

DEISE SIMÕES RODRIGUES

**MEMÓRIA DA ARTE:
MESTRE JUCA E A REINVENÇÃO DA CANTARIA**

MONOGRAFIA DE BACHARELADO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Mariana, 2006.

DEISE SIMÕES RODRIGUES

MEMÓRIA DA ARTE:
MESTRE JUCA E A REINVENÇÃO DA ARTE DA CANTARIA

Monografia apresentada ao
Curso de História da
Universidade Federal de Ouro
Preto como parte dos requisitos
para obtenção do grau de
Bacharel em História.
Orientador: Prof. Dr. Valdei
Lopes de Araújo.

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Mariana, 2006.

Para Artur Simões Menezes.

À memória de mestre Juca.

Agradecimentos

A conclusão deste trabalho não seria possível sem a colaboração fundamentais de algumas pessoas e devo agradecimentos profundos aos que generosamente me ajudaram a desenvolvê-lo.

Agradeço em primeiro lugar ao professor Carlos Alberto Pereira que me- confiou o registro dos depoimentos de mestre Juca e alimentou a idéia de aprofundar o estudo daquela trajetória de vida, permitindo meu ingresso no mundo da pesquisa científica.

Agradecimentos especiais a dona Ilda Pereira, José Boaventura Pereira e o prefeito Ângelo Oswaldo por me cederam seus depoimentos sobre mestre Juca e acrescentar elementos sugestivos as minhas análises.

O apoio com os métodos de pesquisa e às análises históricas devo ao professor Valdei Lopes de Araújo que prestou uma ajuda inestimável, além da paciência e palavras de incentivos morais tão importantes para nós iniciantes-amadores neste difícil ofício de historiador.

Quero também manifestar meus agradecimentos aos familiares, principalmente, a minha mãe Sandra Simões e meu filho Artur Menezes que foram os recursos humanos para persistir em frente.

Aos amigos que tornaram mais leve as obrigações acadêmicas. Em especial a amiga Michelle Cardoso Brandão que esteve sempre ao meu lado durante as pesquisas.

E, finalmente, minha gratidão profunda e infinita, por ter compartilhado comigo suas experiências e vida ao longo de vários meses, servindo como ideal de ser humano se estende ao mestre Juca.

RESUMO/ABSTRACT

O presente trabalho trata da aplicação da metodologia de história oral no registro do processo da reinvenção da cantaria em Ouro Preto. Através dos relatos temáticos e de história de vida do mestre Juca pretende-se discutir, principalmente, a função do espaço urbano como o depositário da memória da técnica (Maurice Halbwachs), o que pode ter permitido ao artesão reinventar o ofício a partir de sua intensa experiência com os monumentos urbanos preservados.

This work deals with the application of the oral history methodology on the register of the process in reinvention of stonework in Ouro Preto. Through thematic reports and the stories of mestre Juca's life, it is intended to discuss, mainly, the function of the urban space as the depositary of the memory of the technique (Maurice Halbwachs), it may have allowed the craftsman to reinvent the technique from its intense experience over the preserved urban monuments.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	8
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: A arte da cantaria.....	17
CAPÍTULO 2: Memória, arte e espaço nos depoimentos orais.....	26
CAPÍTULO 3: Afeto, patrimônio e educação.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
ANEXOS.....	62
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	67

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Vista da coluna do Museu da Inconfidência com a Igreja de Santa Efigênia ao fundo.....	20
Cruz do Padre Faria.....	22
Escada em caracol da Igreja Nossa Senhora do Carmo.....	22
Escultura do Museu da Inconfidência.....	22
Escada de cantaria Museu Ciência e Técnica.....	22
Família de mestre Juca na década de 1930.....	23
Mestre Juca sentado em um modelo de chafariz de sua autoria.....	25
Mestre Juca trabalhando na rocha quartzítica na oficina de cantaria.....	25
Ponte dos Contos com grades de ferro.....	33
Ponte dos Contos com cantaria.....	33
Ferramentas de cantaria oficina de mestre Juca.....	39
Quartzitos do Itacolomi de cores branca, cinza-claro, verde, rosa e vermelho.....	40
Quartzitos de Bico de Pedra nas cores cinza-claro, cinza-escuro e amarelo....	40
Quartzitos da Estrada Real nas cores marrom e cinza.....	42
Frechai e baldrame com furos para introdução dos paus.....	42
Conjunto dos paus tendo as varas amarradas.....	42
Taipa de sebe ou parede de pau a pique.....	42
Armação de pau a pique.....	43

Muro de pedra seca.....	43
Casa de pau a pique sob estrutura de alvenaria de pedra.....	48
Carrancas do Chafariz de Marília.....	48
Carranca de mestre Juca do chafariz da Oficina de Cantaria.....	47
Crianças aprendizes de mestre Juca na Oficina de Cantaria.....	59
Concha- Oficina de Cantaria.....	59
Lanterna - Oficina de Cantaria.....	59

Introdução

A cidade de Ouro Preto, repleta de monumentos de pedra, vive como tantas outras cidades antigas a difícil tarefa de organizar seu espaço em meio às vicissitudes do mundo moderno e, ao mesmo tempo, manter preservado o conjunto urbano legado por outras gerações.¹ No entanto, o movimento de articular o passado, o presente e, de certa forma, o futuro para garantir a sobrevivência da memória histórica de um povo vai muito além de manter a integridade das obras arquitetônicas. A danificação de obras pode ser resultado da ação humana, portanto controlável através de forma educacional e legislativa, mas o dano também é causado pela ação inexorável do tempo, entre outras coisas, por sua imprevisibilidade. É preciso lembrar, então, que junto à arquitetura existiram a arte e a técnica de ofícios tradicionais, os quais muitas vezes perderam-se no tempo, uma vez que aqueles que o dominavam não mais puderam exercê-los e transmiti-los. Esse processo, o qual Pierre Nora denomina “mutação sem retorno”, acabando com grupos e tornando lugares irreconhecíveis, extinguiu tradições e pôs fim aos meios de memória. Somos então obrigados a eleger lugares de memória, diante da impotência de lembrar do nosso próprio passado vivido.

¹ Para a discussão da conservação de cidades antigas ver: BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquiteto*, pp. 61-77.

² Pierre Nora afirma que o apogeu da industrialização desencadeou essa mutação sem retorno que se alongou na contemporaneidade: “É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização”. Ver: NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, pp. 7-8. O mesmo raciocínio é encontrado em Walter Benjamin ao analisar o declínio da arte de narrar, intrinsecamente ligado ao definhamento de sociedades que trabalham manualmente. Ver: BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, pp. 197-221.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.³

Outra maneira de reencontrar o passado é através de seus usos sociais como nas genealogias e cronologias. O exemplo é dado por Eric Hobsbawn. Para ele, voltamos aos caminhos de nossos antepassados quando já não os trilhamos automaticamente, ou quando não é provável que o façamos.

Em Ouro Preto, no entanto, as construções ainda preservadas permanecem como um fio tênue entre os meios de memória.⁵ Carregam nos recortes das pedras e do ferro; no molde da areia e do barro; nos desenhos da madeira saberes de artesãos e mestres — ferreiros, carpinteiros, pedreiros, ourives, canteiros — vivos nas obras e esquecidos no tempo enquanto ofício. A temática deste trabalho irá de encontro com esse dilema atravessado por cidades erguidas nos séculos passados.

Aqui será tratado o caso da cantaria em Ouro Preto. Percebido como arte nas obras do conjunto arquitetônico da cidade, o ofício de cantaria, largamente empregado no século XVIII, vai deixando de ser exercido ao longo do século XIX. Viram-se, aos poucos, os artesãos canteiros desaparecerem, dada a substituição dos sistemas construtivos. Condenava-se a “memória verdadeira” abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se tramitem os saberes do

³ NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, p. 13.

⁴ HOBBSBAWN, Eric. *Sobre História*, p. 26.

⁵ O centro histórico da cidade foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Unesco consagrou a cidade com o título de “Cidade Monumento Mundial” em 1980.

silêncio.⁶ Na cidade restaram os vestígios de memória impregnados nos suntuosos ornatos lavrados nas rochas. Já Maurice Halbwachs, em seu célebre estudo sobre a memória coletiva, nos fala do poder do meio material como guardião de memória.⁷ Entre as ilustrações de suas observações empíricas, o autor lembra da Paris de 1860, cuja imagem estava, segundo ele, estreitamente ligada à sua sociedade e aos seus costumes contemporâneos.⁸ E assim que as sociedades antigas podem permanecer vivas através dos lugares, hábitos e pessoas. Os segredos do ofício de cantaria estariam, portanto, ocultos nos lugares moldados pelos artesãos do passado.

Por outro lado, o filósofo ressalta a relação dos grupos com a memória. A memória é, por excelência, coletiva, compartilhamos com os outros as experiências que fazem parte de nossa história vivida. Dessa forma, no passado, sociedades viveram e construíram uma memória comum, deixando traços nos grupos mais recentes, dos quais os indivíduos, mediante o quadro espacial, podem penetrar nas formas de pensamento e identidade não mais vigentes.⁹

A recorrência a teoria de Halbwachs, foi trazida para introduzirmos o ponto culminante deste estudo: a reivenção do ofício de cantaria em Ouro Preto. No ano de 1980, o mestre de obras, José Raimundo Pereira, decifraria a técnica tradicional da cantaria e faria ressurgir o ofício na histórica Vila Rica.

⁶ NORA, P. *Op. cit.*, p. 14.

⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, p. 137.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ *Ibidem*, p.133.

O pedreiro de origem simples encontrou na arte tradicional a maneira de preservar sua cidade diante das inovações do presente. Em função da prática do ofício e das restaurações realizadas em obras de cantaria espalhadas pela cidade, o artesão canteiro passou a ser chamado de mestre Juca.

Como observado, Ouro Preto não mais possuía artesãos canteiros aparentemente desde fins do século XIX. Por outro lado, vimos a habilidade de lavrar pedras reaparecer na cidade nas mãos de mestre Juca, fazendo-nos imaginar, como outrora os canteiros setecentistas picavam as rochas. Dito isto, pretende-se compreender o processo de reinvenção do ofício de cantaria a partir dos quadros sociais da memória apresentados por Halbwachs, especialmente, considerar o quadro espacial da cidade de Ouro Preto como depositário de memória da técnica da cantaria, o que poderia, dentre outros fatores, ter permitido ao mestre Juca reinventar o ofício, dada sua intensa experiência com os monumentos urbanos preservados desde o século XVIII.

