

Gilseane Chaves Silva

A ARTE COLONIAL MINEIRA E SUA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Ouro Preto, 2010

Gilseane Chaves Silva

A ARTE COLONIAL MINEIRA E SUA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para obtenção do grau de Especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientador: Prof. Guilherme de Souza Maciel

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Ouro Preto, 2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do curso de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto, aos meus pais, irmãos e amigos, em especial às amigas Carla Mabel e Ana Carolina pelas discussões e sugestões, e principalmente ao professor Guilherme de Souza Maciel, pela orientação e atenção dispensada que muito me auxiliou na conclusão desse trabalho.

Guardar...guardar...guardar
Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la
Em cofre não se guarda nada
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la
Mirá-la por admirá-la
Isto é, iluminá-la e ser por ela iluminado
Estar acordado por ela
Estar por ela
Ou ser por ela
(Antônio Cícero)



Fig. 1 – Zeladora da Capela de Nossa senhora dos Prazeres/ Lavras Novas – MG.
Fonte: Foto da autora

RESUMO

Esse trabalho monográfico teve o objetivo de discutir questões relacionadas à preservação da produção artística colonial mineira, destacando os principais problemas enfrentados como os fatores de degradação, a política, legislação e normas. Teve como suporte, a bibliografia sobre o tema, os textos oficiais e notícias relacionadas ao patrimônio, ressaltando a importância da salvaguarda desses bens.

Palavras-Chave: Preservação, Patrimônio, Cultura, História.

ABSTRACT

This work aimed to discuss issues related to the preservation of colonial artistic production of Minas Gerais state, highlighting the main problems such as degradation factors, politics, legislation and principles. It had the support of the literature on the subject, the official texts and news related to the patrimony, emphasizing the importance of safeguarding these assets.

Key words: Heritage, Preservation, Culture, History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08.
1. O Barroco mineiro	
1.1 Definições e interpretações do Barroco.....	11.
1.2 Construções, modelos, regras e formação urbana.....	16.
1.3 A arte colonial mineira: artífice e sua técnica.....	28.
2. O Patrimônio	
2.1 O patrimônio histórico e artístico nacional implicações iniciais.....	39.
2.2 Fatores de degradação do patrimônio.....	45.
2.3 Preservação, conservação e restauração.....	50.
2.4 O SPHAN e o Patrimônio brasileiro	59.
3. O patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais: Problemas enfrentados....	66.
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86.
REFERÊNCIAS	89.
ANEXO A	96.
ANEXO B	97.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 – Zeladora da Capela de Nossa senhora dos Prazeres/ Lavras Novas, MG.....	04.
2 – Igreja de Nossa senhora do Carmo / Ouro Preto, MG.....	25.
3 e 4– Chinoiserie presente na capela mor da Igreja Nossa Senhora da Assunção (catedral da sé) /Mariana, MG.....	26.
5 – Figura presente nas ilhargas da capela mor da Igreja de Santa Efigênia/ Ouro Preto, MG.....	27.
6 – Original Azulejo português presente na capela da Jaqueira – Recife	36.
7 - Pintura imitando azulejo de Manuel da Costa Ataíde presente nas ilhargas Igreja Matriz de Santo Antônio/ Santa Bárbara, MG	36.
8 – Craquelês presentes em uma pintura à óleo pertencente à Igreja do Pilar/ Ouro Preto, MG.....	47.
9 – Perda da camada pictórica ocasionada pela umidade no forro da Igreja do Rosário de Santa Rita Durão/ Mariana, MG	47.
10 e 11 – Ataque de Cupins no arquivo da Faculdade Integrada Paiva de Vilhena/ Capanha, MG.....	49.
12 – Antiga fábrica de tecidos Fiação e Tecelagem São José S/Mariana, MG.....	68.
13 – Ginásio Poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves (estrutura metálica de cor branca), vista da rua Josafá Macedo	70.
14 – Ginásio poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves (estrutura metálica de cor branca) vista da Igreja São Pedro dos Clérigos/ Mariana, MG.....	70.
15 – Igreja São Francisco de Assis e seu entorno/ Ouro Preto – MG.....	71.
16 – Púlpito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Cachoeira do Brumado/MG.....	75.
17 – Altar lateral direito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Cachoeira do Brumado/MG.....	76.
18 – Forro da sacristia Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado/ Mariana, MG.....	76.
19 – Decapagem realizada por restaurador resgatando o douramento original encoberto por tinta automotiva prata de um castiçal da Igreja de Nossa Senhora da Soledade de Lobo Leite/Congonhas, MG.....	77.
20 – Decapagem realizada por restaurador resgatando a pintura original de um anjo do Altar Mor da Igreja de Nossa Senhora da Soledade de Lobo Leite/Congonhas, MG.....	77.
21 – Senhora arrumando a Igreja para missa, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Lavras Novas/ Ouro Preto, MG.....	81.
22 e 23 - Incêndio no hotel do Pilão na Praça Tiradentes em Ouro Preto/ MG.....	83.
24 – Organograma do IEPHA.....	84.

INTRODUÇÃO

A produção artística colonial mineira possui uma grande importância enquanto testemunho fundamental da reconstituição de uma identidade, pois revela aspectos culturais, sociais e econômicos de uma época, ou seja, permite refletir sobre hábitos, modo de viver e de relacionar de uma determinada sociedade.

Diante do reconhecimento desse valor, o presente trabalho monográfico pretende apresentar, partindo da bibliografia existente e da discussão de algumas notícias relativas ao tema, as circunstâncias pelas quais esse acervo tem sido acautelado.

Constantemente são noticiadas informações relacionadas ao patrimônio nos canais de rádio, televisão, internet, nos jornais e nos discursos políticos, mas a sensação que se tem é de que ainda há muito que se fazer e falar, pois num país como o Brasil, de dimensões continentais, onde ainda se encontram graves problemas sociais como a fome, saúde, segurança, moradia, etc., as questões patrimoniais são relegadas, ficando muitas vezes submetidas aos agentes de degradação, como chuvas, incêndios, desabamentos, roubos, vandalismos, negligência, etc.

Embora, com muita frequência, não se possam eliminar totalmente as causas do processo de deterioração dos objetos, é possível diminuir consideravelmente seu ritmo, através de cuidados preventivos com o ambiente, o manuseio, as intervenções, a higiene, bem como investimento em educação patrimonial e outras políticas de preservação que mantenham a integridade material do bem e a sua significação dentro de um contexto sócio-histórico, possibilitando, através desse universo, que a sociedade reconheça a sua identidade e a valorize.

Nesse sentido, o objeto deste trabalho encontra-se relacionado com a história da formação urbana em Minas, das técnicas construtivas dessa produção, com os estudos das políticas patrimoniais e das tipologias de degradação dos objetos.

Esses temas foram divididos em três capítulos.

O primeiro capítulo trata da formação urbana, das implicações e normas com relação às construções arquitetônicas, das técnicas e modelos utilizados pelos artífices, além de apresentar as definições e interpretações do “Barroco”, termo muito

utilizado para explicar grande parte da produção artística realizada no período colonial.

Esse capítulo foi baseado na historiografia sobre o tema e nos estudos técnicos realizados por restauradores, químicos e outros pesquisadores sobre as tecnologias e materiais usados nesse período.

No segundo capítulo serão apresentadas questões relacionadas ao patrimônio, principalmente no que se refere ao seu valor histórico e artístico, como os fatores de degradação e as políticas de preservação dos bens patrimoniais.

Nesse sentido, podemos destacar dois grandes momentos: a vinda da Família Real em 1808, que trouxe repercussões profundas na área cultural com criações de instituições, arquivos, imprensa, etc.; e o outro nas décadas de 1920 e 1930, com o movimento Modernista e uma busca pela preservação da identidade nacional que resultou na criação de leis e órgãos de proteção ao Patrimônio como o SPHAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, criado em 1937, e que ainda é o principal órgão gestor dos bens materiais e imateriais no país.

Já no terceiro capítulo serão apresentadas ações negativas divulgadas sobre bens patrimoniais, como roubos, incêndios, intervenções sem critérios etc., a fim de promover um debate em torno dos problemas relacionados à conservação e a preservação do patrimônio histórico e artístico das cidades mineiras do século XVIII.

No caso da restauração, por exemplo, são praticamente inexistentes os estudos sobre as obras já realizadas ou em execução, porque não há uma regulamentação da prática. O pouco que se sabe está escrito nos jornais ou em catálogos/cartilhas de circulação limitadas ao universo do bem restaurado e entre o meio profissional. São poucas as empresas de restauração e conservação, ou empresas de arquitetura e construção que expõe em publicação o tratamento por eles realizado em uma obra ou objeto. Por quê? Será por medo de críticas? Será por insegurança com relação aos resultados? Falta de recursos ou simplesmente porque não é exigido? São essas e outras questões que serão analisadas, tanto de forma direta quanto indireta ao longo do capítulo 3.

Sendo assim, a proposta deste trabalho é analisar e discutir os vários aspectos ligados às práticas de preservação patrimonial promovidos no Brasil, bem como refletir acerca das demandas de uma legitimação das mesmas.

Para tal empreendimento, foi analisada a bibliografia sobre o assunto, como os teóricos da restauração: Camilo Boito, Eugène Emmanuel Viollet-le Duc, e Cesare Brandi, e os pesquisadores de políticas patrimoniais no Brasil, como Márcia Chuva, Maria Cecília Londres Fonseca, Yacy-Ara Froner Gonçalves, Cristina Rocha Simão, dentre outros, além de verificar as leis e notícias sobre o tema, porém, sem o compromisso de buscar uma precisa explicação de causalidade, pois, a proposta desse trabalho não é quantificar nem formular teorias a cerca das políticas de preservação, mas sim discuti-las através da exposição dos problemas enfrentados.

CAPÍTULO 1

O BARROCO MINEIRO

1.1. Definições e interpretações do Barroco

Na história da arte tradicional é recorrente a concepção linear dos estilos, cuja ascensão ou decadência são sempre marcadas pela aproximação ou distanciamento frente ao grande modelo clássico greco-romano. Diversos estilos foram denominados *a posteriori* com epítetos difamatórios face à sua ousadia de recusar e corromper os cânones oficiais aceitos como superiores e modelares. Assim ocorreu com o gótico, com o maneirista e, sobretudo, com aquele que nos interessa mais de perto, o Barroco – são muitos os historiadores da arte a reconhecer neste estilo artístico, que predominou na Europa na segunda metade do século XVI e durante o XVII, sua origem depreciativa.¹

Em sua obra, *Le Baroque*, Victor-Lucien Tapié, passa em revista as diferentes acepções da palavra barroco, assim como as divergentes interpretações dadas pelos historiadores a este estilo.

No que diz respeito à definição e história da palavra, levanta aquelas apresentadas por diversos dicionários franceses, portugueses e castelhanos, desde o *Furetière* de 1690, passando pelo *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, até à *Encyclopédie* dos iluministas, em seu suplemento de 1776 e dicionários técnicos de arquitetura e de Belas-Artes. Em todos prevalece a noção de "perola de esfericidade imperfeita", de "bizarro", "ridículo". Além da etimologia da palavra, Tapié enumera

¹ "Barroco", realmente, significa absurdo ou grotesco..." Cf. GOMBRICH, E.H. Visão e visões: A Europa católica, primeira metade do século XVII. In: *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999, p. 387; "qualquer a sua origem, vinda dos gregos, dos teólogos e doutores medievais ou dos joalheiros renascentistas, a verdade é que através dos tempos a palavra manteve sempre a mesma significação - coisa defeituosa ou irregular...", Cf. CAVALCANTI, Carlos. A pintura barroca. In: *Conheça os estilos de época - da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967, p. 201; "A palavra barroco tem, porém, desde o fim do século XIII, um valor taxativo de grosseiro e néscio." In: TAPIÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da USP, 1983, p.5.

também as diversas acepções figurada e pejorativa tomadas por ela e empregadas por diversos pensadores tal como Molière e Saint-Simon.

O autor mostra que esta rejeição ao barroco está presente também em diversos historiadores como Blondel, que reprovava as bizarrices de Borromini; Burckhardt, que condenava-o como inferior ao estilo do Renascimento, embora não fosse desprovido de interesse; Croce denuncia-o como uma decadência do Renascimento. Todavia, existem aqueles que vão resgatar e valorizar o Barroco. Heinrich Wölfflin reconheceu-lhe um ideal peculiar que soube traduzir o espírito de uma época. Werner Weisbach sustenta que o Barroco foi a expressão de uma civilização católica, com seus valores peculiares. Emile Mâle reconhece nele os caracteres de um ideal e de uma vida espiritual renovados pelo Concílio de Trento. Eugênio d'Ors, por seu turno, entendia-o como intérprete de valores positivos e vigorosos. Também para Focillon, todos os estilos apresentam sua fase barroca.²

É comum encontrarmos nas enciclopédias explicações do Barroco como um estilo artístico que surgiu após o “esgotamento” do Renascimento e paralelamente à necessidade da Igreja católica de “responder” à Reforma Protestante³, caracterizando-se, portanto por um apelo emotivo, no intuito de comover os fiéis a não se desvirtuarem do caminho Cristão. Segundo Machado, Weisbach teria sido um dos responsáveis por essa teoria:

Não apenas Weisbach, mas todo um grupo de historiadores, concebe o Concílio de Trento como um conclave para a revisão dos dogmas e para a consolidação da organização eclesiástica, mas também como um congresso destinado, sobretudo, a uma ampla revisão cultural, do qual resultaram, como se conclui historicamente, diretrizes que orientaram significativa parcela da criação e da expansão cultural dos tempos seguintes.⁴

Leo Ballet, por sua vez, interpretaria o Barroco a partir do viés político, estabelecendo uma correspondência do mesmo com o Absolutismo. Nesse sentido, as

² HAUSER, Arnold. A idade média. In: *Renascença, maneirismo e barroco* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 273-496.

³ A Igreja católica foi confrontada por Lutero, Calvino, Ulrich Zwinglio e outros reformistas. Pela primeira vez, quebrou-se o universalismo católico. Após a Reforma, a Igreja iniciou um contra-ataque em vários campos: na catequese de índios e crianças, na formação mais cuidadosa dos religiosos, no policiamento da leitura e no campo das artes.

⁴ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p.45.

formas barrocas “compõem-se em movimento contínuo para significar a aspiração ao infinito, que se contém na noção do mando soberano.”⁵

Por último, Machado destaca que Hauser teria seguido as duas interpretações acima, mas adotado uma interpretação que distinguiria um “barroco das cores católicas e um barroco da burguesia protestante”.⁶

Lourival Gomes Machado afirma que esses teóricos formariam um grupo responsável por uma teoria genético-social ou teoria da particularização, onde declaravam que dentro de um estilo há um estágio pré-clássico, um Clássico e finalmente um Barroco. Esses autores entendiam o Barroco não só como um estilo limitado às artes, mas como uma expressão que englobava literatura, música, política, onde todos os fatos estariam inter-relacionados.

De acordo com Toledo, Wölfflin foi um forte representante desse grupo, sendo suas idéias difundidas no Brasil por Hannah Levy⁷ e Lourival Gomes Machado⁸.

A palavra Barroco⁹, de acordo com Hansen, embora já utilizada anteriormente à Heinrich Wölfflin, irá, com esse, ganhar repercussão após a publicação, em 1888, de sua obra *Renascimento e Barroco*, e principalmente com a criação dos cinco pares de conceito, ou como denomina “cinco categorias da visão”¹⁰ em *Conceitos fundamentais de história da arte*:

O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” aplicados dedutivamente para

⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973,p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁷ Em *A Propósito de Três Teorias Sobre o Barroco*.

⁸ MACHADO. *Op. cit.*

⁹ Existem controversas sobre a etimologia da palavra, mas, a mais comum é de ser originalmente portuguesa, significando pedra de superfície irregular, que no sentido pejorativo irá significar bizarro, desigual e de mau gosto.

¹⁰ Essas categorias são: pictórico em oposição ao linear, a profundidade em oposição ao plano, a forma aberta em oposição à forma fechada, a unidade em oposição à pluralidade, e a obscuridade em oposição à clareza.

apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII.¹¹

Hansen afirma que depois que Wölfflin usou positivamente o termo “barroco” este passou a ser ampliado, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, “criando uma idéia de “barroco” como fato e essência que existem em si, *ante rem*, levando a que rotineiramente se pergunte se tal autor, monumento, quadro, livro ou poema são “barrocos”.¹²

No entanto, essas características do “barroco” acabaram sendo o alicerce para generalidades vagas, como no caso brasileiro, onde tal morfologia wölffliana foi adotada pelos artistas modernistas¹³ para classificar a arte produzida no Brasil colonial, que mesmo possuindo uma conjuntura diferente da européia recebeu a mesma denominação de Barroco que ela.

Portanto, o conceito adquiriu um caráter universalizante sem levar em conta a existência de vários estilos num mesmo tempo, ou de adaptações deste¹⁴, como ressalta Hansen:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como “barrocas” são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas como específicas de “barroco”, quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias —*informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, nihilismo temático, horror do vácuo*— que explicitam mais as disposições teórico-ideológicas dos lugares institucionais que as aplicam que propriamente a estrutura, a função e o valor históricos dos objetos a que são aplicadas, na medida mesma em que, sendo genéricas, como resultados de esquemas universalizados a-criticamente sem

¹¹ HANSEN, João Adolfo. *Barroco, Neobarroco e outras Ruínas*. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 06 de Dez. 2008, p.170.

¹² *Ibidem*, p. 171.

¹³ No Brasil, essa construção de uma arte “genuinamente” brasileira surgiu concomitantemente a uma necessidade demandada logo após a independência do Brasil, quando o país se encontrava totalmente dividido entre monarquistas e republicanos, sendo preciso criar uma base ideológica que afirmasse uma unidade nacional acima das diferenças locais.

¹⁴ HANSEN. 2008, *Op. cit.*, p. 171.

fundamentação empírica, também poderiam ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo.¹⁵

O próprio conceito de Barroco, segundo o autor, foi criado a posteriori, unificando práticas heterogêneas, sendo, portanto, um critério anacrônico utilizar tal conceito para caracterizar discursos do século XVII.

No caso da capitania de Minas Gerais, por exemplo, há de se considerar que ocorreu uma zona fronteira de relacionamentos entre a cultura indígena local e as culturas que chegam da Europa, da África e o Oriente, recriando um ambiente novo, bem como da utilização de materiais locais na produção artística.

A diferença, portanto, entre o barroco produzido em Portugal e o barroco produzido no Brasil se deve à especificidade dos fatores humanos e dos materiais que vigoraram na colônia. A arte luso-brasileira produzida durante os séculos XVII e XVIII são, na verdade “ruínas” ou “cacos” – como denomina Hansen – e nela não há nada de *suis generis*, e original, pois os elementos estavam em constante importação.

Essa é uma discussão ainda polêmica e não resolvida pelos historiadores e críticos de arte, portanto, diante dessa consciência da polêmica que cerca a terminologia “Barroco Mineiro”, no presente trabalho, será utilizado o termo arte colonial mineira.

¹⁵ *Ibidem*, p.171.

1.2 Construções, modelos, regras e formação urbana

A notícia da descoberta de ouro na região da antiga Minas Gerais proporcionou à mesma um rápido povoamento e urbanização. Vieram para essa região pessoas de toda sorte, e diante da exploração aurífera verificou-se “um expressivo contingente de homens livres”¹⁶, dentre os quais vários tipos de oficiais mecânicos¹⁷.

Ao presente trabalho, interessa particularmente os indivíduos que exerceram ofícios ligados à construção, arte e artesanato - como entalhadores, pintores, carpinteiros e pedreiros.

Segundo Caio Cesar Boschi, o conceito de artista, artífice e artesão não estava claramente delineado nesse período, por isso, tais termos serão utilizados ao longo do texto se referindo aos tipos acima citados. Entretanto, o autor destaca o termo *artista* como um vocábulo mais amplo e usado na busca de definir esse profissional no período colonial:

(...) para o século XVIII e início do XIX, artista era a nomenclatura mais abrangente e completa, porquanto além de trabalhador manual este era também um criador. Nesse conceito se englobavam aqueles que tinham perfeito domínio técnico ou fossem exímios no desempenho de seus ofícios (mecânicos ou não), e também os que exerciam ou cultivavam as chamadas “artes liberais” (Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética, etc.). Portanto, todos os ‘destros em alguma arte’ poderiam receber e via de regra recebia a denominação de *artista*.¹⁸

Quanto à formação urbana nessa região, é recorrente na historiografia a teoria da “espontaneidade” e “desordenamento” conseqüentes da ausência de um planejamento específico por parte da Coroa Portuguesa para a colônia brasileira, como podemos verificar no clássico texto “O Semeador e o Ladrilhado”, de Sérgio Buarque de Holanda.

Nesse texto, Holanda faz uma comparação entre a formação das cidades da América espanhola e a formação das cidades da América portuguesa, concluindo que

¹⁶ BOSCHI. *Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: editora brasiliense, 1988, p.12.

¹⁷ “termo que designa o possuidor de destreza ou mestria na prática de determinado ofício.” In: BOSCHI. *Op. cit.*, p.16.

¹⁸ *Idem*, p.15.

nas primeiras observou-se um esforço e vontade de vencer a paisagem natural, evidenciados no próprio traço retilíneo das ruas, que partiam sempre de um centro, ou praça maior. Enquanto que na segunda, as cidades teriam sido concebidas enquanto lugar de passagem – devido ao seu caráter de colônia de exploração – apresentando, portanto, construções irregulares.¹⁹

Cecília Figueiredo, em seu estudo sobre Religiosidade em Minas Gerais, usa as palavras de Caio Cesar Boschi ²⁰, ao afirmar que a política de povoamento “mineira” era oriunda da iniciativa particular e não de uma política planejada e dirigida pelo estado Português, mostrando-se” ‘anárquica’, pouco estratificada e com certos aspectos igualitários, para a qual convergem toda sorte de pessoas do reino e de outras partes da colônia.”²¹

Luiz Carlos Villalta, por sua vez, afirma que ao contrário do sucedido na América Espanhola, que seguia a *Recopilación de leys de los reynos de Indias*²² e as recomendações de Vitruvio²³ não havia aqui, por parte do Estado, nenhum planejamento ou legislação específicos que definisse a construção das cidades e por isso, a sua composição teria ocorrido de forma “espontânea”:

Na América Portuguesa, não havia uma legislação específica, verificando-se, o transplante das leis já existentes e que tinham em vista a realidade da metrópole; no que se refere especificamente aos temas próprios da vida e da paisagem urbanas, “as imposições das várias instâncias do governo colonial lusitano se mostravam ora tímidas, ora inexistentes. As autoridades portuguesas, no entanto, tiveram em comum, via de regra, a escolha de colinas para ereção das cidades alta e baixa, das

¹⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.93-138.

²⁰ BOSCHI, Caio. 1986 *apud* FIGUEIREDO, Cecília Maria Fontes. *Religião, Igreja e Religiosidade em Mariana no século XVIII*. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p.98.

²¹ FIGUEIREDO. *Op. cit.*, p.99.

²²Definia regras para a construção das cidades, como por exemplo, serem “edificadas segundo um traço retilíneo em torno de um núcleo oficial...” In: VILLALTA, Luiz Carlos. O cenário urbano em Minas Gerais Setecentista: outeiros do sagrado e do profano. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, p.76.

