniais. In: VARGAS, Milton (Org.). História da técnica e da tecnologia no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1994.

KANTINSKI, Júlio. Ofícios de Madeira no Brasil. Março 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude. A Oleira Ciumenta. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 296.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar, Escutar, Ler. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. 1997a, p. 151.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Tradução de Tânia Pelegrini. 2ª edição. Campinas: Papirus. 1997b.

MAXAKALI, Totó. et al. Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux (Cantos e histórias do gavião espírito). Estudo, organização e versão final de Rosângela Pereira de Tugny. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a. 512p: Il. Inclui Bibliografia e índice.

MAXAKALI, Toninho. et al. Yãmĩyxop xũnĩm yõg kutex xi ãgtux (Cantos e histórias do morcego espírito). Estudo, organização e versão final Rosângela Pereira de Tugny. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b. p.556: Il. Inclui bibliografia e índice.

MEIRA, Ana Lucia Goelzer. Políticas públicas e a participação dos cidadãos na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flavio (org.). Da necessidade do moderno: o futuro de Porto Alegre do século passado. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

OLIVEIRA, Ana Gita de. Salvaguarda do patrimônio cultural: bases para constituição de direitos. 2005. Disponível em: hemi.nyu.edu/esp/seminar/brazil2005/ana_gita_keynote_text.doc

OLIVEIRA, Heloisa Gama de; NAVES, Maíra Freire. *Projeto Mestres Artífices*: Documentação dos saberes e ofícios tradicionais aplicados à construção e à arquitetura no Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005.

REAL, Regina M. Dicionário de Belas Artes. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962, p. 579.

RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1988, p. 343.

RIBEIRO, Berta G. Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language. Berta G. Ribeiro; Trad. Regina Régis Junqueira. Desenhos de Hamilton Botelho Malhano. Fotos de Frederico F. Ribeiro, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1989, p. 186.

ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN AND IRELAND, Guia Prático de Antropologia, São Paulo: CULTRIX, 1973.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais. Paris: Grimbert et Dorez, Libraire. 1830, p. 466.

SANTOS, Milton. O espaço geográfico, um híbrido. In: A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Some Considerations on the Protection of the Intangible Heritage: Claims and Remedies. Lyndel V. Prott. Chief International Standards Section Division of Cultural Heritage, Unesco.

The Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989): Actions Undertaken by Unesco for Its Implementation. Mrs. Noriko Aikawa, Director Intangible Heritage Unit, Unesco.

UNITED NATIONS CENTRE FOR HUMAN SETTLEMENTS (HABITAT). Cities in a globalizing world: Global report on human settlements 2001. London: Earthscan Publications Ltd, 2001.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade: ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VASCONCELOS, Sylvio de. 5. ed. Arquitetura do Brasil: sistemas construtivos. Belo Horizonte: UFMG, 1979, p. 186.

VILELA, Clarisse M. Artes e ofícios. A cantaria Mineira. Arqutextos, São Paulo, v. 41, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.041/646>>. Acesso em: 08 nov. 2010.