O método de pesquisa adequado para a obtenção das fontes de nossa questão é o intitulado como história oral. Essa metodologia consiste na busca dos relatos de atores e sujeitos de processos histórico-sociais. Segundo Paul Thompson, a narrativa da história de uma única vida, em casos importantes, pode ser utilizada para transmitir a história de toda uma classe ou uma comunidade, ou transformar-se num fio condutor ao redor do qual se reconstrua uma série extremamente complexa de eventos.¹⁰ Ecléa Bosi, num importante estudo sobre os velhos de São Paulo, conclui que “a recordação é

¹⁰ THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*, p. 303.

tão viva, tão presente, que se transforma no desejo de repetir o gesto e ensinar a arte a quem escuta”.¹¹ Ainda Bosi aponta que no estudo das lembranças das pessoas idosas é possível verificar uma história social bem desenvolvida.¹² Logo, a criação do depoimento de mestre Juca e de testemunhas-chaves do objeto estudado tornou-se o meio mais crível para analisar a reinvenção do ofício de cantaria. Através das fontes orais será possível penetrar na trajetória de vida de mestre Juca e compartilhar o testemunho da sua experiência.¹³

Recorremos, então, à metodologia da história oral, entendida como sendo aquela que possibilita ao historiador a *criação de fontes*. Esse “método-fonte-técnica” conforme definido por Verena Alberti, através de critérios rigorosos realiza entrevistas com indivíduos que podem contribuir com a construção de uma documentação oral capaz de nos oferecer interpretações qualitativas de abordagens históricas.¹⁴ Cabe salientar a importância da construção dessa fonte, o testemunho oral é uma maneira de garantir ao futuro a transmissão do passado. Neste sentido, Paul Thompson, diz ser a vida individual o veículo concreto da experiência histórica, o indivíduo que lembra pode, portanto, construir uma parte da história.¹⁵

¹¹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 474.

¹² *Ibidem*, p. 60

¹³ Foram entrevistados, além de mestre Juca, Ilda Pereira (a esposa), José Boaventura Pereira (o irmão), Ângelo Oswaldo (o ex-diretor do IPHAN na década de 1980).

¹⁴ O rigor metodológico do historiador oral é determinado pela pesquisa exaustiva do objeto de estudo; o preparo técnico com gravadores e fitas de qualidade; o local acessível e propício para as sessões; a elaboração de roteiros e, finalmente, as transcrições. Para uma completa exposição de como efetuar pesquisas com a metodologia de história oral, ver ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

¹⁵ THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*, p. 302.

Além de mestre Juca, teremos como entrevistados outros três personagens envolvidos com o enfoque abordado, serão eles: dona Ilda Pereira - esposa de mestre Juca -, José Boaventura Pereira - irmão de mestre Juca - e Ângelo Oswaldo - ex- diretor do IPHAN em Ouro Preto no período em que mestre Juca participou da equipe de obras do Instituto. Nas entrevistas procuraremos reunir relatos que falem da origem; do meio social; da vida profissional de José Raimundo Pereira, antes de se tornar canteiro, a fim de esboçarmos elementos das identidades desse ator histórico. Em seguida, os depoimentos específicos sobre a sua experiência da reinvenção da cantaria revelarão como o próprio mestre Juca entendeu o acontecimento; como reinventou as técnicas e sua interessante relação de afeto com a cidade de Ouro Preto, a partir da qual pôde construir um conceito de patrimônio e educação patrimonial.

Sobre os capítulos, iniciaremos com a definição da arte da cantaria, relacionando os aspectos históricos do ofício no Brasil e, peculiarmente, em Ouro Preto. A colaboração dos oficiais canteiros na construção urbana da cidade mediante os sistemas construtivos e a aplicação da técnica do canteiro no patrimônio edificado serão abordados no capítulo 1. Traremos também o evento propriamente dito da reinvenção da cantaria e o mestre Juca. Num segundo momento, tencionamos demonstrar a hipótese através dos depoimentos construídos. Assim, concentraremos a análise na questão dos quadros sociais de memória (Maurice Halbwachs) e desenvolveremos a

determinante do espaço urbano na formação do mestre Juca. Este segundo capítulo ainda falará sobre a reinvenção das técnicas percorrendo a trajetória de vida do mestre. Procuraremos demonstrar como decifrou a cantaria; sua vida comunitária e o grupo urbano em que se insere. Em um último capítulo, atendo-se aos relatos construídos, falaremos da relação que mestre Juca estabeleceu com a cidade de Ouro Preto, uma vez que adquiriu um especial afeto pelos monumentos e pôde ser um exemplo expressivo daquele que constrói um saber a partir da experiência vivida.

Capítulo 1: A arfe da cantaria

É que o ouro se esconde na
montanha, e é a montanha que
fixa o homem. Sylvio de
Vasconcellos

Todos os sonhos barrocos
deslizando pela pedra. Cecília
Meireles

1. Introdução

A cantaria tratada como ofício é a técnica de lavrar pedras para estruturar e/ou ornamentar quaisquer construções arquitetônicas. Dessa maneira, pode ser entendida como sistema construtivo que fundi a escultura com a arquitetura e nos remete a edificações das mais remotas da civilização como as do período pré-egípcio.

No Brasil a cantaria foi utilizada nas construções desde o século XVI, principalmente, com a vinda de Tomé de Souza em 1549. Preocupado em estabelecer, em definitivo, a presença portuguesa na Colônia, rompendo com o padrão de povoamento baseado em feitorias ao longo do litoral, ele traz junto com a sua comitiva o mestre de pedraria Luís Dias que executará em Salvador vários fortes e a primeira Casa de Câmara e Cadeia, símbolo máximo da presença da Coroa nas distantes terras ultramarinas.

Durante os séculos XVI e XVII outros mestres construtores vieram para atuar em construções militares, religiosas e civis nos poucos núcleos urbanos costeiros existentes no período. A maior parte dos projetos vinha pronta de Portugal, com suas plantas e condições. Inclusive a lioz, rocha típica

portuguesa era cortada, numerada e colocada como lastro nos navios que saiam da metrópole rumo à Colônia.¹⁶ Mas, no século XVIII, com a descoberta das reservas auríferas no interior, constatou-se a impossibilidade do transporte da rocha portuguesa para as nascentes vilas da Capitania das Minas Gerais, obrigando o uso da matéria-prima local.

A cantaria de Minas Gerais, portanto, se inscreve em uma tradição européia e por vias portuguesas abundou as construções coloniais mineiras, das mais requintadas aos pobres muros de canga, sendo uma prática desenvolvida até meandros do século XIX, quando passa a desaparecer.

Dentre as antigas vilas do ouro que tiveram sua arquitetura marcada pela presença da cantaria, Ouro Preto se destaca pela quantidade e qualidade de suas obras. Em substituição ao lioz, a cantaria ouro-pretana ganhou formas com o emprego do quartzito, conhecido no período por *itacolomito*, já que era retirado da Serra do Itacolomi.

2. A cantaria na construção urbana de Ouro Preto séculos XVIII e XIX

A cidade de Ouro Preto, outrora Vila Rica, foi erguida no século XVIII, dada a descoberta do ouro na região que logo passaria a se denominar Minas Gerais. Logo, fruto da colonização portuguesa no Brasil, a vila aurífera terá suas feições urbanas adaptadas ao relevo e às condições locais.¹⁷

A ocupação seguia o curso do ouro, fato que assinala para um peculiar aspecto notado por Suzy de Mello: a formação espontânea dos aglomerados na

¹⁶ MELLO, Suzy de. *Barroco*.

¹⁷ *Ibidem*, p.67.

região. As aglomerações, denominadas arraiais, situavam-se na acidentada topografia das áreas ricas em depósitos auríferos e tinham como ponto comum um caminho como eixo demarcador.¹⁸ Rebelde, o povoado crescia livre das amarras do gosto e tradição portuguesa repetida no Brasil colonial através das *Ordenações Reais* (regras para construções e urbanizações). É assim que Ouro Preto foi emoldurada nas ladeiras da cidade. Suas construções se amontoam, se interpenetram, multiplicam-se para o alto e para o fundo, o que resulta num desenho inusitado, misto de paisagem natural e de materialidade.

O conjunto arquitetônico da cidade - pontes, chafarizes, igrejas, casarões - foi erguido por diversificados métodos de construção. No princípio, as técnicas utilizavam materiais rudimentares como argila, terra molhada e madeira, era o caso das estruturas de pau-a-pique e da taipa de pilão.¹⁹ Porém, a região, famosa pelas esculturas em pedra sabão da lavra do mestre Aleijadinho, optará, em definitivo, pelo emprego da pedra lapidar para erguer suas obras arquitetônicas, através da alvenaria e, principalmente, da cantaria.²⁰

Dada à adequação dos sistemas construtivos, a técnica da cantaria, introduzida entre os anos de 1735 e 1738, foi largamente empregada nas obras da colonial Vila Rica e aplicou-se também no século XIX. Como dito, o

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁹ A modalidade de construção chamada de pau-a-pique consiste em criar um suporte de estacas de madeira, adequado para reter a terra molhada, amassada e secada. A armação compunha-se de estacas verticais reforçadas na base, cravadas na terra (esteio), e de barras horizontais de madeira, das quais a mais baixa chama-se baldrame e a mais alta, que servia de trave, viga; entre estas barras horizontais eram fixadas varetas (pau-a-pique) sobre as quais se apoiava o suporte. Enquanto a taipa de pilão consiste em amassar a terra, ou, de preferência, a argila, umedecida com água ou água e cal dentro de moldes ou caixas compridas. Ver: BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, pp. 55-56.

²⁰ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, pp.54-60.

ofício do canteiro consistia em beneficiar, aparelhar e lavrar a pedra em formas geométricas para ser aplicada em construções como parte estrutural ou ornamental e, muitas vezes, as duas funções eram satisfeitas na mesma obra.²¹ A cantaria em Ouro Preto ficaria marcada pelo uso diferencial da pedra regional denominada *Itacolomito*.

Atravessados dois séculos é possível admirarmos hoje das praças e ruas pavimentadas em pedra ou das enrijecidas pontes, o belíssimo trabalho em quartzito nas janelas, portadas, carrancas, bacias, cruzeiros, mesclado à genialidade dos ornatos e esculturas de pedra-sabão de Aleijadinho, enfim, encantarmo-nos com toda monumentalidade de Ouro Preto, cidade de pedras.



Figura 1 Vista da coluna do Museu da Inconfidência com a Igreja de Santa Efigênia ao fundo

²¹ VILLELA, Clarisse. *Critérios para seleção de rochas na restauração da cantaria*, p.1.

3. Morte e renascimento de um ofício

Nos fins dos oitocentos os artesãos canteiros na ausência de demanda pelo ofício perderam sua função na cidade. Segundo Antônio Manuel de Siqueira Cavalcanti citado no trabalho de Clarisse Villela, a cantaria torna-se uma técnica construtiva obsoleta a partir do século XIX.²² No entanto, os efeitos da perda dessa prática foram sentidos no terceiro decênio do século passado. Através de uma política preservacionista, levada a cabo pelo antigo Serviço de Proteção Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que incluía o inventariamento, tombamento e restauro do conjunto de monumentos do barroco mineiro, constatou-se a necessidade da cantaria como técnica de restauro.²³ Não é difícil entender essa percepção, visto que grande parte do patrimônio edificado nos anos coloniais possui algum tipo de rocha lapidar na sua composição.

Desde então, a cidade de Ouro Preto viu-se obrigada a contar com profissionais do ofício de cantaria oriundos de outras regiões do estado de Minas Gerais e até mesmo do Brasil para restaurar os monumentos. A reforma do Museu da Inconfidência em 1939, para citar um exemplo, trouxe canteiros espanhóis e portugueses, evento que denunciava a extinção do ofício em Minas Gerais.²⁴

²² CALVALCANTI, Antônio Manuel de Siqueira *Apud* VILLELA, Clarisse. *Critérios para seleção de rochas na restauração da cantaria*, p. 1.

²³ RUBINO, Silvana. *O mapa do Brasil passado*, pp. 97-105.

²⁴ O Museu ocupa uma construção do século XVIII, onde funcionava a antiga Casa de Câmara e Cadeia. Esse monumento é extremamente rico em trabalhos de cantaria.

Somente em 1980, José Raimundo Pereira, *mestre Juca*, numa iniciativa pioneira, reinventou o saber-fazer da cantaria. Na época, o mestre de obras foi encarregado de restaurar a cruz de cantaria da *Ponte do Pilar*. A partir daí, encontrou, a sua maneira, o aperfeiçoamento da técnica e recuperou inúmeros monumentos da cidade e proximidades.

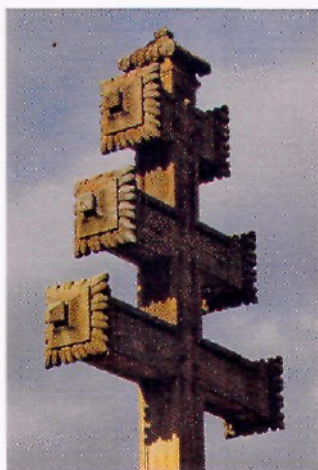


Figura 2 Cruz do Pilar



Figura 3 Escada em caracol da Igreja Nossa Senhora do Carmo



Figura 4 Escultura do Museu da Inconfidência



Figura 5 Escada de cantaria Museu Ciência e técnica

4. Mestre Juca e a reinvenção do ofício: de pedreiro a mestre de cantaria

José Raimundo Pereira, mestre Juca, nasceu em Ouro Preto no ano de 1923, foi o segundo de uma família de cinco filhos. Sua mãe era dona-de-casa e seu pai criador de tropas, o que caracteriza a origem simples do mestre (FIG. 6). Ele e a família passaram boa parte da vida no Morro São Sebastião, um dos primeiros locais habitados durante a ocupação da vila no período colonial. O bairro antigo abrigou uma comunidade envolvida com o passado minerador o qual permitiu o desenvolvimento arquitetônico e a ocupação da cidade.



Diante da pouca possibilidade de estudo, começou a trabalhar aos 11 anos de idade. A partir daí, percorreu uma longa trajetória, aonde se transformou em pedreiro, exímio mestre de obras até se tornar o mestre canteiro a partir dos anos de 1980. Foi quando ocupando o cargo de mestre de

obras do IPHAN, na época o então diretor do Instituto Angelo Oswaldo encarregou-o à restauração da cruz de cantaria da *Ponte do Pilar*, esta havia sido destruída acidentalmente. Naquela ocasião seu Juca recusou utilizar a mistura de pó do quartzito e cimento, procedimento que denominava fingimento, o mestre iria preferir o caminho mais difícil: desvendar os segredos do ofício secular.

A partir daí o saber-fazer da cantaria renasceu no domínio de mestre Juca. Habilidoso desenhista rabiscava croquis, escolhia a rocha, realizava o desmonte e em sua oficina as mãos davam formas harmônicas aos blocos de pedras com o talhe perfeito, finalizado na junção da obra arquitetônica.

Como observado antes, Ouro Preto já não possuía artesãos canteiros aparentemente desde fins do século XIX. Por outro lado, vimos a habilidade de lavrar pedras reaparecer na cidade por intermédio do pedreiro, que repetia os canteiros setecentistas. É inevitável problematizar o episódio e questionarmos como foi possível ao mestre dar conta dessa reinvenção. Dito isso, pretende-se compreender o processo de reinvenção do ofício de cantaria a partir dos quadros sociais da memória apresentados por Maurice Halbwachs em “A Memória Coletiva”, especialmente, considerar o quadro espacial da cidade ouro-pretana como depositário de memória da técnica da cantaria, o que poderia ter permitido ao mestre Juca, entre outros fatores, reinventar o ofício, dada sua origem e intensa experiência com os monumentos urbanos

preservados desde o século XVIII. Dentro dessa perspectiva, os depoimentos orais serão, enfim, analisados.

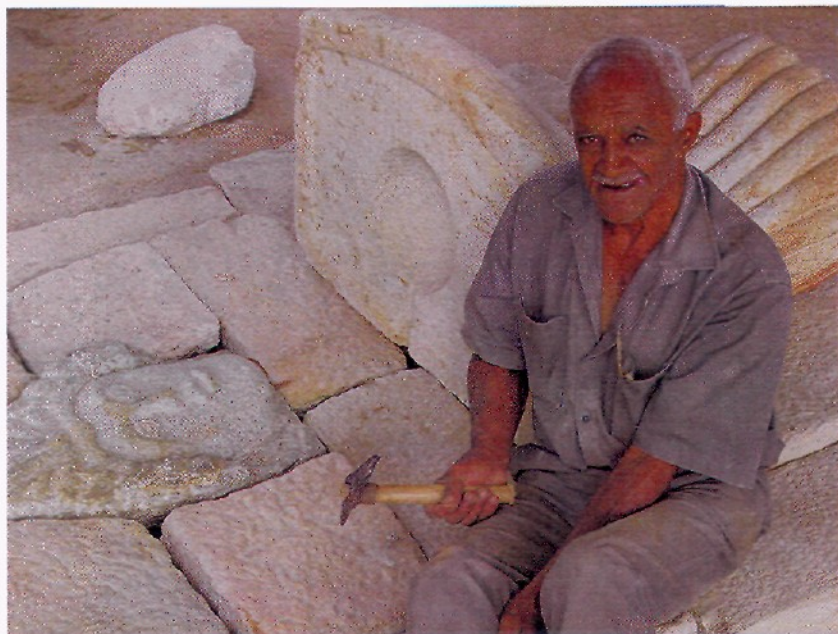


Figura 7 Mestre Juca sentado em um modelo de chafariz de sua autoria

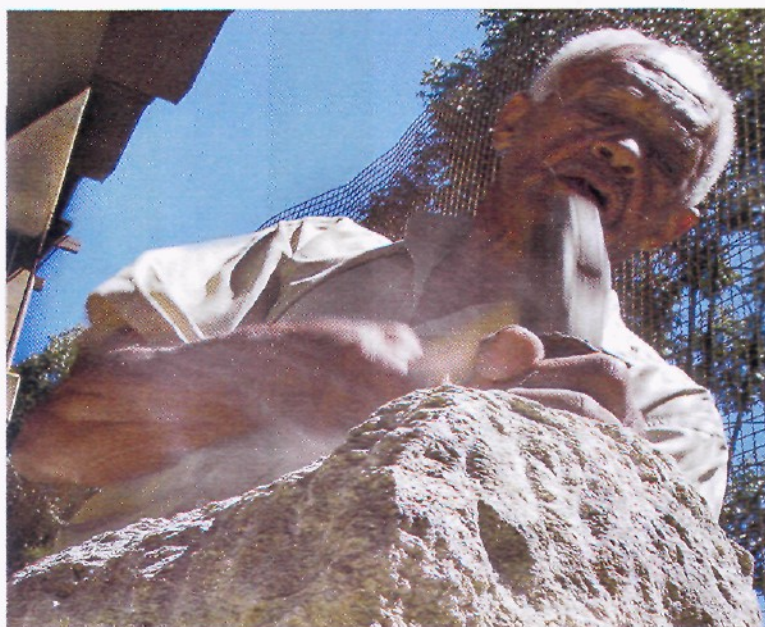


Figura 8 Mestre Juca trabalhando na rocha quartzítica na oficina de cantaria

Capítulo 2: Memória, arte e espaço nos depoimentos orais

Toda memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Maurice Halbwachs

1. Memória e espaço em Maurice Halbwachs: os quadros sociais da memória e o processo de reinvenção da cantaria

Se partirmos da teoria de Halbwachs sobre a memória, onde o autor fala da relação de nossas lembranças com os grupos e os lugares, é possível compreender na trajetória de mestre Juca uma memória do ofício apreendida a partir de sua experiência de pedreiro e de vivência na cidade repleta de monumentos de cantaria.

O passado deixa seus traços na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares, e mesmo nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente, conservados e reproduzidos por determinadas pessoas de uma dada sociedade. Para David Lowenthal o passado perdura no presente e ele nos vem entre outros elementos, com o ato de lembrar, pois existe na memória, no seu pensamento existem três formas de conhecer o passado através da memória, da história e dos fragmentos. Quando nos fala que “até sinais de experiência excessivamente remota podem se tornar conscientes”, rapidamente aqui se evoca o mestre canteiro de Ouro Preto que reinventou uma arte esquecida no

²⁵ HABWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, p.72.

²⁶ LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*, pp. 63-201.

tempo. Assim, parece que Lowenthal compartilha da tese de Halbwachs. Segundo aquele o passado tem muito a dizer através dos espaços, enquanto que para o filósofo francês existem os quadros sociais da memória, aonde o quadro espacial, particularmente analisado aqui, seria um meio de memória, “há em cada época uma estreita relação entre os hábitos, o espírito de um grupo e o aspecto dos lugares onde ele vive”.²⁷

Porém, Lowenthal admite o caráter individual da memória nos detalhes pessoais de nossas lembranças. Em sua argumentação fica a impressão de que fala mais dos sentimentos despertados no ato de lembrar do que a própria ação em si da lembrança. Já em Halbwachs a memória é por excelência coletiva, nossa história vivida foi construída em comum com indivíduos de grupos: a família, o bairro, as classes escolares, os amigos, a cidade, por exemplo. E somente esse elo grupai nos permite lembrar. Da mesma forma, o passado de outros grupos deixa sua marca nos grupos do presente e no espaço, portanto, um tempo que não existe mais pode ser evocado através da memória.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.²⁹

²⁷ HALBWACHS, Maurice. *Op. cit.*, p. 73.