²³ Marcos Vitruvius Polião, em latim *Marcus Vitruvius Pollio*, foi um arquiteto e engenheiro romano que viveu no século I a.C. e deixou como legado a sua obra em 10 volumes, aos quais deu o nome de *De Architectura* (aprox. 40 a.C.) que constitui o único tratado europeu do período grego-romano que chegou aos nossos dias e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre construções, hidráulicas, hidrológicas e arquitetônicas desde a época do Renascimento. (VITRÚVIO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vitr%C3%BAvio>>. Acesso em 31 de dez. 2009.).

capelas e fortes postados nos cimo e em torno dos quais se espalhava o casario.²⁴

Essa teoria é também compartilhada por Benedito Lima de Toledo que declara que as vilas oriundas da atividade mineradora formaram-se a partir de arraiais, e da união deles, os núcleos urbanos, que, por sua vez, teriam sido construídos desordenadamente na topografia acidentada aqui presente, semelhantes às das cidades européias, sobretudo Portugal:

Essas cidades mineiras lembram as cidades montanhosas do norte de Portugal, com suas ladeiras e terreirinhos (para usar uma expressão de Alexandre Herculano). Por vezes em cidades como Bragança (Trás-os-Montes), tem-se a sensação de se ter regressado ao Brasil e se estar a percorrer as ruas de Serro, Diamantina, São João Del Rei, Ouro Preto ou Mariana. A mesma topografia, a mesma implantação das casas subindo e agarrando-se às ladeiras. Em Braga, ou em Guimarães, são as igrejas que nos trazem à mente as capelas das ordens terceiras de Minas Gerais. Em bom Jesus do Monte, Braga, ou em Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, a evocação do santuário de Congonhas do Campo é inevitável.²⁵

Já Cláudia Damasceno Fonseca afirma que uma diversa categoria de funcionários régios teriam se ocupado de estabelecer na colônia brasileira “o complexo sistema administrativo, judiciário e legislativo e [que] os processos de estabelecimento e desenvolvimento dos núcleos urbanos estiveram ligados a esse mesmo mecanismo de controle”²⁶. A título de exemplo encontram-se os ouvidores e governadores, que se encarregavam das funções administrativas – como arrecadamento dos impostos – e da manutenção da ordem e justiça. Já os engenheiros militares eram encarregados do desenho de fortificações, mapas e formações urbanas.²⁷

Segundo Fonseca, a partir do século XVIII, configuraram-se considerações mais específicas para a prática das construções urbanas “não só nos tratados de engenharia militar, mas também nos textos dos teóricos de arquitetura, que tomavam

²⁴ *Ibidem*, p.76.

²⁵ TOLEDO. Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó In: ZANINI, Walter, (Org.) *Historia geral da arte no Brasil*. v.1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983, p.118.

²⁶ FONSECA. Cláudia Damasceno. O espaço urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p.42.

²⁷ *Ibidem*, p. 42-43.

consciência da amplitude de seu campo de atuação”²⁸, levando em consideração aspectos como estética, higiene e comodidade.

No que se refere a essa preocupação na ordenação urbana, Adalgisa Arantes Campos menciona a existência de um conjunto de posturas e normas referentes às construções, que determinavam, por exemplo, os limites relativos ao número de braços que as casas deveriam ter na fachada e o comprimento de seus quintais, bem como recomendações referentes à circulação de ar, exigindo a existência de janelas, portas e de limites quanto ao número de andares.

Era função do arruador – funcionário da Casa de Câmara e Cadeia – de ao “abrir” certa via, definir as “testadas” das residências que viriam a ser construídas ali *a posteriori*:

O Senado da Câmara tentava ordenar a ocupação do espaço naquele território em plena expansão, bem como o convívio ente moradores e destes com animais na sedes das vilas, distritos e arraiais respectivos. As ruas deixavam de ser totalmente apertadas e tortas. Era necessário dar passagem às cadeirinhas, coches, carretos, tropas militares, enterros, procissões etc. Por esta razão, as Câmaras tinham um funcionário, o *arruador*, que delimitava as testadas, ou seja, a frente da casa ou do lote, estabelecendo o domínio do público e do privado, esboçando, assim, becos, ruas e praças.²⁹

Além disso, existiam normas referentes à preocupação com a privacidade dos vizinhos como a questão das águas dos telhados que não deviam cair na casa alheia e as janelas que não deviam invadir a intimidade.

Adalgisa afirma que devido ao recurso escasso da nobreza existente nessas Vilas, a arquitetura das casas particulares raramente possuía decoração ou atributos nobiliárquicos, configurando-se construções de pau-a-pique, adobe e telhas de barro curva.³⁰ Já as construções encomendadas pela câmara, como a Casa dos contos de Ouro Preto e a Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, já se utilizou a pedra como recurso.

Quanto às construções religiosas, Rodrigo Bastos, em estudos recentes sobre retórica, religião, urbanismo e arquitetura colonial, contrariando as teorias de

²⁸ *Ibidem*, p.50.

²⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000, p.20.

³⁰ *Ibidem*, p.22.

“espontaneidade” e “desordenamento” irá demonstrar como a preocupação com o *decoro* presente nos tratados antigos e modernos orientavam as ações e produções luso-brasileiras entre os séculos XVII e XVIII e de que forma esses fundamentos teriam contribuído nas “escolhas dos sítios”, no “aumento” e na “conservação” das novas povoações. O autor pôde verificar, nos documentos primários relativos à implantação de povoações em Minas Gerais no início do século XVIII – “Termos de ereção de Vilas” – bem como nos tratados artísticos e teológicos vigentes no período, que as Vilas deveriam representar a “dignidade” e “decência” da República e que para tais processos povoadores haviam vários agentes “luso-brasileiros” encarregados³¹.

De acordo com esse autor, nesse período a Igreja Católica e o Estado Absolutista Português estavam unidos no que define como “República Católica”³², e as produções artísticas seriam veículo para a compreensão dessa ordem, apresentando-se como instrumento de convencimento a respeito das efemeridades em detrimento da conquista da vida eterna paradisíaca oferecida pelo cristianismo católico³³, bem como orientar o discurso político da soberania do reino e de seus postulados teológico-político:

Integrando-se hierarquicamente à ordem de todo corpo político, um edifício de arquitetura deveria apresentar uma ordem ou disposição específica adequada ao seu contexto e circunstâncias próprias. A ordem

³¹ “Vereadores, juízes ordinários e juízes de ofícios, ouvidores, corregedores, governadores, engenheiros militares, mestres, oficiais, artistas e artesãos, procuradores dos moradores e das irmandades, conselheiros e secretários do Conselho Ultramarino, eventualmente o próprio rei e prelados.” In: BASTOS, Rodrigo Almeida. (*Retórica e Arquitetura Colonial luso-brasileira no século XVIII*. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/pposgrad/\(88\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/pposgrad/(88).pdf)>. Acesso em 11 nov.2009, p. 06.

³² A república descrita por Bastos seria a *res publica* absolutista portuguesa relacionada ao bem-comum como espaço, sobretudo de representação de uma ordem baseada em pressupostos teológicos, “considerada sagrada, fundamental à coroa portuguesa, capaz de sustentar teoricamente e justificar a ética e a moral, a hierarquia, a coesão e a concórdia entre as partes do reino, o projeto colonizador e a escravidão, os privilégios e as mercês, as artes e a constituição das cidades.” In: BASTOS, Rodrigo Almeida. *A ordem sagrada da república colonial*. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 11 nov. 2009, p. 4.

³³ O uso da arte como instrumento de propaganda da fé, ao contrário do que geralmente se pensa, não é uma invenção da igreja tridentina. A pintura primitiva cristã já o fazia com esmero para o ensino dos mistérios desta nova religião, entre a massa de iletrados e ainda afetados pelas crenças pagãs do mundo antigo. Hauser argumenta: “a arte primitiva cristã, destinada, sobretudo a agradar ao gosto das classes inferiores...” In: HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, p.126.

da arte e da cidade faziam parte da ordem político-teológico; serviam a ela, alimentando-se dos mesmos princípios, conveniência, decoro, hierarquia, dignidade, concórdia, justiça, harmonia, proporção etc.³⁴

Nessa união entre Estado e Igreja Católica – conhecida como Padroado³⁵ – o Estado português gerenciava cada vez mais as questões religiosas e a Igreja setecentista, por sua vez, se encarregava, para além de suas atribuições, de representar o reinado nas novas terras, assim, “todas as ocorrências da vida civil necessariamente passavam pelos registros paroquiais”³⁶, como relata Figueiredo:

O nascimento, batismo, casamento, óbito devem ser registrados perante a autoridade clerical. Amplas eram as atribuições de competência da jurisdição eclesiástica, inclusive em questões de foro íntimo ou “privado”, além de jurisdição privativa em assuntos fundamentais como casamento, divórcio, pecado.³⁷

A Igreja católica, sobretudo, possuía a finalidade de reafirmar seus preceitos perante aos ataques Reforma Protestante, e para alcançar seus objetivos, estimulou e patrocinou conscientemente uma produção artística, que deveria ser mais emotiva, menos sóbria e mais exuberante, menos serena e mais efusiva. "No caso dos pintores, por exemplo, recomendava verdade realista, sobretudo nas cenas da Paixão e nos sofrimentos dos Mártires, a fim de apiedar e comover o crentes..."³⁸, ofuscar os sentidos, afirmar o esplendor divino, conquistar a alma e imaginação com a exuberância da fé, maravilhar, extasiar, tudo isso fazia parte das recomendações de novas diretrizes estéticas à arte feita pelos cardeais reunidos na última sessão do 19º Concílio Ecumênico da Igreja Católica Romana na cidade de Trento na Itália.

Os temas recorrentes verificado na produção artística como a morte, o sobrenatural, a fugacidade da vida e ilusão, o castigo, o heroísmo, as cenas trágicas, o apelo à religião e ao céu, o arrependimento, a sedução do mundo, a salvação, a vida

³⁴ BASTOS. *A ordem sagrada da República colonial*, p.11.

³⁵ O rei de Portugal exerceu nas possessões ultramarinas a hegemonia completa da direção religiosa, pois estava sob o regime de *padroado* que lhe dava “o direito de conferir benefícios eclesiásticos”. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1245.

³⁶ FIGUEIREDO. *Op. cit.*, p.101.

³⁷ *Ibidem*, p. 101.

³⁸ CAVALCANTI, Carlos. A pintura barroca. In: *Conheça os estilos de época - da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, p.207.

exemplar dos santos, etc., eram, em sua maioria, do antigo e novo testamento e inspirados em gravuras de missais, livros, bíblias ilustradas e santinhos trazidos de Portugal³⁹, que ganhavam releitura dos artesãos:

Segundo Fernando Checa, no Barroco a disponibilidade dos modelos é total. As referências visuais das mais diversas culturas circulavam por meio de gravuras impressas em livros ou avulsas, registos (imagens de santos em pequenas dimensões), reproduções de obras de artistas consagrados, manuais de pintura, manuais de caligrafia e mesmo através das mais diversas obras impressas. Porém, as experiências visuais vivenciadas no dia-a-dia formavam um léxico auto-referencial para os artistas e para a própria comunidade, acabando por criar as especificidades regionais dentro de um padrão socialmente compartilhado.⁴⁰

Hansen afirma, por exemplo, que Aleijadinho e Ataíde aplicaram na Igreja de São Francisco, em Vila Rica, no início do século XIX modelos artísticos extraídos de um livro de emblemas de 1593, de Cesare Ripa denominado *Iconologia*.⁴¹

Esses temas, profundos eram tratados de forma teatral e espetacular nas várias festas e celebrações religiosas realizadas no período, onde, como afirma Afonso Ávila, através a “imponência” e “suntuosidade” ornamental das igrejas e matrizes ficavam demonstradas a importância do povoado:

Daí o aspecto espectacular que assumiam as principais celebrações litúrgicas, quando a população das vilas mineiras parecia tomada de um êxtase ao mesmo tempo festivo e religioso. Nesses freqüentes momentos de suspensão da faina mineradora, podia-se sentir no ambiente meio feérico dos templos revestido de ouro – entre os acordes da música sacra e as imagens rebuscadas dos sermonistas – como o homem setecentista da Minas estava preso ao estilo de vida “barroco”. E se as festas do calendário litúrgico da Igreja, com destaques para as de Corpus Christi e Semana Santa, impregnavam-se de tal brilhantismo, mais suntuosas seriam naturalmente as festas marcadas pela sua excepcionalidade.⁴²

³⁹ Nessa ocasião, a prática da cópia era comum entre os artistas, não sendo considerada plágio.

⁴⁰ ALMADA, Márcia. Cultura Visual e Produção Artística nas Minas Setecentistas. Caicó (RN), ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL. Mneme – Revista de Humanidades. v. 9. n. 24, Set/out. 2008. Disponível em: < www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>. Acesso em 14 ago. 2009, p.03.

⁴¹ HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política. In: Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1.ed. São Paulo: UNESP, 2001,p.180.

⁴² ÁVILA, Afonso *et all*. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996, p.09.

Assim, teatro e religião, estariam unidos, atuando, cada qual a seu modo, no desenvolvimento espiritual do homem segundo os objetivos da “República católica”:

Como o fundamento das artes era sagrado, e também a maioria dos temas das representações artísticas que os artistas deveriam imitar das escrituras sagradas e da tradição, no século XVI os jesuítas alcunham a expressão *Theatrum Sacrum*, para se referir à estratégia de manifestação das artes em seio católico. Fundamentando-se teológica e retoricamente, as artes seis e setecentistas – letras, imaginária, arquitetura, música etc. – funcionavam todas como um teatro sacro, encenação continua dos valores, pressupostos e princípios sagrados da igreja católica.⁴³

Os templos, portanto, deveriam também obedecer a requisitos de dignidade, decência e decoro. Para isso, foram criadas diretrizes e recomendações, como as Constituições Primeiras do arcebispado da Bahia⁴⁴, de 1707 – que trazia regulações explícitas referentes à ornamentação e ao sítio de implantação das capelas – ou tratados, como o tratado de São Carlos Borromeu (*Instructionum Fabricae et supellectis ecclesiasticae*), de 1577, que exigia, entre outras coisas:

(...) a presença necessária do bispo ou de um arquiteto designado por ele a escolha do sítio; a igreja sempre elevada em relação às construções adjacentes, se possível acessível por escadas; destacadas e livre das demais construções ‘conforme o costume antigo ou a razão mesma’; sua ‘amplitude’, ou capacidade, deve acomodar não apenas ‘a totalidade da população do lugar, mas também os fiéis que a ela ocorrem em ocasião das festas solenes’; a fachada frontal deve estar ornada com ‘imagens sagradas ou pinturas que representem fatos da história sagrada’, dotando-a assim de um ‘aspecto mais decente e majestoso’, ‘esplêndida quanto possível e conveniente à santidade do lugar’; acompanhar os antigos costumes e a tradição construtiva da região; se necessário construir mais altares, que se o façam no transepto e nas paredes laterais da nave, bem proporcionados, e com aberturas que o iluminem: ‘na construção e decoração da igreja, não se deve expressar nem representar nenhuma coisa que seja alheia à piedade ou à religião, nem profana, disforme, torpe ou obscena’.⁴⁵

⁴³ BASTOS. *A ordem sagrada da República colonial*, Op. cit., p.11.

⁴⁴ Segundo Murillo Marx, as “Constituições Primeiras” receberam esse nome porque foram, realmente, as primeiras leis codificadas e aplicadas na colônia. Apesar de redigidas somente em 1707, continham disposições gerais da Igreja, criadas muito anteriormente. Eram um conjunto de normas rigorosas, visando garantir “a uniformidade e a clareza dos ritos necessários à Contra-Reforma definidos pelo Concílio de Trento” (1545-1563). Estas normas eclesiásticas estipulavam exigências bastante claras quanto à ereção de ermidas, capelas, capelas curadas e demais locais sagrados, ditos “locais pios”, e acabaram sendo bem mais determinantes para a conformação do espaço urbano colonial do que as vagas determinações civis das “ordens do Reino”. In: FONSECA. Cláudia. Op. cit., p: 31.

⁴⁵ BASTOS. *A arte do urbanismo conveniente*, Op. cit., p.65.

Em Ouro Preto, por exemplo, verifica-se, que a maioria das edificações religiosas⁴⁶ são amplas e foram construídas em locais de destaque, possuindo a entrada com escadas, ou degraus para separar o templo da rua e apresentando, por vezes, ornatos nas fachadas com passagens da bíblia. Podemos observar essas referências na Igreja do Carmo, cujo terreno elevado a torna visível de vários pontos da cidade e sua portada apresenta elementos decorativos referentes à ordem do Carmo. A igreja possui também adro e o entorno é amplo, possibilitando a realização de festas religiosas⁴⁷.

Verificamos, ainda, a presença de pias batismais, púlpitos, sinos, confessionários e sacristias no interior das construções religiosas conforme recomendações das constituições primeiras, além da colocação de “santas imagens”, “Cristo Senhor Nosso, a Sagrada Cruz, a Virgem Maria e outros Santos”.⁴⁸

⁴⁶ Possuindo, geralmente, um partido arquitetônico retangular nave única, coro, altares laterais, capela-mor e sacristia; anexos: consistório, corredores, depósitos e tribunas.

⁴⁷ Em um primeiro momento, as capelas erigidas eram precárias, com invocações de santos em um só altar, mas, posteriormente, as irmandades e Ordens Terceiras passam a construir seus próprios templos.

⁴⁸ Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. In: BASTOS. *A arte do urbanismo conveniente*, *Op. cit.*, p.69.



Fig.2 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo /Ouro Preto, MG.
Fonte: Foto da autora.

Devido à dificuldade de fiscalização, existiram certos “modismos” que escaparam as especificações da Igreja, bem como obras de complementação realizadas pela própria irmandade sem o conhecimento da coroa portuguesa, como observamos no relato abaixo:

Em dois de abril de 1739 foi registrado documento bastante curioso e pertinente. Nele, D. João V mandou “publicar”, em todas as “partes em que for preciso”, que os fiéis não se “intromettessem” a “reedificar” ou “ampliar” as “igrejas paroquiais” sem antes informar o Provedor da Fazenda Real, que mandaria “fazer planta proporcionada à necessidade”. Com a regulação pretendia-se evitar, como declarado no documento, além de “superfluidades”, a “desordem” com que “regularmente” se empreendiam as obras das igrejas paroquiais na capitania de Minas Gerais.⁴⁹

Como exemplo de “modismos” está o caso das *Chinoiserie*⁵⁰ (ou chinesices), elementos pintados geralmente em Vermelho, azul e ouro imitando a decoração

⁴⁹ Arquivo Público mineiro SC 18, f. 99. In: BASTOS. *A arte do urbanismo conveniente*, *Op. cit.*, p.02.

⁵⁰ Segundo Luiz Souza, “Autores e especialistas brasileiros (Ávila 1978) mencionam, quando citam as chinesices nas igrejas mineiras, o período das grandes navegações e o fato de Portugal possuir

oriental – presente em várias igrejas mineiras como na Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará; na Igreja de Santo Antônio e N. Sra. do Rosário, em Catas Altas; e na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Mariana – bem como as pinturas representando personagens da sociedade colonial encontrada nas ilhargas da Igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto:



Fig. 3 e 4 – *chinoiserie* presente na capela mor da Igreja Nossa Senhora da Assunção (catedral da sé) /Mariana, MG.

Fonte: Foto da autora.

possessões no Oriente. Indo além deste fato histórico, alguns autores chegam mesmo a mencionar a possibilidade de algum português ter aprendido a técnica na China, tendo posteriormente transferido para o Brasil-Colônia seus conhecimentos.” In: SOUZA, Luiz Carlos. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar.* (Tese de doutorado em química)– Instituto de Ciências Exatas, UFMG, Belo Horizonte. 1996, p. 86.



Fig. 5—*figuras presente nas ilhargas da capela mor da Igreja de Santa Efigênia/ Ouro Preto, MG.*
 Fonte: Foto da autora.

É importante salientar que, apesar de toda simbologia e teatralização a diferença entre o público e privado na América portuguesa era tênue, como afirma Luiz Carlos Villalta, pois o regime de padroado utilizava elementos repressivos de controle e vigilância sobre a sociedade, impondo, dessa forma o primeiro sobre o segundo. O autor observou que a sociedade que se configurou nesse contexto seria uma sociedade de “aparências”, pois fingia obedecer às regras e rituais impostos pelo regime de padroado, enquanto o que se verificou internamente, fora do espaço da rua, foi a prática de concubinato, do vício e outros desvios:

A vida urbana nas Minas obedecia, assim, a máxima da valorização das “aparências”. Isto valia tanto para os comportamentos relativos à religião, como para aqueles referentes à moral sexual. No campo da moral sexual, o custo e a burocracia do processo matrimonial, a busca incansável de riqueza, a existência de padrões morais diversos nascidos da heterogeneidade étnica, o racismo, o escravismo, o patriarcalismo, o perfil demográfico da sociedade mineira e a vigência do princípio de igualdade (os cônjuges deviam ser iguais na cor, no status, nas posses, na honra) na

escolha do cônjuge afastavam os mineiros do casamento e, inversamente, facilitavam as uniões esporádicas, instáveis e ilícitas.⁵¹

Mas deixando de lado os “escapes” da sociedade, que fingia cumprir as regras eclesiásticas, o que se configurou foi uma tentativa, por parte da Igreja Católica, de assegurar a decência e o decoro, e foi em torno desses ideais que se originou toda a produção artística e construção religiosa desse período. Entretanto, como foi demonstrado, essa arte, apesar de amarrada a esses preceitos não se limitou a eles, agregando outras manifestações incipientes da vida cultural e social.

1.3 A arte colonial mineira: o artífice e a sua técnica.

A produção artística verificada na região da Minas Gerais colonial⁵², entre o início do século XVIII e final do XIX, foi predominantemente de caráter religioso, e inspirada nos modelos e técnicas já adotados na Europa.

A colônia brasileira recebeu pessoas oriundas da Europa com conhecimento em vários tipos de ofícios, e que com o tempo se misturaram aos nativos, repassando-lhes, assim, as técnicas por eles utilizadas, como relata Egydio Colombo Filho:

O século XVIII presenciará a chegada ao Brasil, proveniente da metrópole, de inúmeros mestres e oficiais das artes e oficiais mecânicos. Ao maior grau de conhecimento técnico destes agregar-se-á uma proporcional maior oportunidade em realizar obras e, conseqüentemente, uma maior chance de amealhar ganhos. Feito levantamento em livros de atas do Arquivo Colonial de Ouro Preto entre os anos de 1711 e 1830, em verificação dos processos de exercício dos ofícios mecânicos, exames e licenças expedidas, Salomão de Vasconcellos (1940), relaciona a presença de oficiais carpinteiros, ferreiros, pedreiros, serralheiros, oleiros, calçadores de rua, imaginários, marceneiros, telheiros, latoeiros, caldeiros, pintores, rebocadores, além de juízes para os ofícios de carpinteiro, pedreiro e ferreiro.⁵³

⁵¹ VILLALTA, *Op. cit.*, p.77.

⁵² Dentre as regiões mais estudadas pela historiografia destacam-se Ouro Preto, Mariana, Diamantina, Tiradentes, Sabará, São João Del Rei e Congonhas do Campo.

⁵³ FILHO, Egydio Colombo. Sobre os objetos Barrocos. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1.ed. São Paulo: UNESP, 2001, p.162.

Gilca Medeiros⁵⁴ reforça essa ascendência européia das práticas construtivas também no que se refere às técnicas de policromia e douramento encontradas em esculturas dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, afirmando que estas já eram empregadas séculos antes na Europa. A autora explica que esse conhecimento pode ter sido adquirido pelo contato direto com manuais⁵⁵, ou através de mestres europeus que o tenham transmitido oralmente a seus aprendizes, nos ateliês da época⁵⁶.

Entretanto, Jeaneth Xavier de Araújo afirma que havia uma pluralidade de funções por parte dos artífices, dificultando a distinção do campo de atuação dos mesmos:

É fato conhecido a inexistência de limites rígidos e atribuições demarcadas entre as várias ocupações exercidas na *colônia*, particularmente na Capitania de Minas Gerais, caracterizada pela variação ocupacional dos habitantes. A situação não era diferente no tocante aos artífices. Era perfeitamente aceitável que o pedreiro (à época construtor e proprietário de escravos), desempenhasse funções de arquiteto ou até mesmo de entalhador, simultaneamente.⁵⁷

O próprio Aleijadinho⁵⁸, por exemplo, que era reconhecido como escultor, teria realizado funções de construtor, carpinteiro e entalhador. Enquanto o pintor Manoel da Costa Ataíde⁵⁹ teria feito trabalhos de carnação em algumas esculturas⁶⁰.

⁵⁴MEDEIROS, Gilca Flores de. *Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período barroco e rococó em minas gerais: estudo de um grupo de técnicas*. 151 f. (Dissertação de mestrado em artes visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 1999.

⁵⁵Como por exemplo: *Il libro dell'arte* (Cennino Cennini), *L'art du peintre, doreur, vernisseur* (Watin), *Arte da pintura, simetria e perspectiva* (Felipe Nunes), *Artists' techniques in golden age Spain - Six Treatises in Translation* (Veliz,Z.).

⁵⁶MEDEIROS. *Op. Cit.*, p.18.

⁵⁷ARAÚJO, Jeaneth Xavier. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p.43-44.

⁵⁸ Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), escultor, realizou, além de trabalhos de imaginária, obras no santuário de Congonhas do Campo, na Igreja de São Francisco da Penitência, São José dos Pardos, Igreja do Carmo, Capela dos Sagrados Corações e Capela de São Miguel e almas, todas em Ouro Preto. Além de igrejas em Sabará, São João Del Rei e Tiradentes. In: CAMPOS. *Op. cit.*, p.54.

⁵⁹ Manoel da Costa Ataíde nasceu e faleceu em Mariana, Minas Gerais (1762-1830). Nota-se, em sua obra, uma preferência pelos coros angélicos figuras de anjos músicos, com suas feições amuladas. As primeiras notícias sobre seu trabalho datam de 1781. Entre suas obras, destacam-se as pinturas na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, realizada entre 1801 e 1812; e as

Caio Prado Júnior, a partir dos relatos de viajantes, informa que os artesãos trabalharam com a ajuda de auxiliares, geralmente escravos, e que para os trabalhos mais pesados, que exigiam maior esforço físico, havia até uma categoria particular de negócio que chamavam de “escravos de serviço”, “educados e preparados especialmente para esse fim”.⁶¹

Quem contratava, na maioria das vezes, o serviço dos artífices, eram as irmandades e ordens terceiras que com recursos próprios, financiavam a construção e manutenção das edificações religiosas nas vilas coloniais mineiras, bem como a organização das monumentais procissões e festas religiosas.

Segundo Adalgisa Arantes Campos, as cerimônias religiosas eram realizadas com pompa⁶², para garantir de forma materializada o “orgulho” e “soberba” “próprio de uma época em que o poder não está plenamente associado ao dinheiro e sim aos valores nobiliárquicos”.⁶³ Afirma também a existência de irmandades mais abastadas e ritualizadas que outras – dotadas de pompas mais restritas – e até de rivalidade entre elas⁶⁴. No entanto, o zelo com o cerimonial seria uma preocupação recorrente tanto em irmandades de brancos, pretos e mulatos:

O apreço às hierarquias e ao luxo era compartilhado pelas irmandades em geral, umas mais que as outras. Os sodalícios poderosos de fato tinham mais condições de se manifestarem através de ritos genuinamente pomposos, que não só exigiam a música e as alfaias adequadas, como também familiaridade com a mentalidade nobiliárquica. Nesse sentido, as

da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (1806); o painel *A Última Ceia*, no Colégio do Caraça (1828); a pintura da capela – mor da Igreja Matriz de Itaverava (1811) e da do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana (1823). Entre 1781 e 1818, encarnou e dourou as imagens esculpidas por Aleijadinho para o santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do campo. Cf. MENEZES. Ivo porto de. Uma trajetória do pintor marianense. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1.ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p.16-27.

⁶⁰ Segundo Toledo, os pintores não se limitavam à pintura, incumbiram-se também, do acabamento dos retábulos, de seu douramento e sua estofagem, além da carnação das imagens. In: TOLEDO. *Op. cit.*, p:285.

⁶¹ JUNIOR, Caio Prado. Artes e indústria. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: brasiliense, 2000, p.228-229.

⁶² “Grosso; modo a palavra latina pompa contém dois significados: suntuosidade (brilho, luxo) e cortejo, segundo uma determinada hierarquia (ordo)”. Cf. CAMPOS. *A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 6, 1996, Mariana. Anais do X encontro regional de História. Mariana: UFOP, 1996, p. 111.

⁶³ *Ibidem*, p. 116.

⁶⁴ Sobre as rivalidades entre as irmandades, Cf. BOSCHI. *Os Leigos e o poder*, *Op. cit.*, p.232.

irmandades de brancos ricos (de lusitanos e também nativos) foram as que melhor veicularam essa visão de mundo.⁶⁵

Tendo em vista esse cenário, Rosado ressalta como a minuciosa preparação dessas festas e cerimônias religiosas demandavam trabalho para os artífices:

As procissões realizadas pelas irmandades e ordens terceiras destacavam-se no cotidiano da época e envolviam gastos com a música, fogos, alfaias, incensos e pessoal especializado para a confecção de adereços, pois tinham como objetivo impressionar através dos sentidos. Para realizá-las necessitavam convocar pessoas de diversos níveis culturais e sociais, promovendo dessa forma, uma troca de experiências entre os diferentes estratos comunitários. Assim abriram espaço também para os entalhadores, escultores e pintores leigos, nascidos na própria colônia, para que manifestassem nas obras suas tendências formais.⁶⁶

De acordo com essa autora, era comum o deslocamento de artesãos para onde os serviços eram solicitados. É sabido, por exemplo, que o português Francisco Xavier de Brito⁶⁷ teria realizado obras em igrejas do Rio de Janeiro e em vários locais de Minas Gerais; Aleijadinho trabalhou em algumas localidades da área mineradora, como Sabará, Congonhas, Tiradentes e São João Del Rei; Joaquim José da Natividade esteve em Arcângelo, Cassiterita e São Tomé das Letras.⁶⁸

As imagens religiosas inicialmente foram trazidas da Europa, mas com a proibição das ordens regulares nas áreas mineradoras, confiou aos poucos a fatura dessas aos próprios artistas locais.⁶⁹ Araújo menciona que “Os entalhadores executavam portadas, retábulos e tocheiros, os imaginários esculpam imagens para templo de irmandades e oratórios particulares.”⁷⁰

Basicamente, existiram duas formas de produzir as esculturas religiosas – esculpida de ponta a ponta, ou feitas por partes:

A talha podia ser feita em um único bloco de madeira ou em vários blocos unidos através de colas, cravos, encaixes, ensamblagens ou pinos. Os

⁶⁵ CAMPOS. *Op.cit.*, p.121.

⁶⁶ ROSADO, *Conservação preventiva da escultura colonial mineira em cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa*. 139 f. (Dissertação de mestrado em artes visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2004, p.25.

⁶⁷Francisco Xavier de Brito (? - 1751), trabalhou em igrejas do Rio de Janeiro e Ouro Preto (Igreja do Pilar).

⁶⁸ CAMPOS. *Introdução ao Barroco Mineiro*, p.64.

⁶⁹ ARAÚJO. *Op. cit.*, p37.

⁷⁰ *Ibidem*, p.41.

blocos eram maciços ou ocados na parte posterior da escultura, o que evitava rachaduras e diminuía-se seu peso.⁷¹

Concluída a forma, havia uma preparação – encolagem⁷² e base de preparação⁷³ - para a realização da policromia⁷⁴. “As folhas de ouro utilizadas para o douramento de algumas esculturas eram aplicadas sobre o bolo, feito de caulim e óxidos de ferro misturados à cola protéica e sobrepostos à base de preparação.”⁷⁵

Era objetivo, nesse período, a obtenção de uma qualidade realista a fim de convencer o fiel dos dogmas e preceitos católicos, o que justifica encontrar entre as esculturas religiosas produzidas, elementos como “os olhos de vidro, os cabelos e as vestes naturais”, que segundo Maria Regina Emey Quites, consistia em uma procura cada vez mais de se aproximar do ilusionismo.⁷⁶

A historiografia sobre o tema⁷⁷, em sua maior parte, atribuiu como manifestação genuinamente “barroca” principalmente a talha produzida na região mineradora.

No interior das igrejas iremos encontrar variações entre os elementos decorativos, onde algumas serão mais ornadas que outras, ou mesmo as representações, materiais e técnicas irão ser diferentes. Sobre esses aspectos distintos de ornamentação encontrados no interior das igrejas mineiras, convencionou-se a divisão da talha em quatro momentos: a 1ª fase, ou retábulo Nacional Português (1710 à 1730); 2ª fase, estilo D. João V, ou Joanino (1730 à 1760), 3ª fase, ou retábulo Rococó (a partir de 1760) e 4ª fase, ou estilo Neoclássico. (século XIX).

De acordo com Afonso Ávila, as principais características da primeira fase seriam as colunas torsas, ou salomônicas, motivos fitomorfos (folhas de acanto, cachos de uva) e zoomorfos (aves, geralmente um pelicano); coroamento formado

⁷¹ SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *et al.* *Alfaias Sagradas: obras do acervo do Museu Arquidiocesano de arte Sacra de Mariana, Minas Gerais*. Belo Horizonte: Escola de Belas artes da UFMG, p. 20.

⁷² Aplicação de demãos de cola protéica. In: SOUZA. *Op. cit.*, p. 20.

⁷³ Normalmente feita com gesso e cola com a finalidade de uniformizar a textura da madeira.

⁷⁴ Feita à têmpera ou à óleo. In: SOUZA. *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁶ QUITES, Maria Regina Emery. *As imagens processionais da ordem terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto – história-técnica e preservação*. In: XI CONGRESSO DA ABRACOR, 2002, Rio de Janeiro. Anais do XI Congresso da Abracor. Rio de Janeiro: [s.n.], 2002, p. 99.

⁷⁷ Na maior parte das vezes caracterizando os aspectos formais do barroco de forma universalizante.

por arcos concêntricos; revestimento em talha dourada e policromia em azul e vermelho.⁷⁸ Os espaços eram intensamente preenchidos.

Já a segunda fase⁷⁹, manifestaria o excesso de motivos ornamentais, com predominância de elementos escultóricos, coroamento em dossel e falso cortinado com presença de anjos; uso de pilastras e quartelões também com presença de anjos e predominância de policromia em branco e dourado.⁸⁰

Na fase que caracterizam como Rococó⁸¹, teria havido uma predominância da pintura ao invés da talha dourada, onde o amontoado de elementos ornamentais da fase barroca transfere lugar a espaços mais limpos e claros, com presença de elementos ornamentais como rocalhas, conchas, laços, guirlandas e flores; “abandono da coluna torsa em favor da coluna direita (reta)”;

revestimento com fundos brancos “em vez do antigo douramento integral, o uso de uma policromia com os ornamentos de ouro em leves cinzeladuras sobre um fundo branco, azul e vermelho.”⁸²

Por último, o estilo Neoclássico seria marcado por uma maior simplificação das linhas de pilastras e colunas, apresentando quase nenhuma ornamentação e utilizando tons pastéis.

Com relação à pintura produzida nos séculos XVIII e XIX, Toledo afirma que entre as técnicas mais comumente utilizadas pelos pintores encontram-se a pintura à têmpera e a pintura à óleo⁸³:

A arte pictórica mineira dos séculos XVIII e XIX destaca-se principalmente pela pintura à têmpera ou a óleo sobre uma superfície bidimensional de madeira ou tela, compondo caixotões, forros, painéis e quadros. (...) A execução da pintura sobre madeira constituía-se basicamente na utilização de tábuas cortadas no sentido tangencial ou radial do tronco e com espessuras aproximadamente entre cinco e quinze centímetros. Esse suporte recebia um tratamento com encolagem - base de preparação para a pintura à tempera, resultante da mistura de pigmentos

⁷⁸ Ávila. *Op. cit.*, p.172.

⁷⁹ Como a da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto.

⁸⁰ Ávila. *Op. cit.*, p.172.

⁸¹ “O termo Rococó, do francês *rocaille* (rocalha) significa concha irregular, espreada, perfurada.” In: CAMPOS, *Introdução ao Barroco mineiro*, *Op. cit.*, p.16.

⁸² ÁVILA. *Op. cit.*, p.173.

⁸³ “(...) tintas à óleo [são] as que possuem uma substância oleosa como aglutinante, retirada então da papoula, linhaça ou nozes.” *Ibidem*, p.24.

com aglutinantes (clara de ovo, cola vegetal, cola de cartilagem, etc.) dissolvidos em uma solução aquosa.⁸⁴

No caso de Ataíde, por exemplo, como destaca Claudina Dutra Moresi, a escolha da técnica variava conforme a escolha do suporte: sobre a madeira utilizava a têmpera, já em contato com a tela⁸⁵ preferia a tinta à óleo, sendo que todos esses métodos e técnicas, como mencionamos, eram praticados na Europa já há algum tempo:

Os artistas conheciam e sabiam manipular as suas cores. Eles tinham grande habilidade técnica e aplicavam a pintura sobre um desenho preparatório, executado em carvão e repassado a tinta, que foi usado na pintura européia até os séculos XV e XVI. O sistema de *spolvero* ou *estresido* consiste em utilizar um desenho sobre papel cujos contornos são pontilhados com um estilete de madeira a permitir a sua transferência para a superfície a ser pintada. Outro método usado foi a incisão, que cria um leve sulco na superfície preparada com uma objeto pontiagudo, de fácil observação sob luz rasante das linhas do desenho.⁸⁶

Toledo descreve as pinturas realizadas na região das Minas como predominantemente ilusionista, contribuindo para criar uma sensação de amplidão e espaço, destacando José Soares de Araújo⁸⁷ e Manoel da Costa Ataíde como os pintores realizadores de tal estilo.

Moresi, através de recentes estudos de investigação científica realizados nas obras de Manoel da Costa Ataíde, constatou em geral, uma “estabilidade dos materiais utilizados pelo artista (...) [onde] a maioria dos pigmentos empregados nas obras estudadas, após 200 anos, encontra-se em bom estado de conservação”.⁸⁸ A pesquisadora afirma que os artistas se preocupavam com a preparação do material de sua arte, desde o suporte, as tintas, base de preparação, etc., sendo que muitos dos materiais utilizados pelos pintores eram “importados da Europa e vendidos em

⁸⁴ SOUZA. *Op. cit.*, p.24.

⁸⁵ Podia ser feita de tecido de linho, algodão, cânhamo ou juta.

⁸⁶ MORESI. *Aspectos técnicos nas pinturas de Manoel da Costa Ataíde*. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1.ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p.116.

⁸⁷ José Soares de Araújo era português e trabalhou especialmente na região da atual Diamantina, segundo Toledo, sua pintura tem efeitos perspécticos, colorido escuros, e uma particularidade do dourado figurando como cor. In: TOLEDO. *Op. cit.*, p.97.

⁸⁸ MORESI. *Op. cit.*, p. 138.

‘boticas’ no Rio de Janeiro”⁸⁹ e outros da própria região, como o caulim e a laca vermelha do pau-brasil.

Tal fato também será observado por Alessandra Rosado, que afirma que o escultor se ocupava com a escolha da madeira, do corte⁹⁰ e das ferramentas⁹¹.

Precisamente os materiais utilizados da própria região como, quartzitos, madeiras locais⁹² e a pedra-sabão maleável da qual resultaram muitos ornatos e esculturas, é um aspecto considerado pela historiografia como peculiar na produção artística colonial mineira. Já o que dificilmente era trazido para o interior da colônia, devido à distância e custo, ganhava adaptações, como é o caso dos azulejos:

O azulejo irá tomar o lugar da caríssima tapeçaria de Flandres, mas conservará sua memória na designação; azulejo tipo tapete. Em Minas, por sua vez, onde o azulejo era artigo de luxo, tábuas pintadas com bordas recortadas tomarão o lugar das barras de azulejo. Seria uma “pintura tipo azulejo tipo tapete.”⁹³

De acordo com Olympio Pinheiro⁹⁴, o azulejo colonial, encontrou-se com maior ênfase na Bahia, litoral do nordeste e um pouco no Rio de Janeiro. Entretanto, para além desses espaços existem poucos exemplos no norte e sudeste (Pará, Minas Gerais e São Paulo).

Pinheiro afirma que “o azulejo do século XVIII, grosso modo, mostra-se predominantemente em painéis de monocromias de azul de cobalto sob fundo branco, criando uma sensação de retenção suave da luz do ambiente, por reflexão e irradiação ou brilho.”⁹⁵

Portanto, em Minas, apesar da existência de azulejos, como na Igreja do Carmo de Ouro Preto, esses possuíam alto custo aos moradores da região mais

⁸⁹ *Ibidem*, p.113.

⁹⁰ Segundo Rosado, eles utilizavam principalmente o cerne do cedro. In: ROSADO. *Op.cit.*, P.35.

⁹¹ Como, por exemplo, tipos de formão, enxó, plaina, serrote, martelo e a goiva. *Ibidem*, p.35.

⁹² O cedro (*cerlla* sp), abundante nesta época nas matas do interior de Minas Gerais, foi a madeira mais utilizada como suporte para a talha das imagens religiosas setecentistas, pois possuía características físicas importantes, como resistência ao ataque de insetos xilófagos e consistência macia facilitadora do trabalho manual do escultor. In: SOUZA. *Alfaias Sagradas, Op. cit.*, p. 20.

⁹³ SARAIVA. José Hermano apud TOLEDO. *Op. cit.*, p. 123.

⁹⁴ PINHEIRO. Olympio. Azulejo colonial Luso-brasileiro: uma leitura plural. In: Barroco memória vida – arte sacra colonial. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2001p.134.

⁹⁵ *Ibidem*, p.139.

interior da colônia e por isso foram “imitados” através de pinturas parietais de “fingimento de azulejo”⁹⁶, como as executadas por Manoel da Costa Ataíde.



Fig. 6 – Original Azulejo português presente na capela da Jaqueira - Recife.
Fonte: Lucy Passos.⁹⁷



Fig. 7– Pintura imitando azulejo de Manoel da Costa Ataíde presente nas ilhargas Igreja Matriz de Santo Antônio/ Santa Bárbara, MG.
Fonte: Foto da autora.

⁹⁶ MORESI. *Op. cit.*, p.138.

⁹⁷ PASSOS. Lucy. Disponível em < <http://www.flickr.com/photos/lucypassos/420919535>>>. Acesso em 08 de setembro de 2009.

Caio Cesar Boschi acredita que essa dificuldade para obtenção dos materiais tradicionalmente empregados nas obras de arte incentivou a criatividade dos artistas que trabalhavam nas Minas, levando-os a utilizarem novas matérias-primas.⁹⁸

No que diz respeito aos materiais e técnicas utilizados na arquitetura, inicialmente verificou-se ao uso de barro e madeira da região nas técnicas de taipa de pilão e pau-a-pique, e em um segundo momento teria sido adotado a técnica de alvenaria de pedra ou tijolos de adobe para levantamento das paredes.

Para a realização das edificações misturaram-se arquitetos europeus, mestres-de-obras locais e artesãos⁹⁹. Alguns desses profissionais foram trazidos, inicialmente, para a colônia pelas ordens religiosas como a dos Jesuítas, Franciscanos, Carmelitas e Beneditinos para ereção das primeiras construções religiosas. Entretanto, a autoria desses projetos, ou "riscos" ficou, em grande parte, no anonimato.

Na arquitetura encontraremos edificações que variam de simples capelas até construções suntuosas acompanhadas por riscos ogivais¹⁰⁰, com portadas esculpidas, presença de medalhões e no interior, ornatos assimétricos, buscando efeito de movimentação, com colunas retorcidas, formas livres, aplicações de ouro e policromia nos altares e imagens sacras.

Segundo o arquiteto Francisco de Paula Dias de Andrade foi comum “a construção de igrejas matrizes maiores, de catedrais quase monumentais e de capelas de dependência das ordens terceiras”¹⁰¹, sendo, entretanto, o partido arquitetônico mais reproduzido na colônia brasileira para as construções religiosas o jesuítico, inspirado na Igreja de São Roque de Lisboa:

A Francisco Dias atribui-se a introdução na América de um partido arquitetônico usado nas principais igrejas jesuítas, o qual se estendeu, no Brasil, às demais ordens religiosas. É o partido de nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. A nave, transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, torna o altar visível de todos os pontos, enquanto o púlpito assume maior destaque

⁹⁸ BOSCHI. *O barroco mineiro*, *Op. cit.*, p.22.

⁹⁹ Essa mistura de influências externas e regionais foi responsável pela introdução de elementos árabes, portugueses, espanhóis, chineses, africanos, dentre outros presentes na decoração da produção artística desenvolvida nas vilas de Minas Gerais.

¹⁰⁰ Como a Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, de autoria de Antônio Pereira de Sousa Calheiros.

¹⁰¹ ANDRADE, Francisco de Paula *Apud* TOLEDO. *Op. cit.*, p. 116.

implantado entre duas capelas laterais, para facilitar a liturgia da palavra.¹⁰²

Como exemplo de construção mais ousada tem-se sempre citadas a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto (começada em 1757) e a Igreja e São Pedro dos Clérigos de Mariana, ambas de autoria de Antônio Pereira de Sousa Calheiros.

Lourival Gomes Machado descreve as variações do “Barroco Mineiro” para o “barroco europeu”, afirmando que o primeiro possuiria maior coerência entre os elementos utilitários e os puramente ornamentais, apresentando também fachadas “limpas” e “lisas” sendo mero complemento da arquitetura em oposição à maior ornamentação europeia. Mas, teriam a mesma linha e os mesmos princípios de composição. Para ele, as causas dessa peculiaridade foram a limitação artesanal e a especial condição geográfica. Explica que nessa região havia uma limitação material e de conhecimento, pois não havia corporativismo medieval.¹⁰³

Entretanto, não é pretensão aqui, esgotar o assunto no que se refere ao estilo e técnica adotados na produção artística colonial, por isso não é interesse deste trabalho comparações aprofundadas de ordem estética entre a arte produzida em Minas e em Portugal, ou entre as mudanças de periodização dos estilos. Nem tampouco confrontar sobre as qualidades entre as obras de Aleijadinho e Bernini, ou discutir se Ataíde era um bom ou mau pintor, como comumente encontramos na historiografia sobre o assunto. O que se intencionou, neste momento, foi apresentar brevemente como se deu essa produção artística a fim de chamar atenção para os valores do que foi produzido, pois é importante considerar que os artigos provenientes dessa conjuntura possuem, além do valor religioso, o valor estético e histórico, bem como os valores ligados à sua cultura imaterial: o “modo de fazer” e as técnicas características de uma época.

¹⁰² TOLEDO. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰³ MACHADO. *Op. cit.*, p.105.

CAPÍTULO 2

SOBRE PATRIMÔNIO

2.1 O patrimônio histórico e artístico nacional: implicações iniciais.

Patrimônio é um termo muito abrangente e talvez por isso seja difícil pensá-lo enquanto um conceito fechado. Sua origem é grega e pode significar *herança paterna, bens de família, riqueza, patrimônio natural, moral, cultural, intelectual* ¹⁰⁴:

A palavra patrimônio contém dois vocábulos: *pater* e *nomos*. *Pater* significa, etimologicamente, o chefe de família e, em um sentido mais amplo, os nossos antepassados. Vincula-se, portanto, aos bens, haveres ou heranças por eles deixados e que podem ser de ordem material ou imaterial. *Nomos* significa, em grego, lei, usos e costumes relacionados à origem tanto de uma família quanto de uma cidade. ¹⁰⁵

Segundo Leonardo Barci Castriota, essa visão de “herança do pai” advinda do direito romano teria mudado com o tempo, pois entendia o patrimônio “como um complexo de bens que tinham algum valor econômico”¹⁰⁶ e se deslocado para “uma série de expressões como ‘patrimônio arquitetônico’, ‘patrimônio histórico e artístico’, ‘patrimônio cultural’, e mesmo ‘patrimônio natural’, que abrange uma gama de fenômenos muito mais ampla que a inicial.”¹⁰⁷

Ao verificar a bibliografia sobre o assunto, percebe-se, que o que irá determinar o conceito de patrimônio¹⁰⁸ é o valor que o bem possui, e a partir desse

¹⁰⁴ PATRIMÔNIO. In: FERREIRA. *Dicionário brasileiro, Op. cit.*, p. 1282.

¹⁰⁵ RANGEL. Marília Machado. Educação patrimonial: conceitos sobre patrimônio cultural. In: Minas Gerais Secretaria de Estado da Educação. *Reflexões e contribuições para a educação Patrimonial*. 1.ed. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002, p.21.

¹⁰⁶ CASTRIOTA. Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009. p.83.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.84.

¹⁰⁸ O sentido de Patrimônio, ou seja, dos bens fundamentais, inalienáveis, se estende pela primeira vez na França às obras de arte, ora em função dos valores tradicionais que se vinculam a esses bens e que os explicam, ora em nome desse sentimento novo de um elo comum, de uma riqueza moral de toda a nação. In: FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997, p.59.

valor, o patrimônio alcançará classificações como as exemplificadas acima por Castriota.¹⁰⁹

Entretanto, essa ampla divisão do termo é recente. O que se verificou anteriormente foi a predominância da classificação de patrimônio como histórico, artístico e nacional.

Françoise Choay, ao analisar a França, no período da Revolução Francesa, onde a política de conservação passou a ser assunto do Estado¹¹⁰, observou no que diz respeito aos monumentos histórico franceses, que o valor considerado fundamental, independentemente dos outros valores, foi o valor nacional, ou seja, aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso a nação:

O valor nacional é o primeiro, fundamental. Foi ele quem inspirou, de ponta à ponta, as medidas de conservação tomadas pelo Comitê de Instrução Pública, quem justificou o inventário e o cortejo de todas as categorias heterogêneas da “sucessão”. Curiosamente, Alois Riegl, que foi, em 1907, o primeiro historiador a interpretar a conservação dos monumentos antigos a partir de uma teoria dos valores, silenciou sobre o valor nacional. Omissão reveladora. Riegl raciocina enfocando o monumento histórico, noção que prevaleceu por todo o século XIX, e até a década de 1960, e não enfocando o patrimônio: este último conceito forjado para designar bens pertencentes à nação e aos quais se pode aplicar um novo tipo de conservação, deixa, em parte de ser pertinente e cai em desuso quando a revolução chega ao fim. Na França revolucionária, foi o valor nacional que legitimou todos os outros, dos quais é indissociável, e cujo conjunto hierarquizado ele comunica o seu poder afetivo.”¹¹¹

Choay afirma que em segundo lugar ao valor nacional, para os franceses, os monumentos¹¹² históricos possuíam valores cognitivos – “da história política, dos costumes, da arte, das técnicas”¹¹³ – e depois desses estaria o valor econômico, sendo em último lugar o valor artístico:

¹⁰⁹ Ainda aumenta-se a essa lista o patrimônio arqueológico, geológico, ferroviário, industrial, etc.

¹¹⁰ Inclusive com instrumentos jurídicos e penais.

¹¹¹ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001, p.116-7.

¹¹² Segundo Choay, o sentido original do termo vem do latim e significaria “aquilo que traz lembrança a alguma coisa”, mas o termo teria ganhado outros significados ao longo dos anos, atingindo, atualmente, “O espanto provocado pela proeza técnica e por sua versão moderna do colossal”. In: CHOAY, *Op. cit.*, p.19.

¹¹³ *Ibidem*, p.117.

Hierarquicamente, o valor artístico do patrimônio monumental está em último lugar – condição compreensível numa época em que, salvo num meio culto e esclarecido, o conceito de arte ainda é impreciso e a noção de estética mal acaba de surgir. O termo “beleza” aparece raramente, e como de afogadilho, nos textos relativos à conservação.¹¹⁴

Dentre as definições de valor histórico e artístico muito utilizadas estão as de Alois Riegl. Para ele, o valor histórico seria de um modo geral “tudo aquilo que foi, e não é mais hoje em dia”, e que não poderá jamais se reproduzir. A ele interessa tudo o que atuou sobre o monumento, ou seja, o tempo transcorrido:

Según los conceptos más modernos, a esto vinculamos la idea de que lo que alguna vez há existido no puede volver a existir, y que todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido ocurrir como há ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior.¹¹⁵

Por sua vez, o valor artístico, para Riegl estaria atrelado ao valor histórico, sendo a sua distinção inexata, uma vez que o primeiro estaria compreendido no segundo e se confundindo com ele.¹¹⁶ Assim, afirma que no monumento histórico-artístico, o valor artístico irá variar segundo o ponto de vista adotado por cada um, pois na concepção moderna, por exemplo, “o valor de arte de um monumento se mede pela maneira com que ele satisfaça às exigências da vontade artística moderna.”¹¹⁷

No Brasil, o valor mais comumente utilizado durante décadas para definir o seu patrimônio foi o *Histórico, Artístico e o Nacional* – termo que inclusive ainda nomeia o seu principal instituto protetor¹¹⁸. A constituição brasileira, de 1934 já menciona o termo Patrimônio Histórico e Artístico, mas a primeira medida jurídica que irá conceituá-lo é o decreto-lei 25¹¹⁹:

¹¹⁴ *Ibidem*, p.118.

¹¹⁵ RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. 2. ed. Madrid: Editora Visor. 1999, p. 24.

¹¹⁶ *Ibidem*., p. 26.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁸ IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

¹¹⁹ Decreto lei é um Decreto com força de lei, que num período anormal de governo, é expedido pelo chefe de fato do Estado que, concentra em suas mãos, o Poder Legislativo, então suspenso. Pode, também, ser expedido pelo Poder Executivo, em virtude de autorização do Congresso, e com as condições e limites que a Constituição estabelecer. A Constituição de 1988 não prevê, no processo

Art. 1º Constitui o patrimônio artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.¹²⁰

Segundo Fonseca, essa conotação de um valor histórico e artístico sobre os monumentos surge a partir do Renascimento, em substituição ao valor celebrativo da Antiguidade e Idade Média, onde os monumentos eram construídos com a intenção de “rememorar/comemorar” algo. A autora afirma que as noções modernas de monumento histórico, patrimônio e preservação surgem a partir da “(...) idéia de estudar e conservar um edifício pela única razão de que é um testemunho da história e/ou uma obra de arte.”¹²¹

A ampliação da noção de patrimônio para a encontrada atualmente, estaria relacionada ao início da preocupação por parte da história com as produções dos “esquecidos”, que começaram a ser introduzidas no século XX, dentro da noção de valor cultural, como explica Fonseca:

Começaram a ser introduzidas nos patrimônios as produções dos “esquecidos” pela história factual, mas que passaram a ser objeto principal de interesse da história das mentalidades: os operários, os camponeses, os imigrantes, as minorias étnicas, etc. (...) Se é difícil compatibilizar a valoração desses tipos de bens como as exigências tradicionais do patrimônio, em termos de valor histórico e de valor artístico, foram a etnografia e a antropologia que, inicialmente, legitimaram a sua inclusão nesse universo semântico, reforçando disciplinarmente seu valor cultural.¹²²

No Brasil, em 1988, a Constituição Federal¹²³, seguindo as tendências mundiais que passam a incluir como patrimônio não apenas os monumentos, mas as manifestações artísticas nacionais e regionais, os modos e técnicas do fazer artístico,

Legislativo, a figura de Decreto-lei. In: DECETO LEI. Disponível em: <http://www.tesouro.fazenda.gov.br/servicos/glossario/glossario_d.asp>. Acesso em 08 de ago. 2009.

¹²⁰ Decreto-Lei nº 25. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio*, p.99.

¹²¹ FONSECA, Maria. *Op. cit.*, p. 51.

¹²² *Ibidem*, p. 72- 73.

¹²³ Disponível em: <<http://www.Presidência.gov.br/legislação>>. Acesso em 30 out. 2009.

ou seja, “todos os bens tangíveis e intangíveis produzidos pelo homem”¹²⁴, irá incluir o conceito de patrimônio cultural no artigo 216, já destacando a cultura imaterial:

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.

A partir da segunda metade do século XX o patrimônio ganha maior atenção devido à mídia e ao turismo e em 1972, a UNESCO, instituiu a Convenção do Patrimônio Mundial com o intuito de incentivar a preservação de bens culturais e naturais.

Um dos pontos exaltados na convenção de 1972 é o fato de o patrimônio estar cada vez mais ameaçado pelos vários agentes de degradação e da constatação de falta de recurso por parte de alguns países em proteger seus bens. Por isso ela faz um alerta, de maneira global, para a urgência de políticas de preservação.¹²⁵

Essa convenção proporcionou aos países signatários o direito de indicar bens culturais e bens naturais a serem inscritos na Lista de Patrimônio Mundial. A partir de então, os bens indicados são analisados e quando recebem aprovação, ganham o título de Patrimônio Mundial, implicando em recursos para a sua salvaguarda e ampliando, como afirma Márcia Chuva, o interesse por parte dos Estados em participar do assunto:

Obviamente que a partir desse momento de internacionalização da proteção do patrimônio, deu-se uma ampliação das disputas entre Estados que passaram a envolver nas negociações de recursos internacionais¹²⁶

¹²⁴ FILHO, Nelson Quadros Vieira. Patrimônio e turismo. In: Minas Gerais Secretaria de Estado da Educação. *Reflexões e contribuições para a educação Patrimonial*. 1.ed. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002, p.131.

¹²⁵ Convenção sobre a salvaguarda do Patrimônio Mundial, cultural e natural. In: CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p.177.

¹²⁶ CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: ANAIS DA I OFICINA DE PESQUISA: a pesquisa histórica do iphan/coordenador geral de pesquisa, documentação e referência. *patrimônio: práticas e reflexões* – Rio de Janeiro; IPHAN, 2008, p. 36.

Por outro lado, Choay entende que embora esse conceito de Patrimônio Mundial proposto pela UNESCO, tenha contribuído para uma expansão do interesse por práticas patrimoniais, no que chamou de “solidariedade planetária”, também despertou um lado de culto à indústria patrimonial, mundializando os valores e estimulando a competição entre os países:

(...) na esfera estatal, o número de monumentos inscritos na lista do patrimônio mundial tende a se transformar num índice de prestígio internacional e a se tornar objeto de disputa, muitas vezes sem que os critérios de seleção dos bens patrimoniais sejam bem entendidos pelos países interessados.¹²⁷

No Brasil, existem 17 itens considerados patrimônio mundial¹²⁸, dentre eles, destacam-se conjuntos arquitetônicos e centros históricos, ruínas, parques e reservas naturais. Ouro Preto foi a primeira cidade a receber o título em 1980, em seguida Olinda (1982), Missões de São Miguel (1984), Salvador e Santuário de Bom Jesus do Matozinhos (1985), e Brasília (1987)¹²⁹.

Podemos afirmar que a palavra patrimônio compreende nos dias de hoje um conceito muito mais amplo, não se limitando apenas as manifestações artísticas no campo da materialidade, ele ultrapassa e alcança todo o fazer humano, seu hábitos, festas, crenças, costumes, inclusive não só das classes mais abastadas, como das menos favorecidas também.

No entanto, Canclini chama atenção para o fato de que na grande parte das vezes os usos sociais do patrimônio continuam ausentes: “é como se o patrimônio histórico fosse competência exclusiva de restauradores, arqueólogos e museólogos; os especialistas do passado.”¹³⁰. E assim, se referindo à atual situação dos museus na América Latina, sugere que as questões do patrimônio passem a ser pensadas de um modo menos complacente, com mais liberdade e criatividade, afirmando não ser suficiente a gratuidade dos museus e das escolas se não houver um entendimento dos significados dos bens, para que então, ao invés de banalizar, ou criar um fetiche sobre os mesmos, situem-nos em seu contexto:

¹²⁷ *Ibidem*, p.208.

¹²⁸ Disponível em; < <http://www.brasilia.unesco.org/>>. Acesso em 02 nov. 2009.

¹²⁹ Anexo A, 95.

¹³⁰ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p.160.

Um testemunho ou um objeto podem ser mais verossímeis, e portanto significativos, para aqueles que se relacionam com ele questionando qual seu sentido atual. Esse sentido pode circular e ser captado através de uma reprodução cuidada, com explicações que situem a peça em seu entorno sociocultural (...).¹³¹

Essas questões de como preservar e utilizar o patrimônio ainda são polêmicas e não solucionadas no Brasil, e embora nos últimos anos a prática de preservação do patrimônio cultural brasileiro tenha sido ampliada de forma bastante considerável, não só na sua formulação teórico-jurídica mas também no que tange a participação dos diversos grupos que compõem a sociedade brasileira¹³², a consciência da necessidade de preservação do patrimônio ainda é um fator novo no Brasil, onde falta uma política de educação patrimonial e é recorrente o desinteresse, por parte das autoridades, principalmente no que tange as questões de conservação preventiva, restauração, e suas implicações éticas, como será discutido nas páginas seguintes.

2.2 Fatores de degradação do patrimônio

Em geral, os objetos de arte, coleções, acervos, documentos, monumentos, etc., são na maioria compostos de materiais sensíveis, podendo ser orgânicos ou inorgânicos, mas mesmo que tenham sido produzidos sob as melhores condições técnicas e materiais, ainda sim estão sujeitos a sofrerem influências que prejudiquem a sua durabilidade. Essas influências são classificadas como agentes internos e externos da deterioração.

Os fatores internos de degradação são males inerentes à própria estrutura do objeto e se originam do processo de feitura a que foi submetido¹³³, dependendo basicamente da qualidade e do tipo da matéria empregada. Quando o artista utiliza materiais instáveis e incompatíveis, ou técnicas não usuais provavelmente irão ocorrer reações químicas que poderão alterar a sua essência. O verde *veronese*, por

¹³¹ *Ibidem*, p.201.

¹³² Inclusive, no final de 2009 (13 a 16 de dezembro) foi promovido pelo IPHAN, o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural na cidade de Ouro Preto, na tentativa de discutir desafios, estratégias e experiências para a implantação de uma nova política de gestão.

¹³³ Provêm da matéria-prima e dos métodos de confecção.

exemplo, quando misturado com o amarelo de cádmio ou vermelho torna-se, ao passar do tempo quase negro.

Um meio de minimizar esses fatores é através da estabilização das condições ambientais do local de guarda e do manuseio do público, e de métodos que possam retardar o processo de degradação.

Nesse sentido, um controle ou monitoramento do meio ambiente não apenas diminui os problemas dos fatores internos de degradação do objeto, como principalmente evita o seu alastramento.

Os agentes ou fatores de degradação externos, que ocorrem a partir do uso e dependem do meio ambiente, da guarda, do manuseio e das intervenções,¹³⁴ podem ser físicos, biológicos, químicos e mecânicos.

Uma vez que o Brasil é considerado um país tropical com regiões onde a flutuação de temperatura e umidade relativa¹³⁵ durante o dia pode ser alta, os agentes físicos, como luz, temperatura e umidade, também possuem variações bastante consideráveis.

As oscilações bruscas de temperatura podem causar movimentação das moléculas constituintes da matéria, alteração das cores e aceleração dos processos químicos indesejáveis¹³⁶, bem como provocar manchas e o movimento dimensional do suporte e em seguida a quebra da camada de tinta:

Como a oscilação brusca da temperatura e da umidade relativa é um dos maiores perigos para a conservação do acervo, ocasionando desprendimento da policromia, craquelês, empenamento e rachaduras, recomenda-se que esses índices não ultrapassem respectivamente a 5°C e 10%, no período de vinte e quatro horas. Lembrar que obras conservadas em igrejas dezenas de anos, por vezes séculos, suportaram bem essa permanência, sem desprendimentos, porque as condições de temperatura e de umidade relativa não variaram naquele ambiente ao longo do tempo. Por outro lado, arqueólogos presenciaram a degradação, em poucos minutos, de descobertas preciosas e intactas, que, expostas repentinamente à atmosfera, danificaram-se em definitivo¹³⁷.

¹³⁴ SOUZA. Luiz Antônio Cruz. *Tópicos em conservação preventiva* 5. 1. ed. Belo Horizonte: LACICOR/EBA/UFMG, 2008, p. 3.

¹³⁵ Entende-se por umidade relativa a quantidade de vapor de água contida na atmosfera em relação à quantidade máxima de vapor de água possível de existir na atmosfera em uma dada temperatura.

¹³⁶ O aumento em 10^o graus duplica a velocidade das reações.

¹³⁷ DRUMOND. Maria Cecília de Paula. In: *CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS* 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2002. p.114.

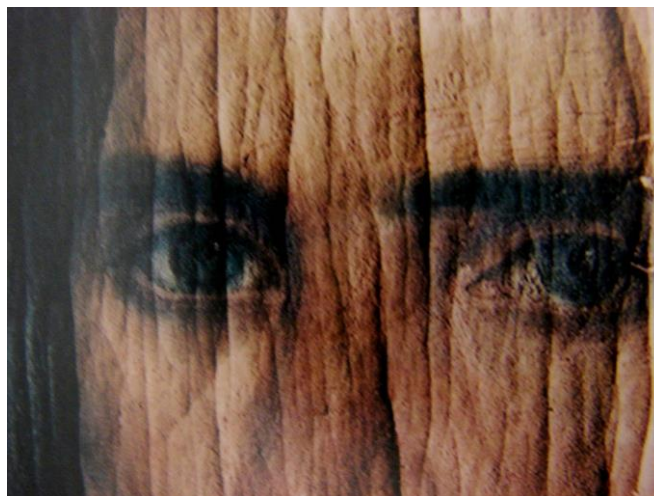


Fig. 8– Craquelês presentes em uma pintura à óleo pertencente à Igreja do Pilar/ Ouro Preto, MG.
Fonte: Foto da autora.

A maioria dos materiais reage quando muda a umidade. Se o ar é muito seco, a madeira pode rachar, se for muito úmido se recobrirá de microorganismos e mofo, podendo vir a apodrecer.



Fig. 9– Perda da camada pictórica ocasionada pela umidade no forro da Igreja do Rosário de Santa Rita Durão/ Mariana, MG
Fonte: Foto da autora.

A luz, por sua vez, através dos raios infravermelhos (IV) e da ultravioleta (UV), podem causar danos irreversíveis às obras. A radiação ultravioleta acelera o processo de reação fotoquímica em obras que têm celulose como químico

constituente, como papéis e tecidos, ocasionando, assim, uma alteração na cor dos pigmentos, desbotamento, amarelecimento dos vernizes e enfraquecimento das ligações moleculares. Todas as cores usadas em aquarelas e obras de arte sobre papel são mais susceptíveis a descolorir do que quando os mesmos pigmentos são usados em óleo.

Por sua vez, o aparecimento dos agentes biológico, como insetos xilófagos¹³⁸, traças, baratas, roedores, bactérias e fungos, estão diretamente relacionados à luz, temperatura e umidade: os ambientes úmidos (acima de 75% de umidade relativa), os ambientes quentes (acima de 30⁰C de temperatura), os ambientes escuros e de pouca ventilação são os mais propícios para a vida dos microorganismos, insetos e pequenos roedores.¹³⁹

O uso de madeiras para a construção de habitações, móveis e outros utensílios é muito grande, e isto, sem dúvida, funciona como atrativo para muitos insetos xilófagos. É possível, que até mesmo as madeiras, naturalmente resistentes, possam vir a ruir sob a ação dos agentes físicos e biológicos ao longo do tempo. Os cupins, que são insetos que se alimentam da celulose e do amido da madeira, constituem verdadeiras pragas que em pouco tempo conseguem atacar o suporte dos objetos, e os fungos, em sua grande maioria, produzem pigmentos que mancham as superfícies dos objetos, e essas manchas são quase sempre irreversíveis.

¹³⁸ XILÓFAGOS. “Insetos que roem madeira e dela se nutrem”. In: FERREIRA, *Op. Cit.*, p.1798.

¹³⁹ DRUMOND. *Op.cit.*, 115.



Fig. 10 – *Ataque de Cupins no arquivo da Faculdade Integrada Paiva de Vilhena/ Capanha, MG.*
Fonte: Foto da autora.



Fig. 11 – *Ataque de Cupins no arquivo da Faculdade Integrada Paiva de Vilhena/ Capanha, MG.*
Fonte: Foto da autora.

Agentes químicos, como poeira e poluição são outros fatores preocupantes. O acúmulo de poeira, além de atrapalhar a leitura estética das obras, ajuda reter umidade e propiciar o desenvolvimento de microorganismos.

A poluição é comum nos grandes centros urbanos. Os bens artísticos expostos em ambientes abertos, como esculturas de bronze, ou pedra, são constantemente atacados pelos gases ácidos devolvidos pelas fábricas e automóveis ao meio ambiente e agredem muito rapidamente a estrutura química dos materiais.

Entre os agentes mecânicos da deterioração, podemos citar as forças físicas diretas como batidas, quedas, arranhões, atritos, choques, tensões, roubos, vandalismos, incêndios, enchentes, etc. Alguns desses podem ser ocasionados por desastres ambientais, outros pela própria ação humana.

Diante de um quadro de possibilidades tão assustador, é lastimável dizer que o Brasil, enquanto país de clima tropical, com altas taxas de umidade e variação de temperatura, legou ao seu acervo a possibilidade de padecer de qualquer um dos fatores de degradação acima citados. Portanto, tendo em vista essa particularidade da pluralidade climática do Brasil, faz-se necessária uma maior integração entre as disciplinas como biologia, física, química, história, dentre outras, a fim de conhecer as coleções e suas peculiaridades e então melhor combater/controlar esses agentes.

2.3 Preservação, conservação e restauração

Segundo Giulio Carlo Argan, as obras de arte são coisas às quais se relaciona um valor, podendo ser tratadas de maneira a preocupar-se com a sua identificação, acautelamento, e conservação material; ou resguardá-las pesquisando a sua explicação e entendimento dentro de um determinado contexto.¹⁴⁰

No presente trabalho serão apresentadas apenas as formas de lidar com o patrimônio no que se refere à sua instância material: preservação, conservação e restauração.

Beatriz R. Restrepo diferencia preservação, conservação e restauração. De acordo com Restrepo, “atuam na preservação, por exemplo, os que trabalham pela criação de leis de proteção do Patrimônio.”¹⁴¹ Já a conservação incluirá, “além dos cuidados com o ambiente, o tratamento dos elementos físicos (da matéria) da obra,

¹⁴⁰ ARGAN. Giulio Carlo, *Apud*. FONSECA. Maria, *Op. cit.*, p.30.

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.conservacao-restauracao.com.br/>>. Acesso em 13 set. 2009.

visando deter ou adiar os processos de deterioração”, e a restauração, “além de incluir os procedimentos de conservação, atuaria especificamente nos valores históricos e estéticos da obra de arte, restituindo esses valores tanto quanto possível.”¹⁴²

O primeiro passo para a preservação de um bem material deveria ser o de conhecimento. A prática mais comum entre os países para atingir esse processo de levantamento é conhecida como inventário:

O inventário é documento fundamental para o registro, manutenção e segurança do patrimônio cultural, principalmente nos momentos críticos de ameaças das mais diversas naturezas contra os acervos. É através do inventário que se torna possível agilizar a ação policial, ampliando a perspectiva de recuperação de bens roubados; também através do inventário é que as instituições responsáveis pela guarda e exposição dos objetos inventariados (igrejas, museus e casas de cultura) terão controle total de seus acervos, podendo planejar e executar ações de organização, conservação-restauração, técnicas de armazenagem e transporte, controle e empréstimos e montagens de exposições temporárias e permanentes.¹⁴³

Segundo Françoise Choay, essas ações de inventário aconteceram na França após a Revolução Francesa, pois os bens do clero e da coroa, que então passaram a ser da nação, teriam trazido problemas práticos no que diz respeito ao seu cuidado e destinação:

Seria preciso elaborar um método para preparar o inventário da herança e definir as regras da gestão. Por sugestão de Mirabeau e de Talleyrand, criou-se uma comissão dita “dos monumentos” para esse fim. Em primeiro lugar, ela deve tombar as diferentes categorias de bens recuperados pela nação. Em seguida, cada categoria é por sua vez *inventariada* e estabelecido o estado em que se encontram cada um dos bens que a compõem (decreto de 13 de outubro de 1790). Por fim e, sobretudo, antes de qualquer decisão sobre sua destinação futura, estes são protegidos e postos “fora de circulação” em caráter provisório, seja reunindo-se em “depósitos”, seja pela aposição de selos, especialmente no caso de edifícios.¹⁴⁴

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ SOUZA. *Alfaias Sagradas, Op. cit.*, p.12

¹⁴⁴ CHOAY. *Op. cit.*, p. 99-100.