Mestre ferreiro Luiz Gonzaga em Tiradentes





MESTRES ARTÍFICES DA CONSTRUÇÃO TRADICIONAL EM MINAS GERAIS

MESTRE	OFÍCIO	CIDADE	REGIÃO
João Aparecido Moreira dos Santos	Cantaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
José Dias Magalhães	Cantaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
Antônio Luiz de Matos	Carpintaria	Minas Novas	Vale do Jequitinhonha
Devanir da Paixão Santos	Carpintaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
Geraldo da Luz Ranulfo	Carpintaria	Diamantina	Vale do Jequitinhonha
Jaime Secundo da Silva	Carpintaria	Minas Novas	Vale do Jequitinhonha
José Agostinho Vertelo Filho	Carpintaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
José Dilson de Paulo	Carpintaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
José Pereira dos Santos	Carpintaria	Turmalina	Vale do Jequitinhonha
Narcísio Rita de Souza	Carpintaria	Serro	Vale do Jequitinhonha
Romualdo Januário Ranulfo Filho	Carpintaria	Diamantina	Vale do Jequitinhonha
Serafim Fernandes dos Santos	Carpintaria	Minas Novas	Vale do Jequitinhonha
Ademir Passos dos Santos	Forja - Ferreiro	Diamantina	Vale do Jequitinhonha
Júlio Sena Chagas	Forja - Ferreiro	Minas Novas	Vale do Jequitinhonha
Geraldo Batista de Souza	Marcenaria	Capelinha	Vale do Jequitinhonha
Luiz Humberto Fonseca	Marcenaria	Diamantina	Vale do Jequitinhonha
Paulo Elias Lopes	Marcenaria	Diamantina	Vale do Jequitinhonha
George Fernandes Pinheiro	Olaria	Veredinhas	Vale do Jequitinhonha
José Rodrigues de Moura	Olaria	Felício dos Santos	Vale do Jequitinhonha
Devanir da Paixão Santos	Pedreiro – adobe e pau a pique	Serro	Vale do Jequitinhonha
Isaiás José dos Santos	Pedreiro - adobe	Minas Novas	Vale do Jequitinhonha
José Maria dos Santos	Pedreiro - adobe	Turmalina	Vale do Jequitinhonha
Sebastião Antônio dos Santos	Pedreiro - adobe	Serro	Vale do Jequitinhonha
Tereza Vaz Fernandes Machado	Pedreiro – Adobe	Chapada do Norte	Vale do Jequitinhonha
Salvador Roque	pedreiro	Araçuaí	Vale do Jequitinhonha
Rosalvo Borges de Souza	Oleiro	Almenara	Vale do Jequitinhonha
Nilton Alves Pereira	Carpintaria e Marcenaria	Araçuaí	Vale do Jequitinhonha
Jason Santana Santos	Ferreiro	Araçuaí	Vale do Jequitinhonha
Jander Luís Guedes	Serralheiro	Araçuaí	Vale do Jequitinhonha

MESTRE	OFÍCIO	CIDADE	REGIÃO
Elzi Gonçalves Pereira	Pintura	Jequitinhonha	Vale do Jequitinhonha
Cordiolindo dos Reis	Forro de esteira	Almenara	Vale do Jequitinhonha
Alírio Alves Guimarães	Produção de la- drilho hidráulico	Almenara	Vale do Jequitinhonha
Luiz Gonzaga França	Ferreiro	Tiradentes	Campo das Vertentes
José Trindade da Costa	Marceneiro	Tiradentes	Campo das Vertentes
Luiz Heitor da Silva França	Ferreiro	Tiradentes	Campo das Vertentes
Vantuir de Figueiredo	Trançador de Forro de esteira	Prados	Campo das Vertentes
Antenor Martins da Silva	Produtor de Adobes	Prados	Campo das Vertentes
José Gonçalves Teixeira	Oleiro	Antônio Carlos	Campo das Vertentes
Tomas Lancini	Pintor	Coronel Xavier Chaves	Campo das Vertentes
Weber Fernandes da Silva	Canteiro	São João Del-Rey	Campo das Vertentes
Luis Cláudio das Mercês	Canteiro	São João Del-Rey	São João Del-Rey
Luis Antônio da Silva	Marceneiro- entalhador	São João Del-Rey	São João Del-Rey
José Edivaldo Ribeiro da Silva	Fundição	Coronel Xavier Chaves	São João Del-Rey
José de Fátima Aparecida Chaves	Cantaria	Santa Cruz de Minas	São João Del-Rey
Francisco de Assis Ferreira	Calçetaria	Belo Horizonte/ MG	São João Del-Rey
Afonso Marchi	Estucaria	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Alpim Honorato Campos	Carpintaria, pau- a-pique, adobe, taipa de pilão, pintura a cal, calçamento em pedra portuque- sa.	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Ana Vlândia de Souza Marques	Carpintaria/ marcenaria	Contagem/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Irineu de Oliveira Rodrigues	Fundição	Nova Lima/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Joerg Artur Ammann	Forja	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Maria da Conceição Caldeira	Pintura	Contagem/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Paulo Henrique Maciel Senra	Marcenaria	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte

MESTRE	OFÍCIO	CIDADE	REGIÃO
Armando Jair da Silva	Carpintaria/ marcenaria	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Ricardo Afonso França Garcia Bergmann	Marmoraria	Belo Horizonte/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Wagner Luiz de Oliveira Cantão	Carpintaria e marcenaria	Mariana/ MG	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Antônio Eloi Coelho	Ferraria	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Arlindo de Souza	Carpintaria	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Carlos Aurélio de Camargo	Confecção de forro de esteira	Distrito de Lavras Novas,	Região das Minas
Ediniz José Reis	Cantaria	Mariana/ MG	Região das Minas
Francisco Bárbara de Oliveira	Cantaria	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Geraldo Apolônio dos Santos	Ferraria	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Geraldo Nascimento de Freitas	Mestre de Obras - carpintaria, pau-a-pique, cantaria, pintura a cal.	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Paulo Cirilo Pereira	Pintura	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Rinaldo Urzedo da Silva	Cantaria	Mariana/ MG	Região das Minas
Sebastião Ferreira	Ferraria	Mariana/ MG	Região das Minas
Sérgio Romão Pereira	Pau-a-pique	Ouro Preto/ MG	Região das Minas
Carlos Henrique dos Reis	Carpintaria	Sub distrito de Chapada	Região das Minas
Geraldo José da Silva	Pintura	Congonhas do Campo/ MG	Região das Minas
Mateus Lúcio da Silva	Confecção de forro de esteira	Congonhas do Campo/ MG	Região das Minas
Sebastião Benigno de Souza	Carpintaria, pau-a-pique e pintura a cal	Santana dos Mon- tes/ MG	Região das Minas
José Geraldo Rosa	Carpintaria	Santana dos Mon- tes/ MG	Região das Minas
Aleixo Tomás de Andrade	Pedreiro de Alvenaria	Ouro Preto	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Rogério Júnior Narciso	Pedreiro de Alvenaria	Santa Luzia	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Paulo José Narciso	Pedreiro de Alvenaria	Santa Luzia	Região Metropolitana de Belo Horizonte
José Antônio Torres	Marceneiro	Santa Luzia	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Emerson Fidélis	Marceneiro	Santa Luzia	Região Metropolitana de Belo Horizonte

MESTRE	OFÍCIO	CIDADE	REGIÃO
Carlos Alberto de Freitas	Carpinteiro	Sabará	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Sebastião Ferreira da Silva	Trançador de forro de esteira	Sabará	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Divino Ferreira	Trançador de forro de esteira	Caeté	Região Metropolitana de Belo Horizonte
José Ladislau Vinturino	Pedreiro de alvenaria	Barão de Cocais	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Sebastião Elza de Paula	Pedreiro de Alvenaria	Barão de Cocais	Região Metropolitana de Belo Horizonte
José Vicente Lopes	Oleiro	Santa Bárbara	Região Metropolitana de Belo Horizonte
Tomé Roberto de Castro	Canteiro	São Tomé das Letras	São Tomé das Letras
Valdemir Edson de Castro	Canteiro	São Tomé das Letras	São Tomé das Letras
Victor Donizete de Castro	Canteiro	São Tomé das Letras	São Tomé das Letras
Francisco Victor Rosa	Canteiro	São Tomé das Letras	São Tomé das Letras
Vicente Cardoso da Silva	Pedreiro de alvenaria – Pau-a-pique	São Tomé das Letras	São Tomé das Letras

Este livro foi finalizado em Março de 2012, impresso pela Finaliza Editora, utilizando a família da fonte Verdana no corpo e títulos. Utilizou-se na capa, papel Cartão supremo 300g e no miolo, papel couché fosco 115g. A tiragem foi de 3.000 exemplares.



Ministério da
Cultura





Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA