

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Juliana de Souza Silva

**Consagração e preservação de um objeto da cultura popular tombado:
uma análise sobre o Presépio do Pipiripau**

Rio de Janeiro/RJ

2023

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Juliana de Souza Silva

**Consagração e preservação de um objeto da cultura popular tombado:
uma análise sobre o Presépio do Pipiripau**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof. Analucia Thompson
Supervisor: Rodrigo Ramassote

Rio de Janeiro/RJ

2023

Juliana de Souza Silva

**Consagração e preservação de um objeto da cultura popular tombado:
uma análise sobre o Presépio do Pipiripau**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof. Analucia Thompson
Supervisor: Rodrigo Ramassote

Aprovada em 06 de setembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Analucia Thompson
(Presidente, Mestrado Profissional/Iphan)

Prof. Marcia Sant'Anna
(Mestrado Profissional/Iphan)

Prof. Ricardo Gomes Lima
(UERJ)

Rodrigo Martins Ramassote
(Supervisor, DPI/Iphan)

Essa pesquisa foi definida a partir de uma questão identificada na prática institucional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e que serviu como objeto de reflexão no mestrado.

Silva, Juliana de Souza.

S586c

Consagração e preservação de um objeto da cultura popular tombado:
uma análise sobre o Presépio do Pipiripau / Juliana de Souza Silva –
2023, 158f, il.

Orientadora: Analucia Thompson.

Dissertação (mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e
Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do
Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2023.

1. Patrimônio cultural. 2. Presépio do Pipiripau. 3. Preservação. 4. Materialidade. 5. Imaterialidade
- I. Thompson, Analucia. II. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). III. Consagração e preservação de um objeto da cultura popular tombado: uma análise sobre o Presépio do Pipiripau.

CDD 363.69***

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa e redação nunca é feito por uma só cabeça ou par de mãos. É extenso o agradecimento que devo aos encontros generosos com colegas e professores ao longo da minha vida profissional no Iphan, fornecendo ideias e experiências que incorporei nesta pesquisa de mestrado.

Agradeço, em especial, à Prof. Analucia Thompson, pelo apoio constante e pelas indicações em momentos-chave. A presença de Analucia foi de incentivo fundamental para mim.

Agradeço, pelas impecáveis sugestões e trocas de ideias desde o início, ao amigo, colega de trabalho e supervisor da parte prática do mestrado, Rodrigo Ramassote.

Pelas ponderações que possibilitaram o amadurecimento da pesquisa e da escrita, agradeço imensamente à Prof. Márcia Sant'Anna e ao Prof. Ricardo Lima. E à Celia Corsino, sou grata pela entrevista que me instigou a buscar outra perspectiva de salvaguarda de presépios.

Agradeço à equipe do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, que possibilitou não só a minha visita ao Presépio do Pipiripau, mas a consulta ao arquivo da Biblioteca do MHNJB.

Sou grata aos meus chefes no Departamento de Patrimônio Imaterial e aos colegas de equipe pela compreensão e apoio enquanto estive nas aulas e nas demais atividades do mestrado. Agradeço também aos alunos, aos docentes e à coordenadora, Prof. Cláudia Baeta Leal, por manterem o fôlego de defesa desse espaço de aprofundamento do conhecimento sobre o patrimônio que é o Mestrado Profissional do Iphan, principalmente nos anos tão desafiadores que enfrentamos entre 2020 e 2022.

E, não menos importante, o meu profundo agradecimento ao meu amado companheiro Fábio, pela paciência carinhosa e pela compreensão nas horas mais tumultuadas – e em todas as outras.

Depois de pronto, era só pôr o Menino Jesus na Lapinha, na manjedoura, com a mãe e o pai dele e o boizinho e o burro. E punha um abacaxi-maçã, que fazia o presépio todo cheirar bonito. Todos os anos, o presépio era a coisa mais enriquecida, vinha gente estranha dos Gerais, para ver, de muitos redores.

Guimarães Rosa, Manuelzão e Miguilim

RESUMO

A pesquisa teve o objetivo de examinar os processos sociais e as mudanças de estatuto pelas quais o Presépio do Pipiripau passou desde as primeiras décadas do século XX. Há, praticamente, quarenta anos, o complexo objeto de procedência popular se tornou patrimônio cultural de toda a sociedade brasileira por meio de sua inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Iphan, muito embora a atribuição de valores e significados culturais ao Presépio ocorresse há tempos. Foi com base no exame dos contextos socio-histórico e nos discursos produzidos por diferentes atores e instituições em sucessivas épocas que buscamos entender os sentidos e funções assumidas tanto pelo Presépio do Pipiripau quanto por seu criador, Seu Raimundo Machado de Azeredo (1894-1988). A partir desse percurso de consagração social, refletimos sobre as perspectivas atuais de valorização e de preservação de um objeto que não pode ser resumido exclusivamente à sua dimensão religiosa, artística, ou etnográfica, mas que precisa enfrentar a antiga dicotomia entre a materialidade e a imaterialidade aplicada aos bens culturais pelas políticas preservacionistas do Iphan.