A Conferência Geral da UNESCO de 1968 menciona sobre a necessidade de que se façam inventários¹⁴⁵ dos bens considerados importantes à nação, e sugere que os mesmos sejam mantidos atualizados.

No Brasil, a primeira idéia de levantamento dos objetos de valor histórico e artístico partiu de Gustavo Capanema que desejava realizar “os levantamentos da obras de pintura, antigas e modernas, de valor excepcional, existentes em poder de particulares, na cidade do Rio de Janeiro”.¹⁴⁶ E é essa iniciativa, inclusive, que abre a discussão para a entrada do Estado nas questões de proteção do patrimônio.

Atualmente, o inventário usado como referência a nível mundial é o *Object - ID*¹⁴⁷, que faz parte de um projeto desenvolvido pelo *Getty Conservation Institute* e UNESCO, através da colaboração de museus, policiais, alfândegas, comerciantes de arte, seguradoras, avaliadores de arte e antiguidades. Ele funciona na ajuda ao combate de roubo de objetos de valor cultural incentivando organizações de todo o mundo no uso de sua aplicação:

Em caso de robo, los inventários brindan descripciones, así como identifican al propietario, sobre los objetos particulares, a la vez que pueden ser usados para mantener información sobre La situación de estos objetos robados. También hay otras razones para mantener inventarios y documentar el patrimonio cultural: los inventários pueden ser usados para mantener una base de datos sobre la producción, recolección, posesión y usos de objetos específicos. Al mismo tiempo, sirven para mantener una contabilidad de los objetos que detalle posesión, identificación y ubicación.¹⁴⁸

Outra forma de cuidar do patrimônio é a restauração e embora existam vestígios de ações de intervenção em obras de arte e monumentos desde a Roma antiga. Essas, consistiam em cópias, reproduções e verdadeiras intervenções drásticas sem preocupação com critérios ou regras:

Os romanos restituíam, mas não restauravam, e a prova é que o latim não tem palavra que corresponda à nossa palavra restauração, segundo o

¹⁴⁵ É importante salientar, que os inventários são além de instrumentos de proteção, um rico material de pesquisa.

¹⁴⁶ FONSECA. Maria, *Op. cit.*, p.104.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.unesco.org>>. Acesso em 18 out. 2009.

¹⁴⁸ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA. *A prevenção do tráfico ilícito de bens culturais*: manual da UNESCO para implantação da convenção de 1970. Brasília: IPHAN, 1999, p.38.

significado que a ela damos hoje. *Instaurare, reficere, renovare* não querem dizer restaurar, mas restabelecer, reedificar. Quando o imperador Adriano quis tornar a pôr em bom estado vários monumentos da Grécia Antiga ou da Ásia Menor procedeu-se de tal modo que sublevaria contra si, hoje, todas as sociedades arqueológicas da Europa, mesmo tendo ele pretensões aos conhecimentos do antiquário. Não se pode considerar o restabelecimento do templo do sol, em Baalbeck, como uma restauração, mas como uma reconstrução (...).¹⁴⁹

Como menciona Yacy-Ara Froner, somente a partir da segunda metade do século XVIII, na Europa, é que passa a existir uma distinção entre pintor e restaurador¹⁵⁰. A especialização desse ganhará espaço inicial após a formação de coleções e se intensificará após a Revolução Francesa¹⁵¹, Revolução Industrial na Grã Bretanha e das Guerras Napoleônicas devido ao vandalismo sofrido nas coleções de arte.

(...) a atuação desses profissionais tornou-se mais especializada à medida que grandes coleções privadas e públicas foram sendo formadas, tornando-se mais extensivas e mais organizadas, além do próprio patrimônio financeiro que estas coleções viriam representar, fator determinante na contratação de pessoal capacitado para a manutenção desses acervos. Inicialmente, os restauradores eram artistas – algumas vezes de grande fama, outras vezes de fama menor – contratados pelos colecionadores e cujas técnicas de restauro eram guardadas como segredos pessoais, uma vez que a concorrência significava perdas de clientes poderosos (...). Porém, ainda distante dos apelos científicos da Arqueologia ou das estruturas da Museologia, a restauração permaneceu por muito tempo como um trabalho de artesão.¹⁵²

Sendo assim, diante do aumento da responsabilidade perante grandes coleções públicas e particulares, a restauração foi assumindo uma conotação mais rigorosa com relação às suas práticas e procedimentos, baseando-se em análises sistemáticas e, com o julgamento alicerçado no conhecimento histórico e em análises

¹⁴⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editotal, 2000, p.30.

¹⁵⁰ Em tempos remotos, a restauração era realizada, em geral, por artistas ou por pessoas com "habilidade manual"... essa prática gerou danos, por vezes, irreversíveis ao patrimônio.

¹⁵¹ Na França, no período pós-revolução, numerosos e notáveis edifícios medievais foram destruídos. Os relatórios sobre vandalismo apresentados pelo abade Grégoire na última década do século XVIII tiveram grande importância e influíram nas primeiras medidas oficiais tomadas por um Estado Moderno com o objetivo de preservar monumentos históricos. In: VIOLLET-LE-DUC. *Op.cit.*, p.10.

¹⁵² GONÇALVES, Yacy – Ara Froner. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campos da Museologia, Arqueologia e ciências da conservação*. (Doutorado em história econômica) FFLCH – USP, São Paulo. 2001, p. 91.

formais. Diante dessa conjuntura, teorias foram formuladas concebendo, na segunda metade do século XIX, duas vertentes:

(...) de um lado encontramos Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc e do outro Willian Morris e Jonh Ruskin. Viollet-Le-Duc, considerado um dos arquitetos restauradores responsáveis pela reconstrução de muitos monumentos, acredita que a restauração como imitação e reconstrução “no estilo original” é permissível e utiliza como parâmetros padrões estéticos firmemente estabelecidos (...). O grupo oponente, encabeçados por Willian Morris e Jonh Ruskin (...) avessos à postura de Viollet-Le-Duc, consideravam que as complementações estruturais e as construções adjacentes destruíram o espírito original dos edifícios antigos. Esta postura alimentou a corrente posterior, os *puristas*, que teve como seu precursor Camillo Boito.¹⁵³

Eugene-Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879), que foi o arquiteto francês responsável pela restauração da capela de Notre Dame, define, em um artigo, o que para ele significaria Restauração:

A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.¹⁵⁴

Portanto, o que Viollet-Le-Duc propunha era uma reformulação ideal do projeto do edifício a ser restaurado, ou seja, construir aquilo que na época da construção do edifício teria sido feito se houvesse os recursos de sua própria época. Ele dizia se colocar no lugar do arquiteto que produziu a obra para supor aquilo que ele faria se, voltando ao mundo, fosse a ele colocado os novos programas propostos.¹⁵⁵

Para essa produção correta de como seria o edifício a ser restaurado, ele sugere o estudo aprofundado das técnicas construtivas utilizadas pelo autor do projeto original dizendo ser essencial, antes de qualquer trabalho de reparação, constatar exatamente a idade e o caráter de cada parte, como uma espécie de relatório respaldado por documentos seguros, seja por notas escritas, seja por levantamentos gráficos.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 93.

¹⁵⁴ VIOLLET-LE-DUC. *Op. cit.*, p.2.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 65.

Já Camillo Boito (1836-1914), arquiteto e restaurador italiano define, em *Os Restauradores*, um critério *purista* para a restauração. Ele recomenda que não sejam feitas restaurações de modo algum, pelo contrário, que sejam removidas quaisquer intervenções anteriores, fazendo o impossível para conservar o seu “aspecto artístico e pitoresco”, pois afirma que as intervenções realizadas pelos restauradores são na maioria das vezes subjetivas.¹⁵⁶

Direi qual é o meu sentimento. Para mim, confesso, repugna mesmo nessa ocasião, mesmo em se tratando de um insigne restaurador, deixar-me enganar. O restaurador, no fim das contas, oferece-me a fisionomia que lhe agrada; o que eu quero mesmo é a antiga, a genuína, aquela que saiu do cinzel do artista grego ou romano, sem acréscimos nem embelezamentos.¹⁵⁷

Em arquitetura, porém, ele permite intervenções maiores, defendendo que seria melhor a remoção de partes danificada a serem guardadas para futuros estudos, pela substituição de reproduções, mas de modo que fosse possível distinguir o original dos acréscimos e dessem mais durabilidade à obra. Boito aponta também diferenças entre conservação e restauração, e adverte que o restaurador deverá ter discernimento para intervir o mínimo possível na obra do artista mantendo o mais seguro dos freios para repintar e para completar:

Mas, uma coisa é *conservar*, outra é *restaurar*, ou melhor, com muita frequência uma é o contrário da outra; e o meu discurso é dirigido não aos conservadores, homens necessários e beneméritos, mas, sim, aos restauradores, homens quase sempre supérfluos e perigosos.¹⁵⁸

Segundo Yaci–Ara Froner¹⁵⁹, na década de 1930, inicia-se um estudo sistemático da estrutura e valorização da documentação. Com a primeira e segunda guerras mundiais e a destruição de parte importante do patrimônio europeu, a restauração sai do empirismo e busca base científica. São feitos estudos sobre comportamento mecânico de pintura sobre tela; o respeito ao original passa a ser da máxima importância; entende-se que a intervenção deva ser feita de acordo com a necessidade da obra; considera-se mais importante a conservação do que a

¹⁵⁶ BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.60 – 61.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 44

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁵⁹ GONÇALVES. *Op. cit.*, p. 101.

restauração e são feitos estudos sobre a influência do clima para conservação das obras de arte. Aparecem conceitos como: reversibilidade¹⁶⁰, estabilidade¹⁶¹ e legibilidade¹⁶², e a restauração passa a cuidar não só das obras de arte, mas dos bens culturais.

Como resultados dessas mudanças são criados centros e institutos internacionais:

- 1937 – IRPA – Institute Royal du Patrimoine Artistique – Bruxelas.
- 1940 – IRC – Instituto Central Del Restauro – Roma.
- 1946 – ICOM – Internacional Council of Museum – Paris.
- 1950 – IIC – International Institute for Conservation – Londres.
- 1950 – ICCROM – Centro Internacional para o Estudo de Conservação e restauração.

Nesse contexto, com Cesari Brandi, uma nova teoria de restauro é formulada, propondo critérios de mínima intervenção, e estabelecendo dois axiomas:

- 1º restaura-se somente a matéria da obra de arte.
- 2º o restauro deve almejar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem cancelar cada sinal da passagem da obra no tempo.¹⁶³

Brandi define o *restauro preventivo* como uma série de providências e atenções de salvaguardar física e ambientalmente uma obra de interesse artístico e histórico, a fim de evitar a intervenção do restauro. Considera também que se deve

¹⁶⁰ Possibilidade de um dado material ou solução construtiva poderem ser removidos no final de sua vida útil, sem danificar os materiais originais restantes que com eles façam contato. Sempre que se pretenda aplicar qualquer material novo na conservação de edificações históricas, e que possa ser retirado no futuro sem perda de autenticidade. De acordo com Beatriz Mugayar Kühl esse princípio vem sendo chamado atualmente de “retrabalhabilidade”. (KÜHL. *Unidade conceitual e metodologia no Restauro hoje*, p.80).

¹⁶¹ Qualidade de estável; firmeza, solidez, segurança In: FERREIRA. *Op. cit.*, p.713.

¹⁶² Qualidade de legível. *Ibidem*, p.1017. Está relacionada à facilidade de leitura da obra/objeto.

¹⁶³ BRADI, Cesare. *Teoria da Restauração*. 2. ed. São Paulo: ateliê Editorial, 2005. 261, p. 31.

manter a pátina¹⁶⁴ de uma obra de arte, como necessidade de salvaguardar todos os materiais constituintes.

Para Brandi, a reintegração¹⁶⁵ deve ser facilmente reconhecível, não podendo ser fantasiosa ou criativa e a matéria com a qual a obra foi feita é insubstituível enquanto figuração da imagem, podendo ser substituída somente enquanto estrutura.

Quanto aos materiais utilizados em restaurações, esses devem ser irreversíveis, para assim facilitar intervenções futuras. Brandi propõe que as intervenções anteriores só sejam removidas se estiverem comprometendo a vida útil da obra, pois as consideram testemunhos da “biografia” da mesma.

Segundo Gonçalves, com as teorias de Brandi, o restaurador deixa de ser visto como técnico ou artista e ganha respaldo científico, apoiando-se interdisciplinarmente em outras ciências, como História, Antropologia, Direito, Física, Química, etc.¹⁶⁶ A sua publicação de 1963, intitulada *Teoria da restauração*, foi e ainda é orientadora para vários documentos produzidos pela UNESCO.¹⁶⁷

A conservação preventiva, por sua vez, trabalha a partir de cuidados diários que devem ser observados como a inspeção periódica dos espaços que abrigam as coleções, controle de umidade relativa e temperatura¹⁶⁸, de incidência de luz sobre os objetos¹⁶⁹, limpeza dos ambientes. E, embora seja uma prática mais recente, vem sendo amplamente difundida e adotada por restauradores e museólogos, conscientes de que somente por meio deste trabalho preventivo se efetuará a consolidação da salvaguarda do acervo.

O Internacional Council of Museuns – ICOM publicou, em 1984, o texto: *O conservador / restaurador: uma definição da profissão*: parâmetros para a definição de perfil do conservador / restaurador, onde ficou demarcado os deveres desse profissional:

¹⁶⁴ Nas pinturas, oxidação das tintas ou do verniz pela ação do tempo e sua gradual transformação pela ação da luz; camada de cor esverdeada que se forma no cobre ou no bronze depois de longa exposição à umidade atmosférica ou por tratamento de ácidos; depósito que se forma na superfície dos objetos ou edifícios antigos, dando-lhe uma coloração. In: FERREIRA, Op. cit., p. 1281.

¹⁶⁵ Conjunto de operações visando recuperar peças ou elementos de valor histórico, por meio do preenchimento de lacunas com materiais novos, harmonizados e integrados no conjunto,

¹⁶⁶ GONÇALVES, Op. cit., p. 97.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 108.

¹⁶⁸ Os aparelhos de medição são; higrômetro, usado para medir a umidade relativa do ar; o higrógrafo, para a medição e o registro contínuo da umidade relativa do ar e o termohigrógrafo, para medir e registrar a umidade relativa e temperatura ao mesmo tempo.

¹⁶⁹ O aparelho medidor de luz em um ambiente é o luxímetro.

“O profissional deverá ter uma formação artística, técnica e científica, baseada em uma educação completa. Essa formação compreenderá o desenvolvimento da sensibilidade e da habilidade manual, o conhecimento teórico dos materiais e das técnicas, como também, um conhecimento fundamental da metodologia científica (...). O profissional deverá ser qualificado e capaz de realizar conscientes intervenções extremamente complexas em matéria de conservação, e documentá-las, para que o trabalho e os dados registrados contribuam não só para a preservação, mas também, para uma compreensão mais profunda dos acontecimentos históricos e artísticos relacionados aos objetos tratados (...). O Profissional deverá ser responsável, conscientemente de que irá intervir em objetos que são originais, insubstituíveis, únicos e de grande valor artístico, religioso, histórico, científico, cultural, social ou econômico (...). O profissional deverá ter capacidade de resolução de problemas através de exames sistemáticos, a partir de investigações precisas e com interpretação crítica dos resultados. Deverá também, ter a capacidade, na prática, de nunca perder de vista a necessidade de desenvolver e aprofundar a compreensão dos fatores técnicos, científicos, históricos e estéticos.¹⁷⁰

Portanto, ao trabalhar sobre um objeto, o restaurador/conservador deve desenvolver as seguintes ações: documentação, “identificação, classificação, certificação, interpretação, proteção, manutenção e restauração”¹⁷¹, e se antes a restauração era praticada de forma irregular, hoje possui um aparato técnico e científico que possibilita as intervenções de forma mais segura, quando assim desejada, respeitando o objeto no que diz respeito à sua instância estética e histórica.

No entanto, no Brasil, a profissão de restaurador ainda é informal, ou seja, não é reconhecida, e embora no documento resultante do encontro em Brasília entre os representantes dos governos estaduais, municipais e federal, formulado em 1970, tenha sido abordada a problemática da carência de mão-de-obra profissional nessa área¹⁷², as poucas iniciativas de cursos voltados para a formação do conservador-restaurador no país, tiveram início na década de 1980:

“(...) através de convênios entre o Iphan, a Unesco e as Universidades Federais da Bahia, o Cece – Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos – foi criado em 1981 para a formação de arquitetos-conservadores. Em Minas Gerais, o curso de Especialização em Conservação – Restauração de Bens Culturais

¹⁷⁰ INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS.. Le Conservateur – restaurateur: une definition de la profession. Copenhague, conseil International dos Musées - ICOM/Comité pour la conservation – groupe de travail pour la conservation. 1984. Disponível em: <http://icom.museum/b_nat.html>. Acesso em 31 de dez. 2009.

¹⁷¹ TORRE, Marta de La. (Org.) *Assessing the Values of Cultural Heritage*. 1. ed. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p.101.

¹⁷² “Compromisso de Brasília”. In: CURY, *Op. cit.*, p.138.

Móveis foi inicialmente oferecido em 1978, passando depois à sede do Cecor – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, inaugurando na Escola de Belas- Artes da UFMG em 1980.”¹⁷³

Atualmente esse quadro aumentou um pouco, com a criação de uma graduação em Conservação e Restauração na UNICAMP , outra na Universidade Federal de Minas Gerais e O Curso Superior de Tecnologia em Conservação e Restauo do Instituto Federal Minas Gerais, em Ouro Preto. Além de cursos de especialização na mesma área em Pernambuco e o de especialização em Revitalização Urbana e Arquitetônica, oferecida pela Escola de Arquitetura, também da UFMG, mas essa ocorrência não atinge todos os Estados.

2.4 O SPHAN e o Patrimônio brasileiro

A trajetória da preocupação com o patrimônio histórico e artístico brasileiro está relacionada com a criação o IHGB, em 1838, e demais políticas similares, que ganharam impulso no Segundo Reinado, sob o interesse do Governo Imperial em incentivar a produção da memória histórica nacional, objetivando, principalmente, a criação de uma política cultural para o país no intuito de definir sua nacionalidade.

Assim, nessa busca por um Brasil unido, monárquico e cristão – ou seja, contra a fragmentação republicana – o grupo pioneiro do IHGB, como afirma José Carlos Reis, registrou a História do Brasil do ponto de vista de seus grandes personagens e “heróis”, preferindo, “o Brasil português ao Brasil brasileiro”. A nação recém-independente precisava de um passado do qual pudesse se orgulhar e que lhe permitisse avançar com confiança para o futuro.¹⁷⁴

Essa conjuntura histórica começa a delinear o que seria um processo de valorização da nação, tocando em um dos pontos que permeiam o conceito de patrimônio: sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade.

¹⁷³ SOUZA. *A formação de conservadores-restauradores de bens culturais: a necessidade de uma abordagem mais ampla*. Revista do programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, v.1, n.1, 42-45, maio. 2008, p.44.

¹⁷⁴ REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 109.

Entretanto, somente após a República, foram criadas Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos nos Estados de Minas Gerais (1926), Bahia (1927) e Pernambuco (1928), evidenciando o início de uma preocupação com a salvaguarda do patrimônio. O surgimento de um órgão de proteção patrimonial a nível nacional¹⁷⁵, por sua vez, aconteceu em 1937, com a criação do SPHAN¹⁷⁶:

Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

§ 1º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional terá, além de outros órgãos que se tornarem necessários ao seu funcionamento, o Conselho Consultivo.

§ 2º O Conselho Consultivo se constituirá do director do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos directores dos museus nacionaes de coisas históricas ou artísticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da Republica.

§ 3º O Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas históricas ou artísticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela fórma que fôr estabelecida em regulamento. ¹⁷⁷

Maria Cecília Fonseca divide a trajetória do IPHAN em dois momentos: a “Fase Heróica” e a “Fase Moderna”. A fase de construção do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, como foi chamado inicialmente), ou “Fase Heróica” como diz Fonseca¹⁷⁸, surgida durante o Movimento Modernista e a instauração do Estado Novo, foi o momento em que alguns intelectuais da década de vinte, começaram a se preocupar com a preservação do legado artístico-cultural do Brasil. Através de suas publicações alertando para a ameaça de perdas irreparáveis aos monumentos da arte colonial, eles começaram a chamar atenção do governo.

Dentre os intelectuais engajados a essa política de preservação podemos destacar Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Afonso Arinos de Melo Franco,

¹⁷⁵ Segundo Fonseca, em 1934 um órgão de proteção a nível nacional foi criado pelo museu Histórico Nacional, mas foi desativado logo após a criação do SPHAN.

¹⁷⁶ O projeto de criação do SPHAN solicitado por Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde (MES), foi baseado em um anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, que criava o SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional.

¹⁷⁷ Decreto-Lei n. 25. Disponível em: < <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/Del0025.htm>>. Acesso em 08 ago.2009.

¹⁷⁸ FONSECA, *Op. cit.* p.85.

Prudente de Moraes, Manuel Bandeira, Renato Soeiro, Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio, Dom Clemente da Silva Nigra, dentre outros. Alguns trabalharam na máquina administrativa no Rio de Janeiro, outros foram colaboradores, e pesquisadores, mas com esse universo citado acima, já elencamos o contingente presente nessa estrutura: letrados, poetas, arquitetos, restauradores e padres, muitos deles ligados ao movimento modernista.

Portanto, o pensamento modernista¹⁷⁹ teve bastante peso na formação da base ideológica do SPHAN, onde procurou-se configurar o Brasil a partir do resgate de elementos produzidos dentro do próprio país, com suas particularidades e regionalismos, propondo a ruptura com os modelos europeus.

Uma das primeiras ações do SPHAN no sentido de preservar o patrimônio foram as ações de tombamento¹⁸⁰, criando o decreto-lei nº 25.¹⁸¹

Neste decreto já fica estabelecida a divisão dos bens enquanto móveis e imóveis¹⁸², sendo, portanto, abordado apenas o que diz respeito ao patrimônio material. Essa divisão foi utilizada até 1980, onde define Lygia Martins Costa:

(...) *imóveis*, [são] o acervo arquitetônico, urbanístico e natural protegido, inclusive os bens de espécie vária que, por sua natureza irremovível, se prendiam ao contexto em que se inseriam. E bens *móveis* – evidentemente formando-lhe contraponto – os que, criados para todo tipo de mister, a despeito de seu peso podiam ser transferidos de um a outro local sem problemas maiores.¹⁸³

¹⁷⁹ Os modernistas criticavam o Brasil europeizado e propunham a valorização dos elementos nacionais. “Segundo Antônio Cândido, na verdade, a missão dos modernistas extrapolava o campo restrito da literatura e das artes. Tratava-se de, ao buscar definir os limites entre a criação literária e a militância política, repensar a função social da arte.” *Apud*, FONSECA. *Op.cit.*, p.95.

¹⁸⁰ “O tombamento é a medida legal mais concreta para proteger o patrimônio e pode ser feito pela União, por intermédio do Instituto Histórico e Artístico Nacional; pelo Governo Estadual, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado; ou pelas administrações municipais, utilizando leis específicas ou legislação federal. O tombamento significa um conjunto de ações realizadas pelos poder público para preservar, por meio de legislação específica, bens culturais de valor histórico, cultural, arquitetônico e ambiental, impedindo que venham ser destruídos ou descaracterizados em suas características essenciais.” In: FILHO, Nelson, *Op. cit.*, p.132.

¹⁸¹ Anexo b, p.96.

¹⁸² Atualmente, o termo usado é bens móveis e integrados, constituindo os retábulos, pinturas, esculturas, mobiliário, ourivesaria, cerâmica, etc., fixados à arquitetura.

¹⁸³ COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte, e política de patrimônio*. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002, p. 317.

A finalidade do decreto-lei 25 foi estabelecer as normas de tombamento, criando 4 livros: O livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; o Livro do Tombo Histórico; o Livro do Tombo das Belas Artes; o Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

É a partir dele, que as questões patrimoniais no Brasil passam a ser observadas a partir de uma ótica de direitos e deveres a serem praticados tanto pelo Estado como pelos cidadãos, regulamentando, assim, a proteção desses bens.