²⁸ LOWENTHAL, David. *Op. cit.*, p.79.

²⁹ HALBWACHS, Maurice. *Op. cit.*, p. 30.

Lowenthal parece se referir somente à memória como lembrança mental, o recordar, assim, se difere do encontrado no estudo de Halbwachs que acredita encontrar a memória expressada; nos hábitos, nos comportamentos, nos gestos e nos pensamentos. Dessa maneira, o passado manifestar-se-ia na contemporaneidade:

...na sociedade de hoje, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebe também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e dentro de tais ambientes.³⁰

Bem menos profundo que o autor francês, Lowenthal fala da aura de antiguidade existente em locais bem preservados. No caso de Halbwachs o meio material exerce poder sobre os indivíduos que lembram, pois é ele próprio um guardião de memória, os homens do presente podem descobrir “ilhas de passado conservadas”.³¹

Ouro Preto preservada em seu aspecto físico permite os homens do presente viverem sobre suas ruas, becos, igrejas do século XVIII. É assim, que a continuidade da cidade de outrora se estende aos hábitos de seus habitantes, que podem vir a se assemelhar aos de gerações passadas.

Para Halbwachs isso se refere à memória coletiva pertencente aos grupos da cidade. Mestre Juca, além de ter pertencido ao grupo urbano de Ouro Preto, faria parte também de um grupo de trabalhadores - pedreiros,

³⁰ *Ibidem*, p. 72.

³¹ *Ibidem*, p. 137.

ferreiros e outros, no qual os pensamentos perpetuam-se no tempo através da memória.

Ainda ele poderia relembrar o passado daqueles canteiros setecentistas encontrando uma maneira própria de recuperar o ofício perdido. Pois, a cidade lhe proporcionou se não a mesma, uma aproximada atmosfera, em que aqueles canteiros praticaram seu trabalho.

Dos relatos aparecem indícios que a cantaria apesar de obsoleta como técnica construtiva poderia estar viva no meio material de mestre Juca. O ofício não era praticado na sua totalidade, mas sobrevivia de forma latente nas marcas das rochas das jazidas, nas ferramentas dos pedreiros, nas casas e até mesmo nos caminhos de pedra. Tal meio material, guardião de memória, poderia exercer poder sobre os grupos que habitam seu quadro espacial. É dessa maneira que homens assemelham-se em alguns hábitos e assumem traços peculiares ao seu tempo. Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros.

Cabe aqui retornarmos ao mesmo autor, para quem as lembranças de um grupo só se constituem memória para um indivíduo quando se relacionam com o passado do mesmo.³² Dessa maneira, é tão importante conhecermos o trajeto de vida de mestre Juca onde se encontra a relação das experiências deste indivíduo com o fato dele ter através da memória de um ofício, oculta em um quadro espacial, reinventado tal arte.

³² *Ibidem*, p.83.

Isso implica em dizer que existiu um liame entre mestre Juca e o universo que compunha o grupo de canteiros no passado. Somente um membro desse grupo poderia decifrar o ofício de cantaria, indecifrável para outros indivíduos. O fato de que o artesão passou grande parte de sua vida na profissão de pedreiro, atuando nos monumentos da cidade histórica, poderia explicar, entre outros fatores, sua capacidade de ter recuperado o ofício tradicional.

Assim, os relatos orais a cerca da história vivida de mestre Juca, sejam os autobiográficos ou dos demais depoentes não serão reduzidos às condutas e aos comportamentos-tipos, trata-se de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis e, logo, normais.³³

Essa utilização da biografia repousa sobre uma hipótese implícita que pode ser assim formulada: qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica.³⁴

Pierre Bourdieu nos empresta a metáfora do metrô para falar das histórias de vida. Diz que é absurdo tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações entre diferentes estações, assim a história de vida de um sujeito tem sua

³³ LEVI, Giovanni, *Usos da biografia*, p.176.

³⁴ *Ibidem*.p. 176.

significação funcional em cada parte dela.³⁵ Esse mesmo autor nos trará ainda três conselhos para entendermos as partes individuais da história de vida:

- primeiro, dar a nossos entrevistados/autobiografados espaço suficiente para criarem sua narrativa, sem impor uma *gestalt* alheia através de nossas perguntas e interferências;
- segundo, ao analisarmos as histórias de vidas, devemos considerar sua acumulação sequencial, respeitando a sequência narrativa em nosso processo de reconstrução;
- terceiro, devemos analisar as partes isoladas como elementos que tem sua função no conjunto.

Passemos, então, a analisar fontes orais sobre a trajetória de vida de mestre Juca a luz da proposta de “A memória coletiva”. Assim, os pensamentos e atos explicam-se pela sua natureza de ser social retornando a hipótese que pretende demonstrar como o quadro espacial da cidade de Ouro Preto funcionou como depositário de memória da técnica da cantaria, que permitiu ao pedreiro reinventá-la a partir de sua intensa experiência com os monumentos urbanos preservados desde o século XVIII.

³⁵ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, p. 190.

³⁶ *Ibidem*, p.199.

2. O espaço urbano na formação do mestre Juca

Os depoimentos orais de mestre Juca possuem uma narrativa cronológica, organizada em datas e tempos. Essa preocupação com a cronologia para Bourdieu denomina-se como lógica da confiança.³⁷ A história de vida do artesão, então, aparece como pequenos trajetos construídos pelos vários lugares da cidade de Ouro Preto. Sua origem citadina, a longa experiência de mestre de obras e sua intensa relação com os monumentos históricos serão fundamentais para explicar sua fantástica trajetória: um pedreiro que reinventa uma técnica tradicional desaparecida do meio urbano. É neste sentido que suas lembranças pedem uma análise muito além da adjetivação. Considera-se aqui que o espaço urbano de Ouro Preto exerceu uma importante influência nesta trajetória e na formação do mestre canteiro.

O depoente Angelo Oswaldo que ocupava o cargo de secretário da cultura em Ouro Preto no período em que mestre Juca reinventou a cantaria reclama a ausência dos canteiros em Ouro Preto. Ângelo Oswaldo enumera restaurações que foram feitas com o fingimento - pó de quartzito, cimento e brita - aplicado nas fornias, ou realizadas por mestres de cantaria de outras regiões. Foi o caso da Coluna Saldanha Marinho e da obra na Ponte dos Contos (FIG. 9 e 10), ambas em Ouro Preto:

O senhor José Domingos que trabalhava na prefeitura que já faleceu é que fez a reconstituição do capitel da Coluna em argamassa de pó de pedra e cimento, que é

³⁷ *Ibidem*, p. 189.

como ela é vista hoje na Praça Amadeu Barbosa ou Praça da Barra.

Eu lembro também que nos anos 30, antes da criação do IPHAN, havia um Instituto de Monumentos dirigido pelo historiador Gustavo Barroso no Rio de Janeiro, esse Instituto realizou alguns trabalhos em Ouro Preto como a reconstituição do guarda corpo de cantaria na Ponte dos Contos, o banco - o banco de assentar - o cruzeiro e o guarda corpo da ponte que originalmente era como está lá hoje. Mas no final do século XIX, todo esse trabalho de cantaria foi arrancado e substituído por um gradil de ferro forjado, importado da Europa. Então, nos anos 30, o Instituto de Monumentos, anterior ao IPHAN, (...) resolveu promover esse trabalho e trouxe mestres canteiros do Rio de Janeiro que vieram para Ouro Preto, parece que um era português e que veio trabalhar o nosso quartzito e reconstituir a Ponte dos Contos.³⁸



Figura 9 Ponte dos Contos com grades de ferro



Figura 10 Ponte dos Contos com cantaria

Foi logo na década de 80, do século passado que vimos ressurgir a arte desse grupo de artesãos através de mestre Juca na cidade. Já este desenvolveu a técnica de forma autodidata ou como ele mesmo costuma dizer: - “Eu e

³⁸ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Ouro Preto, 5 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Deus”. Não houve transmissão do saber, quer fosse dos parentes próximos ou de algum outro mestre canteiro.

Comecemos a explorar as narrações dos tempos de labor onde seu Juca prolonga-se ao lembrar o seu vasto rol de trabalhos na cidade de Ouro Preto antes de se tornar um mestre da cantaria. Afinal para ele trabalhar sempre foi uma prioridade desde os anos iniciais da vida, marcando assim a precoce e intensa experiência com os vários espaços urbanos: as serras de pedra, os casarões antigos, as igrejas, a Escola de Minas, o Parque Metalúrgico, o Museu da Inconfidência, os canteiros de obra, a fábrica da cidade; e mesmo o caminho das ruas com suas diversas construções adjacentes: passeios, chafarizes, pontes e praças.

Aluno que gostava das aulas de matemática, aos 11 anos teve seu primeiro emprego, dividindo o tempo entre a escola e a capina com enxada e foice da plantação de chá preto. Logo em seguida, subindo a Serra da Brígida mestre Juca preparava a retirada do pó roxo-rei das minas para fabricação de tinta. Pequenos trabalhos que apontavam outras escolhas do mestre que diferentemente do pai não iria torna-se um criador de tropas e sim, um exímio pedreiro.³⁹

Depois de ter completado a quarta série em 1939 seu Juca acompanha como servente de pedreiro a reforma da antiga Casa de Câmara e Cadeia de

³⁹ A matemática era a matéria favorita de mestre Juca no período da escola. Fala-nos da facilidade em fazer contar e resolver problemas o que não acontece com o português, matéria da qual sentia muita dificuldade ao estudar. José Raimundo PEREIRA. Ouro Preto, 4 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Ouro Preto, que se transformaria no Museu da Inconfidência. Relata com clareza de detalhes as modificações do antigo prédio como a retirada de grades de ferro e de enormes peças de madeira do assoalho:

Tudo foi modificado, arrancaram aquelas duas grades, uma por dentro outra por fora, tiramos as de dentro e carregamos para fora. Ia transformar em Museu. Aqueles barrotes, cada um de 12 metros por 30, peças de madeira antiga, tiramos todas e foi trocado todo o assoalho.⁴⁰

Seu Juca também lembrou que nesta reforma houve restaurações de cantaria, sendo que o museu necessitou de canteiros espanhóis e portugueses para executar o ofício. Quando observou o fato fez questão de notar que ali não foi o momento que aprendeu o ofício de cantaria. No entanto é provável que imagens do trabalho daqueles artesãos tenham sido apreendidas pela sua memória mesmo que remotamente.