Palavras-chave: Patrimônio cultural, Presépio do Pipiripau, Cultura Popular, Preservação, Cultura material, Arte popular

ABSTRACT

This work examines the social processes and state changes the Nativity scene Presépio do Piripau went through from the first decades of the 20th century. Almost forty years ago, Brazil's heritage register, Iphan, declared this complex object of popular origin as cultural heritage of the Brazilian society, even though its cultural value and meaning had been recognised long before. By analysing socio-historical contexts and the discourse of stakeholders and institutions over time, we sought to understand the meanings and functions assumed by both Presépio do Piripau and its creator, Raimundo Machado de Azeredo (1894–1988). Starting from its path towards social consecration, we reflected on the current views about the valorisation and preservation of an object that cannot be reduced exclusively to its religious, artistic, or ethnographic dimensions, but is nevertheless confronted with the old dichotomy between tangible and intangible culture that Iphan applies to heritage assets in a preservationist policy.

Keywords: Cultural Heritage, Presépio do Piripau, Popular Culture, Preservation, Tangible Culture, Popular Art

Lista de Ilustrações

Figura 1. Recorte do jornal A Tribuna, com a primeira matéria sobre <i>O Presépe do Pipiripau</i> , 1925	19
Figura 2. Visitação pública do Presépio do Pipiripau no Parque Municipal de Belo Horizonte/MG, s/data	23
Figura 3. Visão da estrutura cênica frontal do Presépio do Pipiripau, 2014	25
Figura 4. Descrição e análise iconográfica do Presépio do Pipiripau, no dossiê de tombamento elaborado pela equipe da 7ª Diretoria Regional (Minas Gerais) do Iphan em 1984	26
Figura 5. Cena da “Ceia dos Apóstolos” no Presépio do Pipiripau, 1983.....	27
Figura 6. Vista frontal do Presépio do Pipiripau após a restauração pelo CECOR, 2017.....	28
Figura 7. Cena do Menino Jesus na manjedoura, no Presépio do Pipiripau, anos 2000	30
Figura 8. Presépio de Conceição Lopes, em Tiradentes/MG, década de 1930.	33
Figura 9. Vista frontal do Presépio do Pipiripau, s/data.....	37
Figura 10. Visão das cenas centrais do Presépio do Pipiripau, anos 2000.....	38
Figura 11. Matéria da revista O Cruzeiro <i>Presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais</i> , 1950.	38
Figura 12. Capa da revista Vida Doméstica, em que foi publicada a matéria <i>O presépio mais original do Brasil</i> , 1953.	39
Figura 13. Seu Raimundo diante do Presépio do Pipiripau na sede do MHNJB, 1983.	41
Figura 14. Continuação da matéria <i>Presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais</i> , da revista O Cruzeiro, 1950.....	42
Figura 15. Publicação do <i>Pipiripau</i> , poema de Antonio Chrispim, pseudônimo de Carlos Drummond de Andrade, no Diário de Minas, 1927	43
Figura 16. Três cenas do último plano do Presépio do Pipiripau, 1983.....	44
Figura 17. Cenas do pescador e do barqueiro na lagoa, Anos 2000.....	45
Figura 18. Cartão postal do MHNJB com imagem da parte posterior do Presépio, Anos 2000.	46
Figura 19. Folheto com a lista das 45 cenas do Presépio do Pipiripau, Anos 1990	47
Figura 20. Visão da estrutura do Presépio durante o processo de restauração. 2015.....	49
Figura 21. Crianças durante visita ao Presépio. Anos 2000.	51
Figura 22. Presépio da Basílica da Estrela, em Lisboa, Portugal, s/data.....	57
Figura 23. Detalhe de um presépio de Rochinha do Museu Etnográfico da Madeira, s/data... ..	58
Figura 24. Presépio de Escadinha do Museu Etnográfico da Madeira, s/data.....	58