Essas ações de tombamento originaram-se de estudos de Mário de Andrade à semelhança de alguns países europeus, e podem ser feitas “voluntariamente ou compulsoriamente”¹⁸⁴, para casos em que houver recusa por parte do proprietário. Sobre o objeto tombado recai uma série de normas e leis como, por exemplo, o fato de não poderem sair do país e nem ser “reparado, pintado, ou restaurado”¹⁸⁵ sem a devida autorização do IPHAN.

Quem deverá zelar pela conservação do bem tombado é o proprietário, por pena de multa caso o bem venha a deteriorar-se. Entretanto, se esse proprietário não possuir meios para tal, o decreto-lei prevê que ele solicite ajuda ao IPHAN, que então deverá tomar alguma medida cabível, como a restauração do bem ou até a sua desapropriação – já na falta de qualquer providência por parte do IPHAN, o proprietário poderá requerer o cancelamento do tombamento.

Com relação à escolha do bem a ser tombado, essa sempre foi uma decisão subjetiva, mas o que se verificou, através da análise dos bens registrados nos livros do Tombo¹⁸⁶, foi a predominância do tombamento de monumentos arquitetônicos, principalmente nos sítios urbanos coloniais¹⁸⁷, com a exceção de poucas obras modernas¹⁸⁸, como por exemplo a Igreja de São Francisco de Assis em Belo Horizonte e o Plano Piloto de Brasília.”

¹⁸⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio*, p.103.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.104.

¹⁸⁶ Cf. CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos Bens Tombados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

Guia dos Bens Tombados.

¹⁸⁷ Geralmente se tombava o edifício com “tudo dentro”, ou seja, juntamente com os bens móveis e integrados.

¹⁸⁸ Até hoje não existe preocupação com o tombamento da arte moderna e contemporânea, o que deixa o país a mercê de perdas como a do Abaporu, de Tarsila do Amaral, que foi vendido para o exterior. O

Segundo Fonseca, na maioria das vezes, a medida de tombamento era tomada quando o bem se encontrava em péssimo estado de conservação e/ou privilegiando o valor estético em detrimento do histórico por parte da equipe integrante do SPHAN. Fonseca explica esse fato afirmando ter verificado um maior número de inscrições no Livro do Tombo de Belas Artes do que no livro de Bens Históricos. Menciona ainda, como determinante o fato de praticamente não possuir historiadores no quadro de funcionários do SPHAN e de não haver um rigor com relação às inscrições, que era muitas vezes tomada por quem propunha o tombamento:

Quanto às inscrições, predominavam claramente as inscrições no Livro de Belas Artes (LBA) (340), seguidas pelas duplas inscrições no Livro Histórico e no de Belas Arte (LH/LBA) (217). (...) Em primeiro lugar, esses dados vêm confirmar o fato já amplamente comentado de que a constituição do patrimônio no Brasil foi realizada a partir de uma perspectiva predominantemente estética. Inclusive, praticamente não havia historiadores no quadro de funcionários do SPHAN, tendo ficado a sessão de História entregue a pessoas, como Carlos Drummond de Andrade, que apesar de seu inegável valor intelectual, não era um especialista na matéria. Não havia, então, por parte do SPHAN, uma preocupação em incorporar os avanços da historiografia nacional e internacional.¹⁸⁹

Márcia Chuva também retoma essa discussão sobre o quadro de profissionais que compunham o SPHAN, de maneira mais provocativa:

o arquiteto tornou-se historicamente o especialista em patrimônio. (...) com mais uma peculiaridade, que não se repete em outros países: a de que o mesmo profissional que indica o que deve ser conservado como patrimônio nacional é aquele que vai formular as bases da nova arquitetura moderna e seus princípios estéticos e políticos, que marcarão profundamente os currículos das escolas de arquitetura no Brasil.¹⁹⁰

De acordo com Chuva, além da arquitetura, outras três profissões também atuaram no SPHAN: o museólogo, o arqueólogo e o antropólogo, sendo que a participação do historiador chegaria tardiamente, entre anos 1970 e 1980, ganhando maior reconhecimento somente na primeira década do século XXI, juntamente com a projeção do Patrimônio Imaterial:

que vai de embate com uma das preocupações da UNESCO que cada nação tenha uma coleção nacional adequada.

¹⁸⁹ FONSECA, Maria. *Op.cit.*, p, 126-7.

¹⁹⁰ CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: ANAIS DA I OFICINA DE PESQUISA: a pesquisa histórica do iphan/coordenador geral de pesquisa, documentação e referência. *Patrimônio: práticas e reflexões* – Rio de Janeiro; IPHAN, 2008, p.33.

No entanto, o reconhecimento desse processo de expansão do patrimônio cultural propriamente pela categoria dos historiadores, somente se tornou evidente anos mais tarde, quando verificamos que a Associação Nacional de História – ANPUH – a entidade mais representativa da categoria, contou nos compromissos de campanha da chapa vencedora nas eleições para a diretoria nacional em 2003, com a “ampliação da participação do historiador em fóruns que tratem do patrimônio cultural”, dentre os quais, o conselho consultivo do IPHAN. Essa tomada de posições é perceptível também quando verificamos a presença do tema nas diretrizes curriculares do ministério da educação – MEC, para a formação em História, enunciadas em 2003.¹⁹¹

Voltando ao decreto-lei 25, pode-se dizer que a aplicação do mesmo é benéfica sob o aspecto que proíbe intervenção no bem tombado sem autorização e estudo prévio do SPHAN, no entanto, Maria Cristina Rocha Simão alerta para o fato de que a escolha subjetiva dos bens a serem tombados, criou uma relação de dependência entre União e a população local e que esses tombamentos nem sempre levaram em conta a cidade como “organismo vivo, dinâmico” e com necessidades:

É possível verificar na própria legislação Federal - o decreto-Lei nº 25 – que os núcleos urbanos não foram, desde os primórdios da atuação do SPHAN, abordados enquanto organismos dinâmicos e complexos. A visão de que as cidades eram grandes obras de arte, monumentos únicos e íntegros, que se conformariam sempre como o somatório de suas partes – edificações, pontes, chafarizes, praças – permaneceu na atuação da instituição e no imaginário dos usuários.¹⁹²

Mesmo com todos os prós e contras, sobre essa primeira fase, observa-se um engajamento ideológico – quase “heróico”, como sugere Fonseca¹⁹³ – por parte desses intelectuais de chamar a atenção para a necessidade de se pensar em medidas de preservação relacionadas ao patrimônio.

Já a “Fase Moderna”, segundo Fonseca, seria a fase após os anos 70, onde as mudanças no modelo de desenvolvimento brasileiro atreladas a uma política de industrialização, urbanização e interiorização teriam repercutido nas práticas de atuação do SPHAN, que se revelaram inadequadas a esse novo discurso, pois encontrava-se em um quadro de desgaste e enfraquecimento dos modelos implantados nas primeiras décadas:

¹⁹¹ Idem, p.40.

¹⁹² SIMÃO, Maria Cristina Rocha. *Preservação do patrimônio cultural em cidades*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.32.

¹⁹³ FONSECA, Maria. *Op.cit.*, p.85.

Se nos anos 30 e 40, o SPHAN atraía para seus quadros inúmeros dos intelectuais de maior prestígio no momento, e identificados à vanguarda, em 60, o cenário era bem diferente. Dado o caráter vitalício dos cargos no Conselho Consultivo, sua composição teve uma taxa baixa de renovação. Nos quadros técnicos, os arquitetos modernistas eram sucedidos por seus discípulos. Além disso, havia claros sinais de restrição das atividades de pesquisa e de divulgação, que, sob a alegação de falta de recursos, foram praticamente abandonadas.¹⁹⁴

Diante de tal dificuldade, o SPHAN, através de uma parceria com a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) adquiriu um caráter mais maleável e menos conservador:

Nesse sentido, a imagem do SPHAN como protagonista de batalhas memoráveis em defesa do interesse público relativamente ao patrimônio, contra proprietários e setores insensíveis da Igreja e do poder público, foi substituída, em consonância com as diretrizes da UNESCO, pela figura do negociador, que procura sensibilizar e persuadir os interlocutores, e conciliar interesses; ou melhor, que procura demonstrar que os interesses da preservação e os do desenvolvimento não são conflitantes mas, pelo contrário, são compatíveis.¹⁹⁵

O SPHAN, buscando justificar a importância de suas ações procurou destacar um novo valor ao seu objeto de trabalho até então pouco explorado: o valor econômico, ou seja, demonstrou que aliado à preservação dos bens culturais encontrava-se um potencial de retorno financeiro através do turismo, defendendo também a teoria de que os indicadores culturais eram base para um desenvolvimento apropriado. Deste modo, a continuação do interesse nas políticas de preservação só foi possível porque ao interesse cultural se acrescentou uma justificativa econômica:

“A expansão mundial do turismo gerou grandes reflexos para o campo da preservação a partir da década de 1960. Nesse momento, muitos dos intelectuais presentes no interior das agências de salvaguarda dos patrimônios culturais e mesmo nas recém criadas agências de promoção do turismo passaram a defender sistematicamente o desenvolvimento turístico nos conjuntos urbanos como a principal alternativa capaz de gerar os recursos necessários para a manutenção e conservação dos bens móveis, imóveis e conjuntos urbanos que integravam os patrimônios culturais nacionais.”¹⁹⁶

¹⁹⁴ FONSECA, Maria, *Op. cit.*, p 158.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.160.

¹⁹⁶ AGUIAR, Leila Bianchi. O IPHAN e o desenvolvimento turístico nos conjuntos urbanos preservados. In: ANAIS DA I OFICINA DE PESQUISA: A PESQUISA HISTÓRICA DO

Nesse período foram promovidos alguns encontros e reuniões entre políticos, e intelectuais ligados à temática, como o já citado compromisso de Brasília (1970) e o compromisso de Salvador (1971), chamando para a necessidade de uma maior participação dos governos estaduais e municipais.

Como resultado surgiram vários programas como, por exemplo, o PCH (Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas), o CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural). O primeiro, voltado aos bens imóveis, e o segundo, voltado para estudos e pesquisas na área patrimonial com intuito de atingir as manifestações culturais mais recentes.

No entanto, apesar da verificação do número de bens tombados terem diminuído em comparação com o volume apresentado nas décadas de 30 e 40, e das novas abordagens e iniciativa do IPHAN de trabalhar a partir de programas articulados com parceiros públicos e privados, o que se verificou, segundo Fonseca, foi a continuação dos tombamentos como a principal política de preservação.

Faz-se necessário, portanto, uma maior integração da rede de proteção ao patrimônio, ou seja, que as políticas sejam pensadas conjuntamente pelas três instâncias do poder público – Municipal, Estadual e Federal –, estabelecendo uma seqüência e uma divisão maior de tarefas, pois entende-se que não é só o IPHAN quem deve se ocupar em zelar pelo patrimônio.

3.1 Problemas enfrentados.

A arte colonial mineira ganhou destaque a partir das visitas dos modernistas à Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX¹⁹⁷, que despertados pela busca da identidade nacional e da valorização dos traços primitivos da cultura brasileira, remeteram ao chamado “barroco mineiro” uma nova simbologia, a de primeira manifestação cultural tipicamente brasileira:

IPHAN/COORDENADOR GERAL DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA, 2008, Rio de Janeiro: IPHAN, p.74.

¹⁹⁷ Foi realizada uma primeira viagem às Minas em 1916, por Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Melo Franco de Andrade. In: FONSECA. Maria, *Op. cit.*, p.99.

Com o objetivo de buscar raízes e a identidade nacional, os modernistas empreenderam uma viagem a Minas Gerais. E nas cidades antigas mineiras eles encontraram aquilo que procuravam. Monumentos e núcleos urbanos coloniais abandonados, mas que mantinham a sua integridade estilística original, contavam a história e refletiam a tradição almejada. Ouro Preto foi o grande ancoradouro dos modernistas.¹⁹⁸

Segundo Simão, o estado de preservação da arquitetura que se encontrava em Minas, na verdade, era reflexo de uma estagnação econômica e não de uma política de conservação:

(...) a demanda de alterações nos conjuntos urbanos tombados foi muito pequena nas primeiras décadas de atuação do instituto preservacionista. A maior parte das cidades preservou seu acervo até aquela data justamente por sua estagnação econômica, que ainda perdurava. Poucos, assim, eram os casos de solicitação de reformas e acréscimos nas edificações antigas, ou de edificações novas.¹⁹⁹

Entretanto, de lá para cá, o que se configurou foi outro cenário: o da descaracterização e da perda significativa de grande parte desse acervo.

Na segunda metade do século XX, uma constante modernização no país atingiu também os núcleos urbanos preservados, e isso implicou em um crescimento desordenado. As prefeituras municipais e o IPHAN quase não interferiram nesse processo, o que acarretou em alterações, demolições e construções irregulares no entorno dos prédios históricos, como relata Simão:

O final da década de 1960 e a década de 1970 caracterizaram-se, ao mesmo tempo, pela tentativa de elaboração de planos urbanísticos e pelo crescimento desordenado dos núcleos urbanos tombados. A demanda para as cidades tombadas foi alterada. Eram agora propostos novos parcelamentos, novas ruas eram abertas, novas áreas ocupadas. As cidades cresciam em seu tecido urbano, escapando dos critérios até então utilizados pelos IPHAN.²⁰⁰

Assim, às várias cidades coloniais de Minas restaram “centros históricos”, ou seja, um conjunto de prédios preservados em meio às construções irregulares. Na

¹⁹⁸ SIMÃO. *Op. cit.*, p.28.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.33.

²⁰⁰ *Ibidem*, p 35

maioria das vezes esses prédios e casas construídos posteriormente atrapalham em muito a leitura da cidade.

Um exemplo disso é a cidade de Mariana (primeira vila de Minas, 1711), que possui, além de alguns prédios descaracterizados, várias construções novas próximas aos prédios coloniais. Dentre essas construções, a que mais se destacou até hoje foi a do *Ginásio Poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves*, construído em 1988, durante o mandato do prefeito João Ramos Filho.

A antiga construção era uma fábrica de tecidos fundada no começo da década de 1930, como confirmado a partir de um anúncio de jornal da cidade, cuja data é de 1934: “Prosseguem activamente [sic.] os trabalhos da construção do edifício da Fábrica “S.José”. Acha-se concluído o seu quinto pavilhão, já havendo chegado grande parte das peças para a montagem das machinas.[sic]”²⁰¹ De acordo com os documentos encontrados na Prefeitura Municipal de Mariana, o tempo de funcionamento da mesma foi de 34 anos:

O prefeito Municipal de Mariana, [...] Dr. Oscar Magalhães Ferreira, [foi] um dos fundadores e o primeiro Diretor Presidente da Fiação e Tecelagem São José S/A, indústria têxtil que, durante o longo prazo de 34 (trinta e quatro) anos, operou, nesta cidade, oferecendo mão de obra a centenas de trabalhadores.²⁰²



Fig. 12 - Antiga fábrica de tecidos Fiação e Tecelagem São José S/A/ Mariana, MG.
Fonte: Acervo da autora.

²⁰¹ Jornal *O GERMINAL*, Mariana, p.5, 28 de fev. de 1934. (Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese De Mariana – AEAM.)

²⁰² Certidão do Terreno, Mariana, 29 de Agosto de 2002. Prefeitura de Mariana, Sessão de Patrimônio.

Não descobrimos os reais motivos que levaram ao fechamento dessa fábrica, o fato é que em 1975 o terreno em que a fábrica estava situada passou a ser propriedade da Prefeitura Municipal de Mariana:

O restante do terreno, ou seja, uma frente de 52 (cinquenta e dois) metros de frente para a avenida presidente Vargas, limitando-se à direita pelo lote nº 10 da referida Avenida de propriedade João de Lima Rolim e à esquerda com os terrenos ora vendidos ao Sr. José Abdo Micherif, e pelos fundos com o Ribeirão do Carmo, ela, a outorgante vendedora, através deste instrumento, devolve à Prefeitura Municipal de Mariana, para que esta possa fazer o uso que lhe convier. (...) NOME, DOMICILIO E PROFISSÃO DO TRANSMITENTE: Fiação e Tecelagem São José S/A(...).²⁰³

A construtora responsável pela edificação da nova área de lazer – O *Ginásio Poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves* – foi a COGEFE Engenharia, a mesma contratada para executar, na mesma cidade, o sistema de abastecimento de água, o Terminal Rodoviário, as obras civis e pavimentação da Policlínica Médica, o Prédio da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Ouro Preto, dentre outros.

O ginásio em questão, datado de 1988, foi construído em estrutura metálica, tinha a finalidade de centro de serviços e lazer, sendo composto da praça de esportes, quadra, cenário com 2 palcos e camarins, 60 sanitários, 36 lojas comerciais, alojamentos e vestiários para atletas, instalações hidro-sanitárias, telefônicas e de incêndio com capacidade para 10.000 pessoas, abrangendo, assim, uma área de 7.630 m².

No entanto, a sua construção causou bastante polêmica²⁰⁴, pois, o seu tamanho desproporcional aos demais prédios presentes na cidade, poderia ser visualizado de quase todos os pontos turísticos da mesma:

²⁰³ Certidão do Terreno, Mariana, 29 de Agosto de 2002. Prefeitura de Mariana, Sessão de Patrimônio.

²⁰⁴ Segundo os moradores da cidade até um apelido foi colocado no ginásio: o grande elefante branco.



Fig. 13 - Ginásio Poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves (estrutura metálica de cor branca), vista da Rua Josafá Macedo.
Fonte: Foto da autora.



Fig.14 - Ginásio poliesportivo Osni Geraldo Gonçalves (estrutura metálica de cor branca) vista da Igreja São Pedro dos Clérigos/Mariana, MG.
Fonte: Foto da autora.

A cidade de Mariana, nos anos 1980, assim como as demais cidades históricas, já estava inserida nas políticas de preservação nacional, por isso, é de se questionar a efetiva atuação dos órgãos de defesa do patrimônio, já que a proposta de construção do Ginásio Osni Gonçalves, foi formulada pelo próprio poder público local e sem embargo da fiscalização.

Esse problema é também observado em Ouro Preto. Em um rápido olhar pela cidade (como demonstra a foto abaixo) nota-se o grande número de casas construídas sobre os morros “sufocando” o conjunto histórico. Por esse motivo, a cidade correu o risco de perder o título de patrimônio mundial concedido pela UNESCO²⁰⁵ e, pelo jeito, ainda não existe providência eficaz para solucionar o problema, pois segundo as últimas notícias, o Ministério Público Federal teria exigido do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a apresentação de um quadro mínimo de funcionários necessários para o funcionamento de suas unidades, já que “em 24 meses, o escritório do IPHAN em Ouro Preto expediu apenas duas notificações”²⁰⁶, o que seria impossível tendo em vista o crescimento populacional da cidade.



Fig.15 – Igreja São Francisco de Assis e seu entorno/ Ouro Preto – MG
Fonte: André Castanheira Maia.²⁰⁷

Com os bens móveis e integrados o caso é ainda mais agravante. Durante anos têm sido comuns os saques em igrejas desprotegidas e capelas de fazendas

²⁰⁵ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT430910-1664,00.html>>. Acesso em 22 dez. 2009.

²⁰⁶ Disponível em: <<http://www.ouropreto.com.br/noticias/detalhe.php?idnoticia=2498>>. Acesso em 22 dez. 2009.

²⁰⁷ Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/guilhermemaciell/1109989997/>. Acesso em 18 dez. 2009.

antigas. Assim, esses objetos foram alvos fáceis de antiquários e de colecionadores particulares que os compravam em troca de um baixo valor na mão de pessoas simples que os considerava “velharia”²⁰⁸ e atualmente, são alvos de quadrilhas especializadas, que segundo a polícia já sabem muito bem o que devem levar:

Segundo o delegado Tadeu de Moura Gomes, chefe da Interpol em Minas Gerais, e que apura três furtos ocorridos do ano passado para cá em igrejas da região de Mariana, localizada a 115 quilômetros da capital mineira, quem rouba ou furta peças sacras conhece bem o que está levando ou é instruído por outra pessoa a levar determinados itens valiosos. “Por esse motivo, não costumamos divulgar valores estimados das peças, para não estimular ainda mais este tipo de crime”, diz. De acordo com o delegado Gomes, no Brasil o maior destino de peças de patrimônio histórico roubadas é São Paulo. Ali estão grandes colecionadores particulares de obras de arte. “Já conseguimos recuperar uma peça de grande valor e que havia sido roubada, junto a um colecionador em São Paulo, que foi indiciado”, conta. No caso das igrejas de Mariana, a Interpol desconfia que a quadrilha que levou as peças seja a mesma, devido às características do crime. A forma de entrar, os horários e dias da semana foram bem parecidos, segundo o delegado Tadeu Gomes. Em 1998, a Interpol conseguiu prender uma quadrilha e recuperar quase 200 peças sacras, furtadas de igrejas.²⁰⁹

Esse é um problema inerente aos bens móveis, pois podem ser facilmente transportados nas ações de roubo e vandalismo.

Cada vez mais “o mercado de antiguidade tem despertado a cobiça das pessoas – até mesmo de padres – que devastam o acervo de arte religiosa.”²¹⁰ Segundo a UNESCO, o aumento do interesse por artigos considerados históricos é reflexo da disseminação de outras culturas através dos veículos de mídia e propaganda aumentados com o turismo:

Con La apertura del mundo, mucha gente em Occidente incremento constantemente su interes por otros pueblos, com otras culturas y quizá em particular por objetos y estilos de ellas. Ese interes por otros pueblos, com otras culturas y quizá em particular por objetos y estilos de ellas. Ese interés se refleja em la moda y em el diseño que utilizan em combinación eclética elementos forâneos y exóticos. Tiene que ver también com el ensanchamiento de La definición de Bellas Artes, que llegó a incluir

²⁰⁸ Segundo Fonseca, “esses bens eram identificados pela classe média afluente em que se incluíam os imigrantes, que enriqueciam com a industrialização” In: FONSECA, Maria. *Op. cit.* p.117.

²⁰⁹ ANDRADE, Cristiana. Campanha estimula denúncias. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 abr. 2003. Caderno Gerais, p.18.

²¹⁰ ARRUDA, José Maria. *Proteção do Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Mariana: Ação do Estado e da Comunidade.* (Monografia Pós Graduação Lato Sensu de Cultura e arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1995, p.4.

cantidad de elementos hechos por artesanos de otros tiempos y culturas, al lado de obras de artistas individuales em lãs civilizaciones occidentales. A su vez, sobre todo em el mundo occidental, este fenómeno provoco uma demanda crescente y um comercio paralelo de esse tipo de objetos tanto entre gente común como entre conocedores de arte.²¹¹

Atualmente, apesar de um convênio maior com a polícia e de uma maior aplicabilidade das leis, esses atos ainda são freqüentemente praticados no Brasil. Em 2005 iniciou-se uma campanha em favor da recuperação de bens roubados, onde foram realizadas propagandas nos vários tipos de veículos de informação e formulado um banco de dados dos bens culturais procurados (BCP). Segundo o site do IPHAN, hoje estão cadastrados 1.558 Bens Culturais, e desde o começo da campanha, 127 bens foram recuperados²¹².

Apesar dessa iniciativa, o Brasil ainda não possui uma campanha e nem um sistema nacional que atue de forma preventiva contra o tráfico ilícito de obras de arte, ou seja, combatendo a venda e a saída desses artigos do país, e dispondo de um sistema de controle nos aeroportos.

Outro fator agravante é que a venda de obras de arte muitas vezes está relacionado à rede de tráfico internacional de drogas, pois essa precisa de meios para a lavagem do dinheiro obtido de maneira ilegal, e uma das formas de fazer essa lavagem é através da compra e venda de objetos de arte, cujo valor das transações é quase sempre alto, sendo comuns as compras sem nota fiscal.