A reforma do museu findou-se em 1942 e neste mesmo ano seu Juca esteve na Serra do Itacolomi escolhendo pedras de quartzito que serviriam ao Panteão da Inconfidência. Na ocasião havia, segundo o depoimento, pedras soltas e marcadas na Serra, pertencentes aos antigos canteiros setecentistas. Cabia, então, a ele e a seus companheiros de trabalho escolher as pedras e transportá-las.

⁴⁰ PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 9 fev 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Percebemos então, que desde jovem o mestre canteiro de certa forma já estava envolvido com a tradição dos sistemas construtivos utilizados nas épocas longínquas da colonização. O contato com a reforma da Casa de Câmara e Cadeia e a retirada das pedras do Panteão da Inconfidência possibilitaram ao mestre o conhecimento de instrumentos, materiais, modos de construir e a dimensão da aplicação daquele conhecimento, que se não fizeram parte do cotidiano imediato de trabalho, ficaram impregnados na memória daquele que mais tarde reinventaria a arte da cantaria.

Outros anos de trabalho do mestre foram dedicados a diversas funções na fábrica de alumínio Eletroquímica,⁴¹ onde se aperfeiçoou como pedreiro e desenvolveu o gosto pelo desenho. Ali o trabalho que exigia a montagem de fornos e a lida com o ácido-sulfúrico e alumínio pouco se assemelhava às técnicas tradicionais. No entanto, a facilidade de cálculo matemático e o desenho foram conhecimentos sabiamente aproveitados por ele nos riscos dos croquis, para peças simples de pedra como bacias e carrancas até as portadas e chafarizes de maior elaboração.

Na construção do Parque Metalúrgico seu Juca prestou novamente seus serviços como servente de pedreiro. O prédio estava sendo erguido, pedreiros, ferreiros, carpinteiros e outros trabalhadores dividiam o espaço dos canteiros de obra. Para seu Juca a recordação da injusta atitude dos mestres de obra que

⁴¹ A Eletroquímica equivale hoje à companhia de alumínio Novelis em Ouro Preto.

se trancavam nas salas impedindo que os serventes aprendessem a profissão, não poderia ser esquecida como fica evidente nesta transcrição:

... o pedreiro muitas coisas ele não fazia na frente da gente, fazia escondido para a gente não ver o que ele estava fazendo. Então, você vê a falta de mentalidade das pessoas, como é.⁴²

Os inexperientes ajudantes por sua vez eram obrigados a caminharem sozinhos para adquirir o conhecimento prático, sendo estimulados obrigatoriamente ao autodidatismo. Seu Juca, então, aprendeu a ser pedreiro diante de tais circunstâncias.

Ângelo Oswaldo em seu depoimento aponta a questão do autodidatismo também para o processo de recuperação da cantaria e o retorno ao passado através das peças produzidas:

E incrível como ele que é um autodidata, começa interessar pela pedra, ele começa a trabalhar a pedra e adquire não só o pleno domínio técnico com relação à confecção de objetos em pedra, mas ele resgata o próprio estilo de época, porque ele consegue fazer peças que lembram toda a linguagem, o estilo artístico e a morfologia do período colonial.⁴³

⁴² PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 23 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

⁴³ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Ouro Preto, 5 jul. 2005, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Fato interessante pode ser notado na década de 1980 quando seu Juca foi convidado para ser mestre de obras e compôs a equipe de trabalhadores do IPHAN responsáveis pela manutenção de construções históricas, principalmente, de casarios e igrejas. Deste período mais recente relembra com satisfação os inúmeros serviços que prestou a conservação das construções antigas de Ouro Preto, Mariana e distritos vizinhos. Entre os afazeres a equipe reparava telhados, forros, paredes e assoalhos. Estabelecia-se aqui mais um momento de estreita intimidade com as obras coloniais repletas da arte em pedra. Intimidade bem percebida em mais uma fala do depoimento de Ângelo Oswaldo:

O caso de seu Juca, além dele ter trabalhado muito bem, mas ele incorporou, vamos dizer assim, a linguagem do século XVIII através de um estilo que corresponde muito ao vocabulário do período colonial. Isso acontece também, nós vemos que há alguns artistas que têm esse pendor, que tem essa facilidade talvez por ele ter convivido muito com essas formas e estar impregnado seu olhar...⁴⁴

Sendo assim, não há como não perceber nos depoimentos uma ligação entre essa experiência com a monumental cidade colonial preservada e a reinvenção da técnica do mestre canteiro. O recurso da memória aparece nítido quando seu Juca precisou falar da especificidade da arte. Quando questionado

⁴⁴ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Ouro Preto, 5 jul. 2005, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

sobre as ferramentas da cantaria logo, remeteu-se ao passado listando os instrumentos: “todos os trabalhos de pedra eram feitos com a **maceta**, o ponteiro, a talhadeira e o picão”; coloca (FIG. 11). A lembrança vem como se ele estivesse vivido entre os artesãos coloniais recortando pedras.



Da mesma maneira o conhecimento não se limitou a uma prática manual, mas também a um saber específico intrínseco ao ofício. Vejamos que ao definir uma peça de cantaria, as rochas não são escolhidas aleatoriamente (FIG. 12, 13 e 14). Será o perspicaz olhar do artesão que elegerá as pedras brutas transformadas em arte:

(...) existem diversos tipos de pedra. (...) você tem que conhecer isso. Para você chegar lá e saber a pedra que você vai usar. (...) cada lugar, não sabe, a pedra é quartzito mesmo, mas ela tem sempre uma diferença de cor, de tudo. Na Estrada Real a pedra geralmente ela é uma pedra mais cinza, agora aqui no Itacolomi ela é cor

de rosa, tem amarela, a branca e a cinza. Então, você tem que ver cada tipo de pedra.⁴⁵



Figura 12 Quartzitos do Itacolomi de cores branca, cinza-claro, verde, rosa e vermelho



Figura 13 Quartzitos de Bico de Pedra nas cores cinza-claro, cinza-escuro e amarelo



Figura 14 Quartzitos da Estrada Real nas cores marrom e cinza

Somente alguém com um olhar acostumado com as inúmeras obras de cantaria espalhadas pelos ornamentos e estruturas das construções barrocas de

⁴⁵ PEREIRA. José Raimundo, Ouro Preto, 10 fev 2004, 1 fita (60 min.)- Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Ouro Preto (FIG. 2, 3, 4 e 5), nota a sutil diferença de cores entre as pedras de quartzito escolhidas. Assim, a cor da pedra compreende a sua função definindo o seu tipo de emprego.

Além disso, seu Juca alertava que é preciso identificar o local de desmonte dessas rochas dentro da região. Existem pelo menos três jazidas em que mestre Juca localizava as pedras: Serra do Itacolomi, Estrada Real e Bico de Pedra. A segurança das colocações evidencia a clareza do saber-fazer e o domínio da técnica, pois seu Juca demonstrou conhecer categoricamente as propriedades da rocha quartzítica e os diferentes locais de desmonte da pedra.

As lembranças de cunho familiar podem ser analisadas com o mesmo raciocínio. A casinha de pau-a-pique (FIG. 15, 16, 17, 18 e 20), o muro de pedra seca (FIG. 19), a argamassa de argila entre outros sistemas de construção estiveram presente no dia-a-dia de mestre Juca desde os tempos do Morro São Sebastião. O bairro da infância parece ter sido um grande laboratório para experimentar os fazeres de pedreiro. A comunidade formada basicamente por pessoas com algum parentesco cultuava o interessante hábito da realização de mutirões para erguer partes de casas de moradores. Eram organizados nos fins de semana ou nos dias de folga, quando os jovens podiam ver os adultos mais velhos construírem tradicionalmente a parede, o chão e a laje das casas do Morro. Sobre as casas de pau-a-pique seu Juca entendia e relatou:

Mexia também com elas, para barrear, não é. Porque era o seguinte, fazia os quatro cantos e punha as peças

de madeira e ali você amarrava as ripas com cipó.

Eles usavam uma peça nesse sistema eram as ripas, eram assim, as varinhas que eles amarravam. Era uma ao contrário da outra, sabe, sempre.⁴⁶

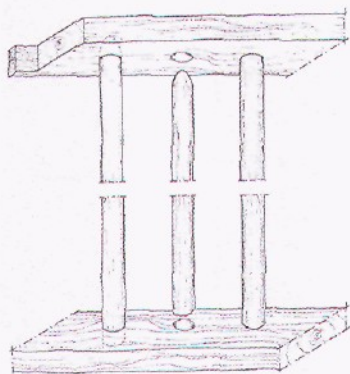


Figura 15 Frechal e baldrame com furos
Para introdução dos paus

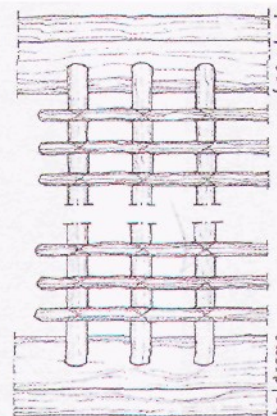


Figura 16 Conjunto dos paus
tendo as varas amarradas

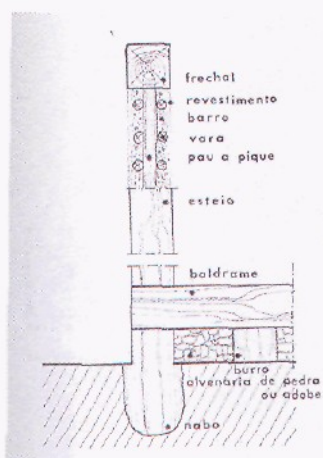


Figura 17 Taipa de sebe ou parede de pau a pique

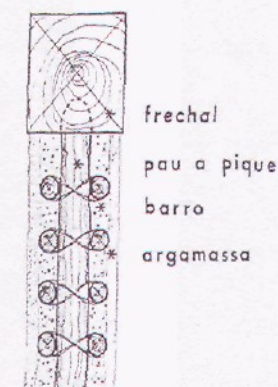


Figura 18 Armação de pau a pique

⁴⁶ PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 13 out 2004, 1 fita (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

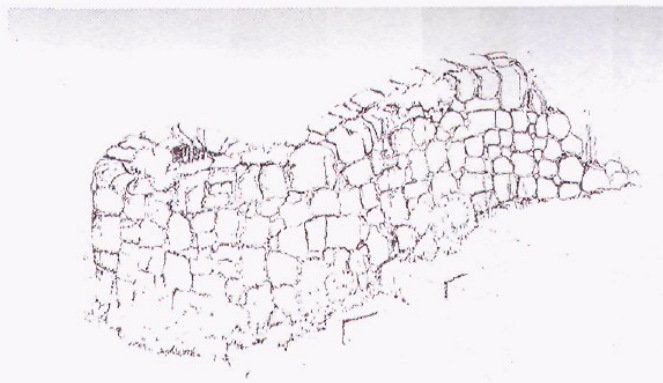


Figura 19 Muro de pedra seca



Figura 20 Casa de pau a pique sob estrutura de alvenaria de pedra

Em depoimento o irmão de mestre Jucá, João Boaventura Pereira, com a mesma facilidade, descreve o processo de construção das casas de pau-a-pique, vejamos o que diz sobre o sistema:

Ela é toda cheia de varinha e aí ela é só amarrada, antigamente, amarrava aquilo com couro. Tinha cipó também. Mas o couro era mais fácil, naquela época o couro era mais fácil do que cipó. E o barro era esse barro nosso comum aí mesmo. Que fazia, rebocava lá com a mão, não é.⁴⁷

Configura-se a lembrança dos dias de mutirão “antigamente” em que muitos moradores presenciavam a tradição, os costumes e hábitos do passado que através dos grupos, do espaço e do tempo persistem na cidade entre os meios de memória.

Aos poucos a reinvenção da cantaria vai deixando de ser apenas o episódio da restauração da cruz da Ponte do Pilar, primeira obra do mestre. O feito tramita entre outros tempos e outras experiências que perpassam principalmente a trajetória do mestre canteiro. Prova-se que o meio material através do espaço urbano preservado é um instrumento de memória e fundamento primordial para reviver o passado e manter tradições vivenciadas socialmente pelos diversos grupos da cidade.

3. O desejo de preservar reinventando uma arte

Ocupar o cargo de mestre de obras do IPHAN nos anos 1980 foi um oportuno momento para mestre Juca ter tido a chance de enfrentar o desafio de uma restauração envolvendo um trabalho de cantaria. As obras até então eram feitas com o improvisado de cimento e pó de pedra, o que seu Juca denominava

⁴⁷ PEREIRA, João Boaventura. Ouro Preto, 8 jun. 2005, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

de fingimento. Sendo responsável por recuperar uma desfacelada cruz, o pedreiro não hesitou. A inquietação diante da peça quebrada e a possibilidade de reviver o ofício daqueles antigos artesãos da pedra incentivaram-no a ousar. Desenhou as ferramentas, examinou a cruz como quem refaz um quebra cabeça e com rochas que sobraram de um casarão incendiado seu Juca magicamente reconstrói o monumento. Daí por diante outras cruzeiras de pedra vieram e assim: pontes, carrancas, pinhas, portais, conversadeiras ganharam as marcas da batida forte e certa do canteiro.

O mestre compreendia a técnica da cantaria em sucessivas etapas: o desenho e estudo da obra, a escolha da jazida, o desmonte e o preparo da rocha entre outras. Passo a passo os enrijecidos blocos de quartzito transformavam na arte da pedra. Seu Juca descreve o ofício como um trabalho bruto, árduo, até mesmo difícil. A cantaria foi um exercício de paciência nas mãos do mestre. Somente depois de várias tentativas conseguiu concluir com êxito sua primeira obra de cantaria: a cruz da Ponte do Pilar.

Mestre Juca não tentava explicar nos relatos como se deu o conhecimento desse saber-fazer, para ele seria um dom divino, aquele que acontece por predestinação. Para nós é certo que assimilou o seu conhecimento vasto como pedreiro para o entendimento das restaurações e foi decifrando a partir de sua experiência toda a especialidade da arte como foi analisado anteriormente. A vida cheia de intimidade com os monumentos antigos, a troca de conhecimento com demais trabalhadores, os trabalhos com

pedra ora os muros ora as lajes permitiram o retorno das reminiscências do ofício. Cada obra nova vinha como um eco do saber; automaticamente mestre Juca identificava qual a rocha adequada, as medidas e encaixes necessários para começar o talhe; os anos de prática permitiam um olhar preciso constituindo-se em um método para a escolha do material do artesanato.

Explicou as diferenças físicas das pedras, discriminava-as quanto à cor, dureza e localização, assim era imprescindível explorar a região, conhecer. Cada peça de cantaria demanda um tipo certo, um portal - peça maior - exige uma pedra firme e dura encontrada na Estrada Real, já uma carranca bastaria uma pedra maleável, de fácil domínio acessível nas Serras da cidade. Os pormenores despercebidos pelos leigos eram essenciais para aquele que dominava a arte da cantaria.

O olhar do simples pedreiro para os monumentos antigos erguidos acompanhava a admiração que tinha pelo lugar aonde vivia. Ouro Preto era a fonte de inspiração para praticar o ofício. Os blocos quartzíticos arredondados pelos picões e macetas foram se assemelhar nitidamente aos desenhos barrocos setecentistas (FIG. 21 e 22). O que é relatado com ênfase por Angelo Oswaldo no trecho transcrito no tópico 2. Rever a linguagem das formas do século XVIII era garantir que o ofício serviria a cidade, que a cantaria seria preservada em sua essência, aqui existiu sempre o elo com o passado, em nenhum momento de seu depoimento mestre Juca deixou de mencionar a monumentalidade do espaço ouro-pretano e o desejo de preservá-lo.

Os trabalhos pela cidade confirmam o empenho de mestre Juca em conservar os bens patrimoniais de Ouro Preto. O sentido do ofício está na aplicabilidade nas áreas da restauração e manutenção do patrimônio.

Como um legítimo mestre se orgulhava da sua oficina e dos aprendizes que se propuseram a repetir os gestos de quem pica e molda as pedras de Ouro Preto. Transmitir para mestre Juca significou garantir que outros também pudessem preservar os monumentos, também aqui a preocupação com a cidade não desapareceu no ato de ensinar. Para ele através da cantaria reconhecemos o valor da arte de anônimos artesãos que trabalharam para construir o que hoje é admitido como suntuosa beleza paisagística e, portanto, não poderia desaparecer.



Figura 21 Carrancas do Chafariz de Marília



Figura 22 Carranca de mestre Juca do chafariz da Oficina de Cantaria

Algumas das principais obras de mestre Juca:

1980 - Primeira experiência com a cantaria - restauração da cruz da Ponte Pilar.

1982 - Restaurações através do ofício de cantaria no chafariz da Casa do Pilar, na igreja São Francisco de Paula. Confeção de oito conversadeiras para a igreja Nossa Senhora do Pilar.

1985 - Restauração do Chafariz do Chapéu de Sol no circuito Estrada Real.

1991 - Manutenção da cantaria de janelas do Museu da Inconfidência.

1998- Cantaria do Museu do Oratório em Ouro Preto.

1999- Restauração do lavabo da igreja das Mercês de Cima.

2001- Restauração da Ponte do Marília de Dirceu.

2002- Cruzeiro do cemitério de São Francisco de Paula.

2003- Restauração das pinhas da ponte do Pilar e da bacia de batismo de Botafogo.

2005- Restauração do cruzeiro de Lavras Novas e do chafariz da rua Xavier da Veiga em Ouro Preto.

2006- Pinhas do Chafariz do Pilar.

Capítulo 3: Afeto, patrimônio e educação

Essa idéia de mexer com pedra começou quando eu fui emprestado da Universidade para o Patrimônio. Um senhor de idade chamado Antônio é que trabalhava no Patrimônio nesta época. Ele não queria ter dificuldade e falou comigo: - “oh Juca, a gente faz só um fingimento aqui que está bom”. Eu falei: - eu não gosto de fingimento. Esses antigos fizeram essas coisas que a gente fica de boca aberta, olhando como é que puderam fazer esses trabalhos. O senhor pensa bem, levantar esses mundos de pedra, e tudo era braçal. Não tinha uma máquina, nada disso. E agora nós que podemos fazer alguma coisa, vamos fazer de cimento?

Mestre Juca

Você pensa bem, se é uma cidade mundial ela não é só do Brasil, ela é do mundo!

Mestre Juca

1. O afeto à cidade: o discurso sobre o passado e o patrimônio

Percebemos através dos relatos orais que mestre Juca possuía uma relação profunda com a cidade de Ouro Preto, caracterizada pelo respeito e interesse pelos assuntos do patrimônio edificado. Fato que pode até parecer escusado, dado sua origem e a formação de pedreiro que perpassa um período marcante de mestre de obras na cidade, inclusive com funções no IPHAN.

A procedência da comunidade do Morro São Sebastião pode ser um dos fatores que explicam o discurso engajado e mesmo prolixo de Mestre Juca sobre o patrimônio em Ouro Preto. Esse fator foi abordado no depoimento de Angelo Oswaldo, segundo ele, esta comunidade do bairro antigo da cidade foi marcada, até os anos 90, pelo tradicionalismo. Fortemente ligada aos valores genuínos da cultura ouro-pretana. Era uma comunidade fechada, onde

praticamente todos eram parentes e casavam entre as mesmas famílias. Assim, mestre Juca teria um comportamento típico dos antigos do Morro São Sebastião, vejamos a transcrição da fala de Ângelo Oswaldo:

... ele, os seus irmãos, seus primos, seus parentes do Morro São Sebastião são pessoas austeras, que têm muito respeito por Ouro Preto, que têm a dimensão do patrimônio histórico. Seu Juca é um homem que sempre foi, muito antes de trabalhar no IPHAN, ele tinha consciência dos valores históricos de Ouro Preto. Talvez exatamente por essa origem do Morro São Sebastião uma comunidade mais fechada que estava muito impregnada dos seus valores. (...) me parece que seu Juca é um homem que guarda dentro de si muito dessa cultura ancestral de Ouro Preto.⁴⁸

Dessa forma, a vida comunitária também ensina e estimula seus membros a educar-se ao viver na cidade histórica. A austeridade dentro das famílias tradicionais do Morro São Sebastião fizera perpetuar essa noção de respeito pelo lugar onde vivem, bem impregnada nas ações de mestre Juca. Reconhecemos nele alguém que sempre esteve profundamente envolvido com o cuidado do espaço físico de Ouro Preto. Daí o elo grupai da história vivida de cada indivíduo.