As principais formas de venda são por meio de antiquários e leilões ilegais, mas é possível encontrar oferta de alguns objetos até mesmo na internet, pois é difícil identificar se a origem do objeto é particular ou roubada.²¹³

Em Minas são inúmeros e recorrentes os casos de roubo, principalmente em igrejas, que na maioria das vezes não possuem nenhuma segurança como demonstram alguns casos abaixo:

²¹¹ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA. *Op. Cit.*, 1999, p.23.

²¹² Disponível em; <<https://portal.iphan.gov.br/consultaPublicaBCP/index.jsf>>. Acesso em 12 set. 2009.

²¹³ No site do mercado livre é possível encontrar objetos de arte sacra e até mesmo artefatos de arqueologia. É claro que o anúncio desaparece após a compra. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-124503455-imagens-sacras-europeias-e-oratorio-do-seculo-xix-_JM> Acesso em 30 dez. 2009.

- Outubro de 2001 - quatro castiçais de prata, dois crucifixos de madeira com incrustações em pedras, uma imagem em madeira de São Sebastião e um sino de bronze foram roubados da capela de Nossa Senhora da Conceição, na comunidade de Santo Antônio do Leite, distrito que pertence a Ouro Preto.²¹⁴
- Abril de 2003 – foram levados 60 itens da Matriz de São José, em Nova Era, a 137 quilômetros de Belo Horizonte, dentre eles uma imagem portuguesa de Nossa Senhora do Rosário.²¹⁵
- Maio de 2005 – foi furtada uma coroa de prata da imagem de Nossa Senhora do Rosário, pertencente à Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, em Couto de Magalhães de Minas, a 324 quilômetros de Belo Horizonte.²¹⁶

Sobre os principais objetos que são alvos dessas ações destacam-se os bens arqueológicos e a arte sacra, como afirma Célia Corsino:

No conjunto do patrimônio histórico e cultural brasileiro destacam-se duas categorias de bens móveis que têm sido alvo de cobiça nos mercados nacionais e internacionais: os objetos de arte sacra, principalmente os do século XVIII e XIX, e os arqueológicos, entre os quais figuram os da Amazônia.²¹⁷

Aliados ao problema de furtos, outro fator de decréscimo da arte colonial mineira são as descaracterizações presentes nos objetos de arte, oriundas de intervenções desnecessárias realizadas principalmente durante o século XIX, mas praticadas ainda nos dias atuais – às vezes até mesmo em obras de “restauração”²¹⁸. Naquele período, algumas igrejas adotaram, por exemplo, um programa de pintar tudo – retábulos, paredes e imagens – pois definiram como de “mau gosto” os estilos anteriores. São herança dessa época as várias igrejas com pintura à óleo em tons

²¹⁴ ARCE, Tarciana. Assalto a Igreja em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 07 out. 2001. Caderno Gerais, p.19.

²¹⁵ ANDRADE, Cristiana. Patrimônio e fé dilapidados. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 abril 2003. Caderno Gerais, p.17

²¹⁶ WERNECK, Gustavo. Ladrões levam coroa de Prata. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 18 maio. 2005. Caderno Gerais, p.23.

²¹⁷ CORSINO. In: ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA. *Op. cit.*, p. 5.

²¹⁸ Colocamos o termo entre aspas para ressaltar os casos em que as obras realizadas passam longe de um ato de restauração, pois são realizadas sem cuidados éticos e sem um corpo de pessoas especializadas no assunto.

pastéis de acordo com o estilo neoclássico, bem como outras invencionices, como é o caso da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado²¹⁹, pertencente à cidade de Mariana, Minas Gerais.

A arquitetura da referida igreja é simples e típica das primeiras construções religiosas de Minas Gerais, sendo bastante parecida com a Catedral da Sé de Mariana, no entanto, de menor porte.

A Igreja passou por grande modificação estética na decoração de seu interior e hoje encontra-se completamente repintada em tons vibrantes de rosa, verde e amarelo, de forma que descaracteriza seu estilo colonial da 1ª metade do século XIX. A pintura do forro da sacristia é a única parte de sua decoração que mantém as características da primeira pintura realizada. Ela representa, em caixotões, a iconografia da Ladainha da Virgem e está muito deteriorada com infiltrações e partes faltantes.



Fig.16 – *Púlpito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Cachoeira do Brumado/MG.*
Fonte: Foto da autora.

²¹⁹ O arraial foi formado no início do século XVIII.



Fig.17 – Altar lateral direito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Cachoeira do Brumado/MG.
Fonte: Foto da autora.



Fig. 18 – Forro da sacristia Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado/Mariana, MG.
Fonte: Foto da autora.

Por sorte, algumas vezes essas repinturas foram realizadas por cima da camada original, possibilitando que posteriormente o restaurador a resgatasse através da decapagem²²⁰ da camada superior. Outras, no entanto, não tiveram a mesma sorte. A própria história das imagens “douradas”, de que as imagens “barrocas” eram feitas

²²⁰ Ato ou efeito de decapar, descascamento. In: FERREIRA. *Op. Cit.*, p.524.

com ouro, foi motivadora, em alguns casos, da raspagem da folha de douramento por vândalos e pessoas ignorantes, causando em perda irreversível na policromia.



Fig. 19– Decapagem realizada por restaurador resgatando o douramento original encoberto por tinta automotiva prata de um castiçal da Igreja de Nossa Senhora da Soledade de Lobo Leite/Congonhas, MG.

Fonte: Foto da autora.



Fig. 20 e 21 – Decapagem realizada por restaurador resgatando a pintura original de um anjo do Altar Mor da Igreja de Nossa Senhora da Soledade de Lobo Leite/ Congonhas, MG.

Fonte: Foto da autora.

Nesse trabalho de resgate a atividade de restauração deve ser pautada em princípios éticos considerando o valor estético e histórico do objeto para que não o danifique ainda mais, como denuncia Beatriz Mugayar Kühl:

Na prática atual, em diversos países e no Brasil também, é possível verificar numerosas ações em bens culturais que não respeitam o documento histórico, sua configuração, seus aspectos memoriais, e tampouco as especificidades e características dos materiais que são compostos: ocorrem e não poderiam ser classificadas como ações de preservação (apesar de autodenominarem como tais), pois são ditadas essencialmente por razões de uso, de especulação econômica (para obter maiores lucros), vinculadas à certas práticas políticas, inspiradas por vaidades e ignorâncias, pessoais e coletivas. [...] São ações ditadas por interesses imediatistas e de setores restritos da sociedade, e não verdadeiramente voltadas à coletividade como um todo, considerando o tempo na “longa duração”, conduzindo a resultados que vão contra os próprios objetivos da preservação, a saber, tutelar e transmitir para o futuro, da melhor maneira possível os bens culturais, respeitando seus aspectos materiais, documentais e formais e, assim fazendo, assegurando também o respeito pelos aspectos memoriais e simbólicos.²²¹

Como mencionado no capítulo 2, o restaurador deve ter respeito pela obra, limitando-se ao trabalho técnico, sem criar ou acrescentar elementos à sua própria vontade, pois se ele inventa, por exemplo, um anjo a mais, ou flores, rocalhas etc. em um forro pintado por Ataíde estará interferindo na sua estética e também no seu valor histórico enquanto documento, podendo ocasionar pesquisas ou interpretações errôneas como ocorrido no clássico exemplo citado por Camilo Boito:

[...] se os gregos e os romanos ferravam os cavalos? Parecia que não, mas eis que surge um baixo-relevo em que as ferraduras com seus bravos cravos estão ali indicados claros e evidentes; e um arqueólogo de nossos dias, famoso, sempre cauteloso e sagaz, observa-os e grita, triunfalmente: *ferravam os cavalos*. Aquelas patas, infelizmente, eram um remendo.²²²

Portanto, a restauração deve ser realizada somente por profissional habilitado e sempre que possível dentro dos preceitos éticos e dialogando com as outras disciplinas complementares.

Como foi mencionado no capítulo 2, ainda não existe uma regularização ou regulamentação das práticas de restauração no Brasil, e quando ocorre uma restauração em Igrejas, teatros, etc. os técnicos do IPHAN encarregados em fiscalizar as obras são sempre arquitetos, com expertise em restauração de monumentos, mas

²²¹ KÜHL, Beatriz Mugayar. Unidade conceitual e metodologia no Restauro hoje. In: CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues. *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu histórico Nacional, 2008. p.82.

²²² BOITO. *Op. cit.*, p.39.

nem sempre hábeis a avaliar os métodos empregados em elementos artísticos móveis e integrados.

Infelizmente, intervenções em igrejas continuam sendo realizadas sem fiscalização adequada, como é o caso de uma obra embargada pela prefeitura de Itaúna onde um empresário, Sr. Igor Dornas, responsável pelo patrocínio da obras de “reforma” da igreja do Rosário relata a sua insatisfação com o embargo e explica o caso:

Encontrei na prefeitura a Sra. Janete Rodrigues da Silva, que com extrema dedicação e honestidade vinha coordenando a reforma. A reforma iniciada há dez meses, estava sendo feita com as portas abertas para a visitação de qualquer pessoa, contando com a supervisão semanal dos padres da paróquia de Santana. Por ali passaram vários itaunenses, políticos, padres, o monsenhor, o bispo, o nosso prefeito, o secretário de cultura, restauradores e historiadores como as Sras. Yara Tupinambá e Carla Castro e o Dr. Guaracy de Castro Nogueira dentre outros.²²³

Segundo o Sr. Igor Dornas, a obras estava sendo executada por seus funcionários. Como o empresário possui uma siderúrgica - Siderúrgica Sidersa – é possível que os funcionários aos quais ele se refere tenham sido remanejados de lá, ou seja, sem qualificação para o serviço.

O embargo foi realizado pela prefeitura que alegou ter sido solicitada uma vistoria do IEPHA, no entanto a obra foi iniciada dez meses antes do embargo da obra, ou seja, muitos procedimentos sem critérios de restauração podem ter sido tomados como troca de elementos de ornamentação por novos, reintegração sem respeitar o original, etc.

Casos como esses, são reflexos da falta de normas e medidas que regulem as atividades de restauração no país, inclusive são poucas (ou quase nenhuma) as notícias de embargos que não sejam por um curto período de tempo, ou de críticas às obras de restauro, pois a prática desorganizada legitimou a realização de obras de restauração em que o produto final é uma imagem, igreja ou monumento com aspecto de novo.

Os agentes externos da deterioração, principalmente relacionadas ao tipo de clima da região, também colaboram, e muito, para o decréscimo do patrimônio. Em

²²³ SILVA. Célio (Dir.). Embargo da restauração de igreja no Alto do Rosário desagrada empresário que bancava a obra. *Jornal Brexó*, Itaúna, 23 fev. 2008. p.02.

Minas, as tipologias climáticas ocorridas são o Tropical e Tropical de altitude. Nas regiões mais baixas (Zona da Mata, depressão do São Francisco e planalto cristalino - porção noroeste) a temperatura é variável entre 22 e 23°C com chuvas predominantes no verão e invernos secos. Já nas regiões mais elevadas (serras da Canastra, Espinhaço, Mantiqueira e sul do Estado) a temperatura costuma oscilar de 17 a 20°C²²⁴. Esse quadro de clima úmido, com presença de chuvas e constante variação da temperatura, podem provocar como já foi mencionado no capítulo 2, o aparecimento de microorganismos, o descolamento da camada pictórica na pintura, dentre outras alterações.

Nesse sentido, é essencial a utilização dos espaços e monumentos, pois se eles ficam fechados se deterioram com mais facilidade. Nas cidades mineiras é muito comum a existência de passos e capelas que ficam a maior parte do ano fechadas, abrindo ocasionalmente em dias de procissão. Às vezes são realizadas obras de restauração nesses espaços e logo após a entrega da obra verifica-se novamente a continuação de práticas favoráveis à danificação.

A igreja de Nossa Senhora dos Prazeres no distrito de Lavras Novas, por exemplo, concluiu a restauração de sua capela Mor em Novembro de 2007, e dois dias depois o altar restaurado estava coberto de vasos de flor com água e inúmeras velas acesas.

²²⁴ Disponível em: <<http://www.ambientebrasil.com.br/composer.php3?base=./estadual/index.html&conteudo=./estadual/mg5.html>> Acesso em 03 nov. 2009.



Fig. 22 – *Senhoras arrumando a Igreja para missa, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres – Lavras Novas/Ouro Preto, MG.*
Fonte: Foto da autora.

Esse fato atinge o cerne da questão no que se refere às políticas de preservação: a educação patrimonial. Torna-se cada vez mais inadiável a necessidade de incluir entre as disciplinas escolares uma que seja voltada para o tema e, mesmo durante as restaurações, seria importante a participação da comunidade e/ou representantes nos processos de discussão dos métodos a serem empregados, promovendo, assim, o encontro entre a sociedade e os técnicos especializados, de forma a obter consensos para ações cooperativas, pois é à comunidade que pertence o bem a ser restaurado, o qual também posteriormente lhe será devolvido.²²⁵

Entretanto, Marília Machado Rangel alerta para o problema da falta de capacitação profissional na área de patrimônio:

A capacitação na área do patrimônio histórico e cultural, no Brasil e especificamente em Minas Gerais, ainda é iniciante. (...) Os cursos de graduação nas faculdades particulares e nas públicas têm dispensado pouca atenção na formação dos alunos de graduação com ênfase na

²²⁵ Geralmente a população não acompanha as obras, pois os locais permanecem fechados durante o trabalho, até por uma questão de segurança.

licenciatura. Nos cursos de História e Geografia, na grade das disciplinas da licenciatura não há nenhuma disciplina específica na área. Ao completarem os cursos de graduação (especialmente as licenciaturas), os futuros professores enfrentarão a sala de aula despreparados tecnicamente para tratar da problemática do patrimônio.²²⁶

Portanto, seria necessária uma reforma de “cima para baixo”, que partisse das próprias instituições de ensino formadoras de profissionais ligados à educação.

Outro fator de crescente preocupação por parte dos órgãos e organizações de proteção do patrimônio de Minas Gerais são os incêndios, que na maioria das vezes acontecem devido à falta de manutenção nas antigas instalações, ou negligência.²²⁷ Em Minas Gerais existem várias ocorrências de incêndio em prédios históricos, como a de um casarão do século XIX em Leopoldina, no dia 6 de novembro de 2007; um prédio histórico em Ouro Preto habitado por estudantes, em março de 2007; a Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Sabará, em 19 de junho de 2003²²⁸ e os dois exemplos que mais estiveram na mídia nos últimos anos, que são o incêndio do Hotel do Pilão pertencente a Ouro Preto, em abril de 2003, e o da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, em janeiro de 2001:

O incêndio da igreja do Carmo da cidade de Mariana, tombada pelo IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, destruiu boa parte do piso de madeira, dois altares laterais e todo o telhado. A igreja, concluída em 1784 e que tinha acabado de passar por um processo de restauração de 4 anos, se destacava dentre as construções coloniais mineiras pela peculiaridade de sua arquitetura. (...) O posto de bombeiro mais próximo se localizava na cidade vizinha de Ouro Preto, levando uma considerável demora no atendimento da ocorrência.²²⁹

Segundo Rosária Ono, após os recorrentes casos de incêndios, algumas cidades mineiras adotaram medidas de combate ao fogo, mas ressalta que no Brasil ainda não há uma legislação, nem regulamentação de segurança contra incêndio para edificações, bem como responsáveis pela manutenção e segurança dessas propriedades.

²²⁶ RANGEL. *Op. cit.*, p. 62.

²²⁷ HYBNER, Eduardo. Tesouro barroco em escombros. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 jun. 2003. Caderno Gerais, p.14.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ ONO. Rosária. Proteção do patrimônio histórico-cultural contra incêndio em edificações de interesse de preservação. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemoriaInformacao_RosariaOno.pdf> Acesso em 24 set. 2009, p.1.



Figuras 23 e 24 –Incêndio no hotel do Pilão na Praça Tiradentes em Ouro Preto/ MG.
Fonte: Labybe Maria.²³⁰

Atualmente, os órgãos mais atuantes em Minas Gerais relacionados à preservação dos bens históricos – além de associações que cuidam do patrimônio²³¹ – se consistem na superintendência do IPHAN²³² localizada em Belo Horizonte (com sete escritórios técnicos espalhados no Estado), e o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG).

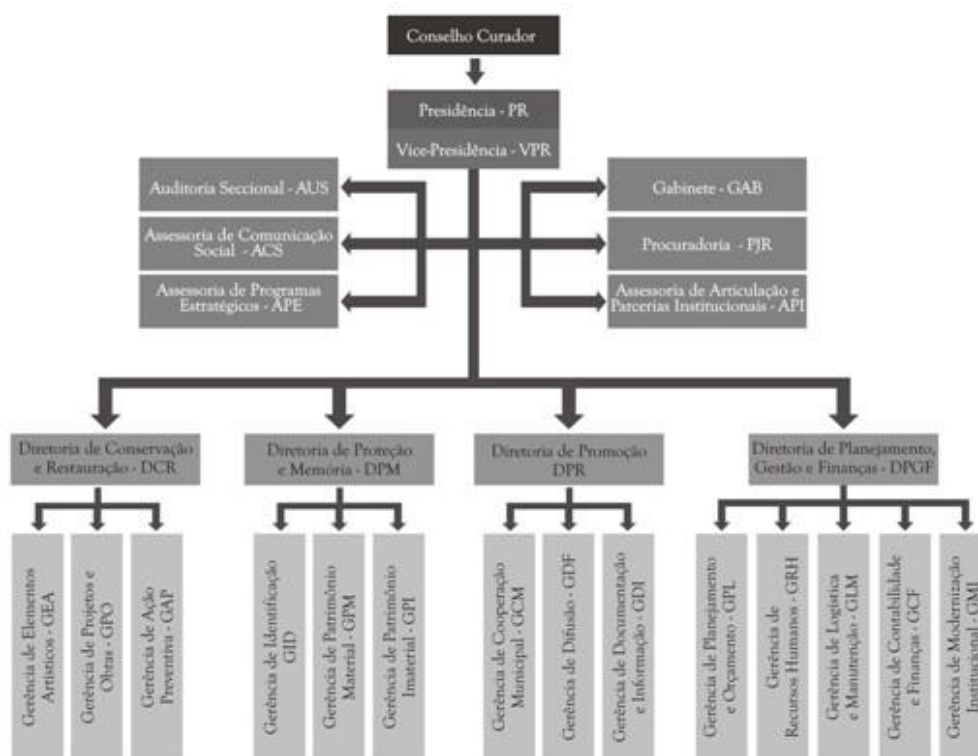
O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais IEPHA/MG, é um instituto criado pelo Governo do Estado de Minas Gerais em 30 de setembro de 1971 para promover, pesquisar e proteger o patrimônio cultural desse Estado. Sua estrutura consiste em:

²³⁰ Disponível em: <<http://www.ouopreto-ourtownorld.jor.br/FogoPilao.htm>>. Acesso em 24 set. 2009.

²³¹ Associação dos amigos e da cultura de Ouro Branco, Associação dos amigos do patrimônio de Patos de Minas, Associação do Patrimônio Histórico, Artístico e Ambiental de Belo Vale, etc.

²³² Às Superintendências Estaduais compete a coordenação, o planejamento, a operacionalização e a execução das ações do IPHAN, em âmbito estadual.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG
DECRETO Nº 44.467, DE 16 DE FEVEREIRO DE 2007



Fonte: www.iepha.mg.gov.br/ Acesso em 24 set. 2009.

Entretanto, apesar da existência de instituições na esfera Estadual e Federal, o que se verifica na prática é que nem sempre há um diálogo entre as autarquias e o poder público local, resultando em ações desencontradas, como retrata Simão:

O poder público Municipal, que deveria agir conforme e conjuntamente à União, reage muitas vezes com atitudes que criam situações de conflitos, movido por questões políticas ou outros interesses predominantes circunstancialmente. É comum que as prefeituras permitam, ou às vezes promovam obras em flagrante desrespeito àquilo determinado pelo IPHAN ou, constantemente, em desacordo à proteção do patrimônio – ambiental ou cultural – possibilitando que a população posicione-se de um lado ou de outro, conforme suas necessidades circunstanciais e individuais.²³³

Juntamente a esse fato, soma-se a inconstância política, que a cada novo mandato nem sempre dá segmento aos programas e projetos culturais originados na

²³³ SIMÃO. *Op. cit.*, p.41.

gestão anterior e nem continuidade com relação às fiscalizações já iniciadas, o que resulta em uma enorme dispersão de recursos e de esforços.

Portanto, são muitos e variados os problemas a serem enfrentados. Faz-se assim necessária uma maior interação entre os governos Estaduais, Municipais e Federal, para uma revisão das regulamentações e das políticas de preservação, como sugere a Carta de Atenas²³⁴, e de um efetivo cumprimento das leis relativas à preservação do patrimônio, pois não se ouviu notícias de sua aplicação, como no caso das multas previstas no Decreto-Lei 25 para casos de danos ao patrimônio, vendas de bens tombados sem comunicação ao IPHAN, exportação de bens tombados, etc. Inclusive, sobre esse assunto, o Ministério Público Federal do Rio de Janeiro, moveu uma ação contra o IPHAN:

A partir de uma ação do Ministério Público Federal no Rio de Janeiro (MPF/RJ), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) foi condenado pela Justiça Federal a aplicar, em todo o território nacional, as multas previstas no decreto-lei nº 25/1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. A ordem judicial decorre de uma ação civil pública proposta pelo MPF em Petrópolis (RJ) para obrigar o instituto a exercer seu poder de polícia, aplicando sanções sempre que forem constatados danos a bens históricos e artísticos tombados pela União. A Justiça determinou que o Iphan cumprisse a decisão em 90 dias. Após esse prazo, cada caso de descumprimento da sentença implicará multa de R\$ 10 mil. Instituto nunca aplicou multas previstas no decreto-lei nº 25/1937²³⁵

Outra linha de trabalho a ser considerada é a Conservação Preventiva que visa a adoção de medidas de precaução e controle das causas da deterioração dos bens materiais. Embora o investimento inicial possa ser oneroso, a longo prazo é benéfico, uma vez que evita vultosos gastos com obras de restauração e resguarda o bem de danos irreversíveis.

²³⁴ “Carta de Atenas”. In: CURY. *Op. cit.*, p.13-68.

²³⁵ Disponível em: <<http://noticias.pgr.mpf.gov.br/noticias-do-site/meio-ambiente-e-patrimonio-cultural/mpf-rj-justica-obriga-iphan-a-aplicar-multas-em-todo-o-pais/>> Acesso em: 20 nov. 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi apresentado nesse trabalho, a arte produzida em Minas Gerais durante o período colonial, além de possuir uma importância estética, e religiosa, é documento visível de uma conjuntura histórica devendo ser resguardada de danos irreversíveis, uma vez que a sua alteração negativa pode implicar em perda significativa da informação a ser usada em pesquisas futuras, assim como não permitindo que as próximas gerações tenham acesso a elementos centrais de sua história, logo, formadoras de sua identidade.

Entretanto, apesar da atuação do IPHAN, IEPHA e demais iniciativas, os problemas relacionados ao patrimônio em Minas Gerais são de grande dimensão. Esse patrimônio ainda encontra-se desprotegido, não tão bem administrado, estando acometido de uma falta de integração e normatização das práticas de preservação. Além de indefinição quanto à capacitação no quadro profissional, políticas desarticuladas e que nem sempre visam explicar os bens patrimoniais dentro do seu contexto.

Prova disso é que as cidades históricas continuam crescendo desordenadamente sem uma efetiva fiscalização e orientação dos órgãos públicos junto à população; as igrejas e museus de tempos em tempos são alvos de roubos e vandalismos; não existe uma política de prevenção contra incêndios e outras situações de emergência.

Diante desse quadro, faz-se improrrogável a realização de medidas que reconheçam a restauração como profissão, bem como de leis que regulamentem as práticas e os procedimentos nessa área. Só assim poderá ser exigido que as intervenções que visam a preservação e restauração de bens móveis e imóveis sejam realizadas somente por profissionais qualificados, com formação na área em cursos devidamente reconhecidos pelo Ministério da Educação e por órgãos de competência técnica, da mesma forma como acontece em outras áreas, tais como Medicina (CRM), Advocacia (OAB), Engenharia (CREA), etc.