Porém não se pode deixar de observar que as falas de mestre Juca a respeito do patrimônio, também são de certa maneira influenciadas pelas idéias de atuação da instituição do IPHAN. Em certos momentos a palavra

⁴⁸ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo Ouro Preto, 5 jul. 2005, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

patrimônio deixa de ser utilizada como uma idéia conceitual e passa a significar também a maneira como se refere ao órgão em que atuou. Mais indícios aparecem quando seu Juca apontava o que acreditava serem irregularidades no centro histórico: casas com cores inadequadas, intervenções modernas, construções irregulares, enfim elementos que agredem a conformidade visual e integridade física da obra colonial. Fica nítido que privilegia os elementos da estética monumental do patrimônio e a história de Ouro Preto, ou seja, valores culturais que se quer preservar nas noções de arte e de história, os quais guiaram os anos iniciais de atuação da linha de preservação do SPHAN e certamente perpetuaram em outros momentos da trajetória do atual IPHAN: “a orientação do SPHAN no processo de atribuição de valores se inseria na tradição europeia de contribuição dos patrimônios nacionais a partir das categorias de história e arte”.⁴⁹

Mas além da tradição comunitária e do discurso engajado com o IPHAN, percebemos um afeto que pode ser explicado pela própria trajetória atípica da vida do canteiro. Afinal, da mesma forma que apreendeu o ofício através da memória implícita no meio material de Ouro Preto, aprendeu a valorizar aquilo que foi erguido extraordinariamente no século passado, educando-se com a própria vivência neste espaço depositário de memória da arte.

O próprio evento da reinvenção nos lembra que mestre Juca deixa de seguir as normas de manutenção das obras de cantaria feitas com o cimento.

⁴⁹ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio em O processo*, p. 106.

Recusou usar a técnica do fingimento, para ele aquilo não seria honesto com a cidade. Restaurar os monumentos com o cimento era uma agressão aos artesãos canteiros que trabalharam na cidade, nas suas palavras: “uma vergonha”. Somente alguém extremamente comprometido com os assuntos da preservação poderia entender essa agressão, evocada com ingenuidade dos argumentos. Felizmente suas tentativas passaram a ser concretas e o pedreiro se fez mestre de cantaria. Mas mesmo se naquele momento a cruz do Pilar permanecesse quebrada estaria registrado o exemplo de consciência cidadã de um morador de origem simples, mas capaz de reconhecer a dimensão da memória e história de uma sociedade. Neste trecho inflamado do depoimento fica claro o juízo de valor que faz sobre o ofício de cantaria no passado:

Você vê esses trabalhos dentro de Ouro Preto, esses portais, essas coisas, tudo. Aquilo tudo é manual, aí você vê o que esse povo fazia. A gente tem que ficar bobo mesmo, é de tirar o chapéu.⁵⁰

E mesmo sua arte deve sempre se assemelhar àquela dos séculos de construção da cidade antiga. Os desenhos nas pedras da cantaria de mestre Juca denunciavam esse vínculo indissociável do mestre com a arte exprimida nas formas barrocas de Ouro Preto. Na concepção do mestre a cantaria deve atender a cidade, estar em sintonia com o passado.

⁵⁰ PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 13 out 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

Há também espaço em sua fala para críticas enfáticas às políticas públicas geridas em nome do patrimônio em Ouro Preto ou mesmo a falta dessas. Reclamava do descompasso entre os órgãos da prefeitura e do IPHAN. Considerava que o diálogo entre as partes por muito tempo foi fechado e as administrações eram insuficientes para garantir a eficácia da preservação, haveria certo despreparo do pessoal e uma morosidade dos processos contra intervenções no centro histórico. Chega a citar sua viagem a Veneza, onde vislumbrou a seriedade com que os bens materiais da cidade são entendidos pelas autoridades.⁵¹ Para ele seria fundamental que os responsáveis pelos cargos em Ouro Preto, da mesma forma, conhecessem a história da cidade; somente o esclarecimento daria condições para conciliar a preservação com os anseios do meio urbano.

A população de Ouro Preto igualmente entra em julgamento quando o assunto é o patrimônio. Existia para mestre Juca uma falta de mentalidade, segundo ele isso se daria porque o ouro-pretano desconhece a história da cidade e, portanto, age sem preocupar em manter o espaço construído no passado. Cita pessoas mais favorecidas economicamente que são beneficiadas dentro da cidade e usam desse favorecimento para garantir privilégios, principalmente, quando se trata de erguer construções que exploram Ouro Preto no seu contexto turístico. Seu Juca entendia como criminoso aquele que destrói um monumento de três séculos para erguer um moderno. Neste ponto

⁵¹ No ano 2001 mestre Juca participou do Programa Monumenta/Bid e esteve em Veneza para a realização de cursos de restaurações.

da sua fala acreditava que o trabalho de educação patrimonial com as crianças é a melhor forma de esperarmos mudanças quanto à dita “mentalidade” que reina na cidade.

Mestre Juca configurou-se como um cidadão ouro-pretano diferenciado, além de recuperar o ofício da cantaria, oferecendo um recurso irrefutável para a manutenção do patrimônio material, demonstra um alto entendimento no plano das regras dos jogos patrimoniais, sendo que a contribuição de sua história de vida se torna neste sentido ainda maior.

Caberia também neste sentido estabelecer uma breve comparação entre as falas de três depoentes: mestre Juca, dona lida - a esposa e José Boaventura Pereira - o irmão. Este último parece ter posições bem parecidas a do mestre canteiro. Demonstra um esclarecimento sobre as questões que discutem a problemática da conservação da cidade antiga e desenvoltura ao falar dos processos que envolvem a manutenção do patrimônio edificado. O que só reforça a argumentação da influência da comunidade do Morro São Sebastião na formação destes cidadãos. Um pouco mais ingênuo o depoimento de dona lida atem-se unicamente a vida cotidiana ao lado do marido, o que pode ser explicado pelo fato da dedicação quase que exclusiva ao lar, diferente dos dois irmãos.

2. A oficina de cantaria

Como um legítimo mestre, seu Juca não poderia deixar de lado a função de ensinar o domínio do ofício da cantaria. A primeira vez que se dedicou a passar a arte foi através de cursos ministrados na FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto) desde 1997. Também ensinou em pequenos cursos preparados nos festivais de inverno da cidade.

A partir do ano 2000 foi criado o projeto Oficina de Cantaria apoiado pela Pró-reitoria de extensão da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Mestre Juca pôde então ministrar os cursos em uma oficina com amplo espaço e subsídios materiais para o aprendizado da arte. O programa atendia a comunidade ouro-pretana, voltando-se para o âmbito da restauração e manutenção das obras de cantaria existentes na região.

Ao longo dos anos a Oficina de Cantaria caminhou conforme três eixos de trabalho: buscou-se envolver a comunidade, o corpo docente e discente dos mais diversos departamentos da Universidade, instituições como IPHAN e FAPEMIG e empresas como Novelis e Petrobrás. Criando uma rede de apoios que propiciassem as atividades da oficina, seja na preservação do ofício de canteiro com formação de novos artesãos ou no desenvolvimento de ações na área de educação patrimonial. Sendo assim, mestre Juca recebeu apoio e assegurou a perpetuação da arte.

Com os alunos trabalhavam-se os valores culturais sobre a cidade através da cantaria. É um empenho que acaba por se definir como um percurso

de educação patrimonial, à medida que conhecendo o processo de preparo da pedra de cantaria, percebe-se como se dá esse saber-fazer que está presente na maioria dos monumentos construídos nos séculos da colonização de Ouro Preto e, portanto, tombados pelo Patrimônio.

Mestre Juca preocupou-se em ensinar todas as etapas da cantaria nos cursos. Dessa forma, eram preparadas visitas as serras de quartzito, aulas de desenho e preparação para as restaurações dos monumentos antigos. Inclusive a Oficina proporcionou aos iniciados o trabalho concreto com as restaurações em monumentos da cidade. Auxiliados por técnicos especializados em Patrimônio, mestre Juca e seus alunos atuaram em pelo menos quatro restaurações, são elas: restauração da cruz do chafariz do Rosário, restauração da ponte do Pilar, restauração da bacia da Igreja de Botafogo e restauração da ponte de Marília.

O projeto habilitou mais quatro profissionais do ofício, para estes a oficina pôde oferecer novas oportunidades de trabalho e renda na região. Sabe-se que um dos alunos também montou uma oficina de cantaria no distrito de Passagem de Mariana, onde perpetua o ofício com mais um ex-aluno da Oficina e um ajudante, fazendo da arte sua profissão.

Também houve surpreendentemente o interesse de crianças pelo aprendizado do ofício. Sendo assim, mestre Juca enfrentou esse novo desafio de ensinar aos pequenos aprendizes o árduo ofício de quebrar pedras.

A Oficina de Cantaria é somente mais uma das muitas contribuições de mestre Juca para a preservação cultural da cidade. Assim, o sentimento de satisfação acompanhou a vocação pedagógica do canteiro, para ele não havia nada melhor que ensinar aquilo que se sabe a outras pessoas. A dedicação do mestre fez com que outros artesãos canteiros se formassem e pudessem levar adiante os ensinamentos que compreendem o ofício de cantaria e a consciência do ato de preservar. Os aprendizes, adultos e crianças, vivenciaram a experiência rica da oficina repleta de figuras de pedras que traziam o olhar da cidade, assemelhando-se aos monumentos e as cantarias dos artesãos setecentistas, enfim o universo do passado reproduzido na oficina configurou-se antes de tudo em um efetivo espaço de educação.



Figura 23 Crianças aprendizes de mestre Juca na Oficina de Cantaria



Figura 22 Concha Oficina de Cantaria



Figura 23 Lanterna Oficina de Cantaria

Considerações finais

Voltaremos a dois momentos deste trabalho que merecem ser revistos pela profundidade com que foram abordados no decorrer de nossas análises, são eles: a recorrência da teoria de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva e a extraordinária trajetória de vida de mestre Juca.

Falou-se em nossa análise do processo de reinvenção da cantaria na existência de uma memória que ultrapassa os limites da experiência de uma única vida e deixa de ser somente uma recordação do mental, para ser também um elemento capaz de ressurgir de outros tempos através dos grupos e do espaço. Essa teoria da memória coletiva serviu-nos para refletirmos o mágico momento em que um habilidoso pedreiro desvenda o saber-fazer oculto da arte das pedras.

A série de acontecimentos da história de vida de mestre Juca da mesma forma mostrou-se através do instrumento da memória, dessa vez na vivacidade dos depoimentos orais. A vida do pedreiro simples foi aos poucos se tornando um complexo jogo de um quebra-cabeça da história da reinvenção da cantaria. Seria inevitável deixar de problematizar o acontecimento como um todo, o momento individual se constrói a partir de suas relações com a vida social. Portanto, a história de vida de mestre Juca não foi simplesmente reduzida à reinvenção do ofício, foi preciso procurar a fundo em sua trajetória as peças que nos explicariam o feito.

Então, o encontro da teoria de Halbwachs com a trajetória deste indivíduo da história conclui esse trabalho que pretende alertar sobre a discussão da preservação dos nossos meios de memória tão importantes para o homem enquanto ser social. Assim como mestre Juca, outros indivíduos na sociedade exigem naturalmente sua identidade e, portanto, encontram maneiras de resistir, lutando para que suas tradições e modos de vida não sejam violados em seu espaço.

Mestre Juca aparece neste trabalho como esse indivíduo que lutou pela manutenção do elo entre passado e presente através da reinvenção de uma arte, enfim, discernindo a favor de elementos culturais que podem e devem servir às gerações futuras, por isso patrimônios.

ANEXOS

1. Roteiro Geral de entrevistas com mestre Juca

I- Socialização

a) As relações com a família

- origem da família
- pais e irmãos: profissões, atuação dentro da cidade
- outras pessoas do convívio do entrevistado e de sua casa que tiveram significado/importância: vizinhos, parentes e/ou amigos; que tipo de influência tiveram na vida do entrevistado
- religião, filiações partidárias, associações ou irmandades etc.

b) Posição econômica da família

- recursos financeiros
- bens materiais da família
- organização do cotidiano
- hábitos, horários
- espaço físico da casa

c) Formação intelectual e profissional

- influência da família e de outras pessoas na formação e nas opções profissionais
- estudos
- leituras

II - Ao longo da carreira - período que antecede a prática da cantaria

a) Profissões: cargos que exerceu - biografia

- quais eram suas atribuições e como desincumbiu das funções: rotina e prática de trabalho
- pessoas com as quais conviveu - perfis
- dificuldades que encontrou
- ambiente e locais de trabalho

III - O Ofício da Cantaria - Memória do Trabalho

a) Primeiros contatos com o ofício

- quando iniciou-se
- onde, como e/ou com quem aprendeu

b) Atuação como canteiro

- as obras realizadas - produção técnica
- manutenção e preservação do patrimônio
- se trabalho sozinho ou possui ajudantes
- se utiliza alguma orientação de alguém ou alguma coisa

c) Execução do ofício

- as técnicas
- a matéria - prima
- ferramentas
- condições para exercer o ofício

d) A relação pessoal com o ofício de cantaria

- como se sente ao saber que é o último canteiro da região de Minas Gerais
- perspectiva de vida perante a prática do ofício
- a questão do ato de ensinar
- a oficina : pessoas que aprenderam e/ou aprendem o ofício - perfis
- quem conhece o trabalho, visitasões

IV - A relação do entrevistado com a política de preservação

a) O Patrimônio de Ouro Preto - Memória Política

- opinião sobre a política do IPHAN
- acontecimentos ocorridos envolvendo o Patrimônio Histórico - depredação, projetos de conservação, eventos , etc
- a situação da cidade nos últimos anos, como o entrevistado vê a cidade?
- a ação dos governos municipais em relação ao Patrimônio

b) Atuação e envolvimento direto do entrevistado na preservação patrimonial de Ouro Preto

- como atua nesta preservação
- ações voluntárias
- como seu trabalho é divulgado na cidade

V - Repercussão do Ofício da Cantaria

- premiações
- cursos que promoveu
- homenagens
- viagens

2. Dados Biográficos

1923 - Nasce José Raimundo Pereira, “seu Juca”, no Morro São Sebastião em Ouro Preto.

1934- Onze anos de idade, seu Juca estudava e trabalhava em uma fábrica de chá.

1935- Termina a escola de 1ª à 4ª série, aos 12 anos.

1935 - Trabalhou na Serra da Brígida tirando tinta em pó, o roxo rei.⁵²

1939 - Seu Juca participa da reforma do Museu da Inconfidência como servente de pedreiro, aos 16 anos.

1941- Termina a reforma do museu.

1942- Esteve na Serra do Itacolomi, retirando pedra (quartzito/itacolomito) para o Panteão da Inconfidência.

1943 - Como servente de pedreiro participa da construção do Parque Metalúrgico de Ouro Preto (constrói fornos), aos 20 anos.

1945- Convocado para o Exército, esteve em Itajubá e em Belo Horizonte.

1946- Retorna para o Parque Metalúrgico e forma-se pedreiro.

1947- Termina o trabalho no Parque Metalúrgico.

1948-- Já pedreiro foi contratado para trabalhar na Eletroquímica, futura Alcan e atual Novelis.

1955 - Ano do casamento de seu Juca com dona lida.

1975-Saída da Alcan.

1976 - Chamado para trabalhar como mestre-de-obras na Universidade Federal de Ouro Preto.

⁵² Data aproximada

1980 - Seu Juca será transferido da UFOP para o Patrimônio. Como mestre de obras realizará inúmeras reformas no circuito histórico de Ouro Preto, Mariana, Cachoeira do Campo e distritos. Primeira experiência com a cantaria - restauração da cruz do Pilar.

1982 - Restaurações através do ofício de cantaria no chafariz da Casa do Pilar, na igreja São Francisco de Paula. Confeção de oito conversadeiras para a igreja Nossa Senhora do Pilar.

1985 - Restauração do Chafariz do Chapéu de Sol.

1988 - Retorna à universidade.

1991 - Seu Juca se aposenta e sai da UFOP. No mesmo ano, realiza trabalhos de cantaria na reforma do Museu da Inconfidência a convite de doutor Rui Morão, diretor do museu.

1995 - Através do Festival de Inverno UFMG/UFOP/Ouro Preto, Seu Juca fornece curso de cantaria.

1997- Ministra curso de cantaria pela FAOP (Fundação de Artes de Ouro Preto).

1998- Realiza a cantaria do Museu do Oratório em Ouro Preto

1999- Restaura lavabo da igreja das Mercês de Cima. Recebe a Medalha do Aleijadinho.

2000- Exerce e ensina o ofício de cantaria na oficina do Campus da UFOP através do Projeto de Extensão Oficina de Cantaria.

2001- Restauração da ponte do Marília de Dirceu. Participa do Programa Monumenta e viaja para a Itália onde faz um curso de aperfeiçoamento em Mestiere Delia Conservazione Del Patrimônio Arquit. no CEVMCPA (Centro Europeo Veneza Per i Mestiere Della Conservazione Del Patrimônio Arc).

2002- Recupera cruzeiro do cemitério de São Francisco de Paula.

2002- Recebe a premiação: Honra do Mérito Cultural, Conselho Nacional de Política Cultural e Ministério da Cultura.

2003- Restauração das pinhas da ponte do Pilar e da bacia de batismo de Botafogo. Recebe a Medalha Bernardo Pereira de Vasconcelos.

2005 - Restauração do cruzeiro em Lavras Novas.

2005- Manutenção da cantaria do Museu da Inconfidência. Restauração do chafariz da Rua Xavier da Veiga, em Ouro Preto.

2006- Reconstitui as pinhas do chafariz do Pilar. Falece em Ouro Preto a 28 de março.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Fontes orais

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Ouro Preto, 5 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, Ilda Maria Araújo. Ouro Preto, 30 de maio. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, João Boaventura. Ouro Preto, 8 jun. 2005, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 9 fev 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 10 fev 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 4 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 5 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 18 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 23 mar 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

PEREIRA, José Raimundo. Ouro Preto, 13 out 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Deise Simões Rodrigues.

1.2. Fontes impressas

1.2.1. Artigos de jornais

A arte da cantaria do mestre Juca. *O Inconfidente*. Ouro Preto, maio, v.5, n.59, 2001. p.6.

ABNER, George, JOBIN, Janete. O peso da história e das pedras. *Jornal da UFOP*. Ouro Preto, v.20, n.142, 2000. p.6.

ALMEIDA, Júnia. Multiminas termina hoje em muitas atrações. *Estado de Minas*. 2000. p. 16.

AMORIM, Claudia. MONUMENTA: Sonho e realidade em Veneza. *Jornal do Brasil*. 2001.

EXPOSIÇÃO do curso de cantaria da FAOP. *Agenda Cultural*. Ouro Preto, dez., 1997. p.19.

HELENA, Mirtes. Minas de todas as artes. *Estado de Minas*, set, 1999. p.11.

LEONARDO, Paulo. Da sanfona às mantas de lã, um raro prazer. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, abr., 2001. p. 8.

_____. Há vagas para canteiros e esteireiros. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, abr., 2001. p.1.

MAGIOLI, Ailton. Ofício de cantaria é curso do Festival. *O tempo*, jul., 1999.

MARINA, Ana. Multiminas dá aula de mineiridade. *Estado de Minas*, set., 2000. p. 4.

PINHEIRO, Miriam. Tesouros vivos. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, abr., 2001. p.5.

PITUCHA. Igreja do Antônio Dias ganha novo cruzeiro. *O Liberal*. Ouro Preto, fev., 1995.

RODRIGUES, André Luís Soares. Seu Juca: Quando se fala em cantaria, muita gente acha que está cantando na pedra. *Agora*. Ouro Preto, fev., 2000. pp.3-5.

SEU Juca, mestre da Oficina de cantaria da Ufop é homenageado de seu ofício. *Agenda Cultural*. Ouro Preto, v.10, n. 114, maio, 2001. pp. 34-35.

1.2.2. Artigos de revistas

FIORI, Ana Maria. Tesouro Ameaçado: em plena comemoração de seu tricentenário, Ouro Preto enfrenta obstáculos à preservação de sua riqueza cultural. *Revista Problemas Brasileiros*, n. 330, nov.dez., 1998. pp. 10- 15.

RUDHART, Werner. O último mestre canteiro. *Revista Ícaro Brasil*, maio, 2001. pp. 44-50.

CANTARIA: As vozes da pedra. *Revista Mestres minas, ofícios gerais; resgate cultural do artesanato mineiro*. Belo Horizonte, Sebrae, 2001. pp. 20-25.

1.3. Fotografias e imagens

ACERVO PROJETO CANTARIA - Escola de Minas - UfOP

DAMASCENO, Sueli; MARTINS, Alexandre Alvarez de Souza.(org.). *Referências: Ouro Preto em Luiz Fontana*. Belo Horizonte: Mazza, 1988.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Rona, 1979.

1.4. Obras Gerais

ALBERTI, Verena. *História oral, a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

_____. *Manual de história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ÁVILA, Afonso. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. v.1.

BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

CAMÍ, Josepmaria Teixidó; Santamera, Jacinto Chicharro. *A escultura em pedra*. Lisboa: Estampa, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio em processo. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, M; AMADO, J. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*. São Paulo, n.17, 1998.

MELLO, Suzy de. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MIGUÉLEZ, Agustín Castellanos & SISÉ, Mónica Martin. *Guia práctica de la cantería*. 3ª ed. Léon: Editorial de los ofícios, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n.10, 1993.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *itev/sfa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, n. 24, 1996.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

VILLELA, Clarisse Martins. *Critérios para seleção de rochas na restauração da cantaria*. Ouro Preto: Dissertação (Mestrado em Engenharia de Materiais da UFOP), Escola de Minas/UFOP, 2003.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.