Segundo a carta de Atenas, a melhor garantia de conservação de monumentos e obras de arte vem do respeito e do interesse dos próprios povos.²³⁶ Portanto, não podemos deixar de insistir na questão urgente e essencial da Educação Patrimonial. O tema deveria ter um lugar dentro do quadro de disciplinas no currículo escolar e ser pré-requisito nos projetos de restauração, buscando a valorização do patrimônio e o seu significado para a comunidade, a fim de despertar o interesse de guarda e zelo de seu próprio patrimônio.

Outra possibilidade de trabalhar com o conjunto de bens que integram o patrimônio é a prevenção, visando evitar a intervenção propriamente dita. Para isso, poderiam ser formulados projetos de conservação preventiva, atingindo desde as questões de segurança, incêndio, vandalismo até cuidados mais simples relacionados à prática diária, como a manutenção dos telhados e informações relativas à melhor forma de limpar e manusear corretamente os objetos para não danificá-los. Dessa forma, notícias negativas como as citadas durante o trabalho poderiam diminuir significativamente.

Como reforço para o caminho da efetivação desses projetos seria importante a formulação de novas leis (como o exemplo já citado da regulamentação da profissão de restaurador), bem como a aplicação das já existentes, como a cobrança das multas previstas no decreto-lei 25²³⁷. Além disso, deve-se buscar a promoção de ações cooperativas entre as instituições de ensino formadoras de profissionais e pesquisadores, como o CECOR, a FAOP, o IFET, etc., visando trabalhar com conhecimento de tecnologias já desenvolvidas para o assunto e muitas vezes pouco utilizadas.

Por último, faz-se necessário o aumento do número de funcionários e de investimento em capacitação profissional na área de patrimônio, no intuito de alcançar uma melhoria desse quadro do ponto de vista quantitativo e qualitativo.

O que se conclui com o presente trabalho é que, embora existam iniciativas válidas de preservação do patrimônio, esse ainda encontra-se desprotegido, exigindo

²³⁶ Carta de Atenas: escritório internacional dos museus: sociedade das nações. Atenas, outubro de 1931.

IN: CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, p. 17.

²³⁷ Esse decreto-Lei, como foi exposto no capítulo 2, organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, definindo as disposições e deveres perante os bens histórico e artístico tombados.

cuidados diários – essa prática, definitivamente, não ocorre em nosso país de maneira eficaz. Portanto, somente com a formação de um corpo técnico qualificado, a regulamentação profissional na área de restauração, com uma maior integração entre os órgãos de defesa do patrimônio, enfim, de sistemas que se complementam e que levam em consideração uma maior participação da sociedade – entendendo aqui que não há como pensar a preservação do patrimônio sem essa participação – é que poderemos obter resultados mais efetivos nesse sentido. Deve-se chamar a atenção para outro ponto fundamental com relação à questão do patrimônio: a simples existência e conservação dos bens culturais não garantem a difusão de todo o conhecimento de que são portadores, é preciso despertar a população para uma valorização e entendimento relativos a esses bens dentro do seu contexto, educando e legitimando assim a sua permanência entre nós e para as gerações futuras.

Esse estudo não encerra a questão, já que sobre o tema abordado rondam vários assuntos e problemáticas, mas espera-se contribuir com reflexões e despertar o interesse no que diz respeito ao desenvolvimento de futuros trabalhos nesse sentido.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Leila Bianchi. O IPHAN e o desenvolvimento turístico nos conjuntos urbanos preservados. In: ANAIS DA I OFICINA DE PESQUISA: A PESQUISA HISTÓRICA DO IPHAN/COORDENADOR GERAL DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA, 2008, Rio de Janeiro: IPHAN, p. 71-84.

ALMADA, Márcia. Cultura Visual e Produção Artística nas Minas Setecentistas. Caicó (RN), ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL. Mneme – Revista de Humanidades. v. 9. n. 24, Set/out. 2008. Disponível em: < www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>. Acesso em 14 ago. 2009.

ANDRADE, Cristiana. Campanha estimula denúncias. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 abr. 2003. Caderno Gerais, p.18.

_____. Campanha estimula denúncias. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 abr. 2003. Caderno Gerais, p.18.

_____. Patrimônio e fé dilapidados. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 abril 2003. Caderno Gerais, p.17

ARCE, Tarciana. Assalto a Igreja em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 07 out. 2001. Caderno Gerais, p.19.

_____. Assalto a Igreja em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 07 out. 2001. Caderno Gerais, p.19.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1.ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. P.31-62.

ARRUDA, José Maria. *Proteção do Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Mariana: Ação do Estado e da Comunidade*. (Monografia Pós Graduação Lato Sensu de Cultura e arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1995.

ÁVILA, Affonso *et all*. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: O decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. 204 f. (Dissertação de Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2003.

_____. *A ordem sagrada da república colonial*. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 11 nov. 2009.

_____. *Retórica e Arquitetura Colonial luso-brasileira no século XVIII*. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/pposgrad/\(88\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/pposgrad/(88).pdf)>. Acesso em 11 nov.2009.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. *Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: editora brasiliense, 1988.

BRADI, Cesare. *Teoria da Restauração*. 2. ed. São Paulo: ateliê Editorial, 2005. 261.

CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2002.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.

_____. *A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 6, 1996, Mariana. Anais do X encontro regional de História. Mariana:UFOP, 1996. p. 111-122.

_____. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CAVALCANTI, Carlos. A pintura barroca. In: *Conheça os estilos de época - da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967.

CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos Bens Tombados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

CASTRIOTA. Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009. P. 81-109.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 159-204.

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

CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: ANAIS DA I OFICINA DE PESQUISA: a pesquisa histórica do iphan/coordenador geral de pesquisa, documentação e referência. *patrimônio: práticas e reflexões* – Rio de Janeiro; IPHAN, 2008.

COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte, e política de patrimônio*. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DECETO LEI. Disponível em: <http://www.tesouro.fazenda.gov.br/servicos/glossario/glossario_d.asp>. Acesso em 08 de ago. 2009.

DECRETO-LEI N. 25. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/Del0025.htm>>. Acesso em 08 de ago. 2009.

DECAPAGEM. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1245.

ESTABILIDADE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 713.

FIGUEIREDO. Cecília Maria Fontes. Religião, Igreja e Religiosidade em Mariana no século XVIII. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p98 -112.

FILHO, Egydio Colombo. Sobre os objetos Barrocos. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1.ed. São Paulo: UNESP, 2001.p.146-165.

FILHO, Nelson Quadros Vieira. Patrimônio e turismo. In: Minas Gerais Secretaria de Estado da Educação. *Reflexões e contribuições para a educação Patrimonial*. 1.ed. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002. 152p

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FONSECA. Cláudia Damasceno. O espaço urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p27-56.

GOMBRICH, E.H. Visão e visões: A Europa católica, primeira metade do século XVII. In: *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999, p.387-411.

GONÇALVES, Yacy – Ara Froner. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campos da Museologia, Arqueologia e ciências da conservação*. (Doutorado em história econômica) FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Barroco, Neobarroco e outras Ruínas*. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 06 de Dez. 2008.

_____. João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1.ed. São Paulo: UNESP, 2001, p.180-189.

HAUSER, Arnold. A idade média. In: *Renascença, maneirismo e barroco* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 273-496.

_____. *História Social da Literatura e da Arte*. 2. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.93-138.

HYBNER, Eduardo. Tesouro barroco em escombros. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 20 jun. 2003. Caderno Gerais, p.14.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Le Conservateur – restaurateur: une definition de la profession. Copenhague, conseil International dos Musées - ICOM/Comité pour la conservation – groupe de travail pour la conservation. 1984. Disponível em: <http://icom.museum/b_nat.html>. Acesso em 31 de dez. 2009.

JUNIOR, Caio Prado. Artes e indústria. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: brasiliense, 2000, p.227-234.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Unidade conceitual e metodologia no Restauro hoje. In: CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues. Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu histórico Nacional, 2008. P.75-86.

LEGIBILIDADE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1017.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

MEDEIROS, Gilca Flores de. *Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período barroco e rococó em minas gerais: estudo de um grupo de técnicas*. 151 f. (Dissertação de mestrado em artes visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 1999.

MENEZES. Ivo porto de. Uma trajetória do pintor marianense. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1.ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.16-27.

MORESI. *Aspectos técnicos nas pinturas de Manoel da Costa Ataíde*. In: CAMPOS. Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, iconográficos e técnicos*. 1.ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.111-143.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA. *A prevenção do tráfico ilícito de bens culturais: manual da UNESCO para implantação da convenção de 1970*. Brasília: IPHAN, 1999.

ONO. Rosária. Proteção do patrimônio histórico-cultural contra incêndio em edificações de interesse de preservação. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemoriaInformacao_RosariaOno.pdf> Acesso em 24 set. 2009.

PADROADO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1245.

PATRIMÔNIO. In: FERREIRA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1282.

PASSOS. Lucy. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/lucypassos/420919535>>. Acesso em 08 de setembro de 2009.

PINHEIRO. Olympio. Azulejo colonial Luso-brasileiro: uma leitura plural. In: Barroco memória vida – arte sacra colonial. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2001.p. 118-145.

QUITES, Maria Regina Emery. *As imagens processionais da ordem terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto – história-técnica e preservação*. In: XI CONGRESSO DA ABRACOR, 2002, Rio de Janeiro. Anais do XI Congresso da Abracor. Rio de Janeiro: [s.n.], 2002, p. 96-102.

RANGEL. Marília Machado. Educação patrimonial: conceitos sobre patrimônio cultural. In: Minas Gerais Secretaria de Estado da Educação. *Reflexões e contribuições para a educação Patrimonial*. 1.ed. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002. 152p.

REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. 2. ed. Madrid: Editora Visor. 1999.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. *Preservação do patrimônio cultural em cidades*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SILVA, Célio (Dir.). Embargo da restauração de igreja no Alto do Rosário desagrada empresário que bancava a obra. *Jornal Brexó*, Itáúna, 23 fev. 2008, p.02.

MELLO e SOUZA, Laura de. O falso fausto. In: _____. *Os desclassificados do ouro - a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. 237p. p.19-50.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *et al.* *Alfaias Sagradas: obras do acervo do Museu Arquidiocesano de arte Sacra de Mariana, Minas Gerais*. Belo Horizonte: Escola de Belas artes da UFMG, p.14.

_____. A formação de conservadores-restauradores de bens culturais: a necessidade de uma abordagem mais ampla. *Revista do programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v.1, n.1, 42-45, maio. 2008.

_____. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. (Tese de doutorado em química)– Instituto de Ciências Exatas, UFMG, Belo Horizonte. 1996.

_____. *Tópicos em conservação preventiva 5*. 1. ed. Belo Horizonte: LACICOR/EBA/UFMG, 2008.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Editora Cultrix; Edusp, 1983.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó In: ZANINI, Walter, (Org.) *Historia geral da arte no Brasil*. v.1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

TORRE, Marta de La. (Org.) *Assessing the Values of Cultural Heritage*. 1. ed. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

VILLALTA, Luiz Carlos. O cenário urbano em Minas Gerais Setecentista: outeiros do sagrado e do profano. In: *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998. p.67-85.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editotal, 2000.

VITRÚVIO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vitr%C3%BAvio>>. Acesso em 31 de dez. 2009.

WERNECK, Gustavo. Ladrões levam coroa de Prata. *Estado de Minas*, Belo horizonte, 18 maio. 2005. Caderno Gerais, p.23.

WÖLLFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de História da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XILÓFAGOS. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1798.

ANEXO A

LISTA DO PATRIMÔNIO MUNDIAL NO BRASIL

- Cidade Histórica de Ouro Preto (1980)
- Centro Histórico de Olinda (1982)
- Missões Jesuíticas Guarani, em São Miguel das Missões (1983)
- Centro Histórico de Salvador (1985)
- Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo (1985)
- Parque Nacional do Iguaçu, em Foz do Iguaçu (1986)
- Plano Piloto de Brasília (1987)
- Parque Nacional Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato (1991)
- Centro Histórico de São Luís do Maranhão (1997)
- Centro Histórico de Diamantina (1999)
- Reservas de Mata Atlântica do Sudeste (1999)
- Reservas de Mata Atlântica da Costa do Descobrimento (1999)
- Parque Nacional do Jaú (2000)
- Complexo de Áreas Protegidas do Pantanal: Parque Nacional do Pantanal Mato-Grossense e RPPNs próximas (2000)
- Centro Histórico de Goiás (2001)
- Áreas protegidas do Cerrado: Chapada dos Veadeiros e Parque Nacional das Emas (2001)
- Ilhas Atlânticas Brasileiras: Reservas de Fernando de Noronha e Atol das Rocas (2001)

ANEXO B**DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.**

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição,

DECRETA:**CAPÍTULO I*****DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL***

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.

Art. 2º A presente lei se aplica às coisas pertencentes às pessoas naturais, bem como às pessoas jurídicas de direito privado e de direito público interno.

Art. 3º Excluem-se do patrimônio histórico e artístico nacional as obras de origem estrangeira:

1) que pertençam às representações diplomáticas ou consulares acreditadas no país;

2) que adornem quaisquer veículos pertencentes a empresas estrangeiras, que façam carreira no país;

3) que se incluam entre os bens referidos no art. 10 da Introdução do Código Civil, e que continuem sujeitas à lei pessoal do proprietário;

4) que pertençam a casas de comércio de objetos históricos ou artísticos;

5) que sejam trazidas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais:

6) que sejam importadas por empresas estrangeiras expressamente para adorno dos respectivos estabelecimentos.

Parágrafo único. As obras mencionadas nas alíneas 4 e 5 terão guia de licença para livre trânsito, fornecida pelo Serviço ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

CAPÍTULO II

DO TOMBAMENTO

Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.

2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;

3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;

4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluam na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

§ 1º Cada um dos Livros do Tombo poderá ter vários volumes.

§ 2º Os bens, que se incluem nas categorias enumeradas nas alíneas 1, 2, 3 e 4 do presente artigo, serão definidos e especificados no regulamento que for expedido para execução da presente lei.

Art. 5º O tombamento dos bens pertencentes à União, aos Estados e aos Municípios se fará de ofício, por ordem do diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mas deverá ser notificado à entidade a quem pertencer, ou sob cuja guarda estiver a coisa tombada, afim de produzir os necessários efeitos.

Art. 6º O tombamento de coisa pertencente à pessoa natural ou à pessoa jurídica de direito privado se fará voluntária ou compulsoriamente.

Art. 7º Proceder-se-à ao tombamento voluntário sempre que o proprietário o pedir e a coisa se revestir dos requisitos necessários para constituir parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou sempre que o mesmo

proprietário anuir, por escrito, à notificação, que se lhe fizer, para a inscrição da coisa em qualquer dos Livros do Tombo.

Art. 8º Proceder-se-á ao tombamento compulsório quando o proprietário se recusar a anuir à inscrição da coisa.

Art. 9º O tombamento compulsório se fará de acôrdo com o seguinte processo:

1) o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por seu órgão competente, notificará o proprietário para anuir ao tombamento, dentro do prazo de quinze dias, a contar do recebimento da notificação, ou para, si o quisér impugnar, oferecer dentro do mesmo prazo as razões de sua impugnação.

2) no caso de não haver impugnação dentro do prazo assinado. que é fatal, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará por símples despacho que se proceda à inscrição da coisa no competente Livro do Tombo.

3) se a impugnação for oferecida dentro do prazo assinado, far-se-á vista da mesma, dentro de outros quinze dias fatais, ao órgão de que houver emanado a iniciativa do tombamento, afim de sustentá-la. Em seguida, independentemente de custas, será o processo remetido ao Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que proferirá decisão a respeito, dentro do prazo de sessenta dias, a contar do seu recebimento. Dessa decisão não caberá recurso.

Art. 10. O tombamento dos bens, a que se refere o art. 6º desta lei, será considerado provisório ou definitivo, conforme esteja o respectivo processo iniciado pela notificação ou concluído pela inscrição dos referidos bens no competente Livro do Tombo.

Parágrafo único. Para todas os efeitos, salvo a disposição do art. 13 desta lei, o tombamento provisório se equipará ao definitivo.

CAPÍTULO III

DOS EFEITOS DO TOMBAMENTO

Art. 11. As coisas tombadas, que pertençam à União, aos Estados ou aos Municípios, inalienáveis por natureza, só poderão ser transferidas de uma à outra das referidas entidades.

Parágrafo único. Feita a transferência, dela deve o adquirente dar imediato conhecimento ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 12. A alienabilidade das obras históricas ou artísticas tombadas, de propriedade de pessoas naturais ou jurídicas de direito privado sofrerá as restrições constantes da presente lei.

Art. 13. O tombamento definitivo dos bens de propriedade particular será, por iniciativa do órgão competente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, transcrito para os devidos efeitos em livro a cargo dos oficiais do registro de imóveis e averbado ao lado da transcrição do domínio.

§ 1º No caso de transferência de propriedade dos bens de que trata este artigo, deverá o adquirente, dentro do prazo de trinta dias, sob pena de multa de dez por cento sobre o respectivo valor, fazê-la constar do registro, ainda que se trate de transmissão judicial ou causa mortis.

§ 2º Na hipótese de deslocação de tais bens, deverá o proprietário, dentro do mesmo prazo e sob pena da mesma multa, inscrevê-los no registro do lugar para que tiverem sido deslocados.

§ 3º A transferência deve ser comunicada pelo adquirente, e a deslocação pelo proprietário, ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dentro do mesmo prazo e sob a mesma pena.

Art. 14. A coisa tombada não poderá sair do país, senão por curto prazo, sem transferência de domínio e para fim de intercâmbio cultural, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 15. Tentada, a não ser no caso previsto no artigo anterior, a exportação, para fora do país, da coisa tombada, será esta sequestrada pela União ou pelo Estado em que se encontrar.

§ 1º Apurada a responsabilidade do proprietário, ser-lhe-á imposta a multa de cinquenta por cento do valor da coisa, que permanecerá sequestrada em garantia do pagamento, e até que este se faça.

§ 2º No caso de reincidência, a multa será elevada ao dobro.

§ 3º A pessoa que tentar a exportação de coisa tombada, além de incidir na multa a que se referem os parágrafos anteriores, incorrerá, nas penas cominadas no Código Penal para o crime de contrabando.

Art. 16. No caso de extravio ou furto de qualquer objeto tombado, o respectivo proprietário deverá dar conhecimento do fato ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dentro do prazo de cinco dias, sob pena de multa de dez por cento sobre o valor da coisa.

Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.

Parágrafo único. Tratando-se de bens pertencentes á União, aos Estados ou aos municípios, a autoridade responsável pela infração do presente artigo incorrerá pessoalmente na multa.

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto.

Art. 19. O proprietário de coisa tombada, que não dispuser de recursos para proceder às obras de conservação e reparação que a mesma requerer, levará ao conhecimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a necessidade das mencionadas obras, sob pena de multa correspondente ao dobro da importância em que fôr avaliado o dano sofrido pela mesma coisa.

§ 1º Recebida a comunicação, e consideradas necessárias as obras, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará executá-las, a expensas da União, devendo as mesmas ser iniciadas dentro do prazo de seis meses, ou providenciará para que seja feita a desapropriação da coisa.

§ 2º À falta de qualquer das providências previstas no parágrafo anterior, poderá o proprietário requerer que seja cancelado o tombamento da coisa.

§ 3º Uma vez que verifique haver urgência na realização de obras e conservação ou reparação em qualquer coisa tombada, poderá o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tomar a iniciativa de projetá-las e executá-las, a expensas da União, independentemente da comunicação a que alude este artigo, por parte do proprietário.

Art. 20. As coisas tombadas ficam sujeitas à vigilância permanente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que poderá inspecioná-los sempre que fôr julgado conveniente, não podendo os respectivos proprietários ou responsáveis criar obstáculos à inspeção, sob pena de multa de cem mil réis, elevada ao dobro em caso de reincidência.

Art. 21. Os atentados cometidos contra os bens de que trata o art. 1º desta lei são equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional.

CAPÍTULO IV

DO DIREITO DE PREFERÊNCIA

Art. 22. Em face da alienação onerosa de bens tombados, pertencentes a pessoas naturais ou a pessoas jurídicas de direito privado, a União, os Estados e os municípios terão, nesta ordem, o direito de preferência.

§ 1º Tal alienação não será permitida, sem que previamente sejam os bens oferecidos, pelo mesmo preço, à União, bem como ao Estado e ao município em que se encontrarem. O proprietário deverá notificar os titulares do direito de preferência a usá-lo, dentro de trinta dias, sob pena de perdê-lo.

§ 2º É nula alienação realizada com violação do disposto no parágrafo anterior, ficando qualquer dos titulares do direito de preferência habilitado a sequestrar a coisa e a impôr a multa de vinte por cento do seu valor ao transmitente e ao adquirente, que serão por ela solidariamente responsáveis. A nulidade será pronunciada, na forma da lei, pelo juiz que conceder o sequestro, o qual só será levantado depois de paga a multa e se qualquer dos titulares do direito de preferência não tiver adquirido a coisa no prazo de trinta dias.

§ 3º O direito de preferência não inibe o proprietário de gravar livremente a coisa tombada, de penhor, anticrese ou hipoteca.

§ 4º Nenhuma venda judicial de bens tombados se poderá realizar sem que, previamente, os titulares do direito de preferência sejam disso notificados judicialmente, não podendo os editais de praça ser expedidos, sob pena de nulidade, antes de feita a notificação.

§ 5º Aos titulares do direito de preferência assistirá o direito de remissão, se dela não lançarem mão, até a assinatura do auto de arrematação ou até a sentença de adjudicação, as pessoas que, na forma da lei, tiverem a faculdade de remir.

§ 6º O direito de remissão por parte da União, bem como do Estado e do município em que os bens se encontrarem, poderá ser exercido, dentro de cinco dias a partir da assinatura do auto de arrematação ou da sentença de adjudicação, não se podendo extraír a carta, enquanto não se esgotar êste prazo, salvo se o arrematante ou o adjudicante for qualquer dos titulares do direito de preferência.

CAPÍTULO V

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 23. O Poder Executivo providenciará a realização de acôrdos entre a União e os Estados, para melhor coordenação e desenvolvimento das atividades relativas à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e para a uniformização da legislação estadual complementar sôbre o mesmo assunto.

Art. 24. A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares.

Art. 25. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional procurará entendimentos com as autoridades eclesiásticas, instituições científicas, históricas ou

artísticas e pessoas naturais ou jurídicas, com o objetivo de obter a cooperação das mesmas em benefício do patrimônio histórico e artístico nacional.

Art. 26. Os negociantes de antiguidades, de obras de arte de qualquer natureza, de manuscritos e livros antigos ou raros são obrigados a um registro especial no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cumprindo-lhes outrossim apresentar semestralmente ao mesmo relações completas das coisas históricas e artísticas que possuírem.

Art. 27. Sempre que os agentes de leilões tiverem de vender objetos de natureza idêntica à dos mencionados no artigo anterior, deverão apresentar a respectiva relação ao órgão competente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob pena de incidirem na multa de cinquenta por cento sobre o valor dos objetos vendidos.

Art. 28. Nenhum objeto de natureza idêntica à dos referidos no art. 26 desta lei poderá ser posto à venda pelos comerciantes ou agentes de leilões, sem que tenha sido previamente autenticado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou por perito em que o mesmo se louvar, sob pena de multa de cinquenta por cento sobre o valor atribuído ao objeto.

Parágrafo único. A. autenticação do mencionado objeto será feita mediante o pagamento de uma taxa de peritagem de cinco por cento sobre o valor da coisa, se este for inferior ou equivalente a um conto de réis, e de mais cinco mil réis por conto de réis ou fração, que exceder.

Art. 29. O titular do direito de preferência goza de privilégio especial sobre o valor produzido em praça por bens tombados, quanto ao pagamento de multas impostas em virtude de infrações da presente lei.

Parágrafo único. Só terão prioridade sobre o privilégio a que se refere este artigo os créditos inscritos no registro competente, antes do tombamento da coisa pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 30. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1937, 116º da Independência e 49º da República.

GETULIO VARGAS.

Gustavo Capanema.