Figura 25. Presépio do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, s/data.....	59
Figura 26. Presépio do Arcano Místico, Casa do Arcano, na Ilha Ribeira Grande, nos Açores, s/data.....	60
Figura 27. Presépio do Prior Evaristo Carreiro Gouveia, Museu Municipal da Ribeira Grande, nos Açores, s/data.....	61
Figura 28. Presépio de Formigas, Embu das Artes/SP, s/data.....	63
Figura 29. Detalhe do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo, s/data....	65
Figura 30. Visão do Presépio do Pipiripau após a restauração pelo CECOR, 2017.	67
Figura 31. Vista da Zona Suburbana de Belo Horizonte, 1928.....	68
Figura 32. Cabeçalho do Diário de Minas na edição em que o poema Pipiripau foi publicado, 1927.	71
Figura 33. Registro da caravana paulista em São João del Rei/MG. 1924.....	74
Figura 34. Carlos Drummond de Andrade, sentado ao centro, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, à direita, em registro fotográfico da visita a Ouro Preto, 1951.....	77
Figura 35. Artigo de Carlos Drummond de Andrade intitulado <i>Pipiripau, recanto de sonho e de legenda</i> , publicado no Diário de Minas em dezembro de 1927.....	78
Figura 36. Cena de dois lavradores segurando enxada e bois no pasto, Presépio do Pipiripau, s/data.....	80
Figura 37. Visão de cenas na lateral direita do Presépio do Pipiripau, 1983.	81
Figura 38. Catálogo do Presépio do Pipiripau, com reprodução do poema de Drummond e da crônica de Cyro dos Anjos. Centro de Audiovisual da UFMG e FUNDEP. Belo Horizonte, 1978.	84
Figura 39. Cena do capinador com a enxada. Presépio do Pipiripau. 1983.	85
Figura 40. Visão das cenas na lateral esquerda do Presépio do Pipiripau, 2020.....	87
Figura 41. Seu Raimundo na parte posterior do Presépio, s/data.	88
Figura 42. Ilustração da matéria da revista O Cruzeiro <i>O presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais</i> , com Seu Raimundo Machado e a neta ao colo, junto com outras crianças diante do Presépio, 1950.	90
Figura 43. Funcionário da UFMG, Emanoel foi auxiliar de Seu Raimundo. Na foto, o Pipiripinho, atração secundária para os visitantes do Presépio do Pipiripau, s/data.	92
Figura 44. Assinaturas de Seu Raimundo e do reitor da UFMG no contrato de comodato firmado em 1976.	96
Figura 45. Edificação em que foi instalado o Presépio do Pipiripau no MHNJB, 1983.	97
Figura 46. Presépio do Pipiripau em exposição permanente na sede do MHNJB, 2018	103

Figura 47. Seu Raimundo conversa com Prof. Wolney e outras pessoas, enquanto D. Ermenegilda aguarda sentada, 1984	105
Figura 48. Oficina de Seu Raimundo na casa na Av. Silviano Brandão, em Belo Horizonte/MG, Anos 1980.....	106
Figura 49. Processo de Tombamento do Presépio do Pipiripau no Iphan, 1984	108
Figura 50. Visão do Presépio do Pipiripau. 1983.....	112
Figura 51. Inscrição do Presépio do Pipiripau no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 01/07/1984 e Certidão de tombamento (abaixo).	122
Figura 52. Introdução da cenografia do Pipiripau - algodão e vegetação artificial na etapa final da restauração, 2017	129
Figura 53. Placas numeradas indicando as cenas do Presépio, Anos 2000.	130
Figura 54. Folia de Santos Reis de Matozinhos/MG, visitando o Presépio do Pipiripau, Anos 2000.	134
Figura 55. Folias de Santos Reis de Matozinhos/MG diante do Presépio do Pipiripau, Anos 2000.	135

Lista de abreviaturas e siglas

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

DEPAM – Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização

DPI – Departamento de Patrimônio Imaterial

DTC – Diretoria de Tombamento e Conservação

FUNDEP – Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

IEPHA – Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MHNJB – Museu de História Natural e Jardim Botânico

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN – Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SEC – Secretaria de Cultura

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1. Presépio do Pipiripau: artefato da devoção popular.....	24
1.1 Presépios domésticos	27
1.2 Adoração em um mundo em miniatura.....	43
1.3 A tradição e o Presépio do Pipiripau	5277
Capítulo 2. Um percurso de consagração	66
2.1 A mineiridade do <i>presépio modernista</i>	68
2.2 Da casa para o museu.....	88
2.3. Tombamento de uma obra da cultura popular	107
Capítulo 3. Apontamentos sobre a abordagem preservacionista.....	124
3.1. Da materialidade e da imaterialidade do Presépio do Pipiripau	125
3.2 Outras perspectivas: o Registro do Iphan e a salvaguarda das Folias pelo IEPHA .	136
Considerações finais	144
Referências bibliográficas	146

Introdução

O Presépio do Pipiripau foi escolha oportuna para a minha intenção de refletir sobre algumas controvérsias geradas pela patrimonialização de objetos. Eu buscava um tema que suscitasse a reflexão sobre a maneira como o Iphan trata os aspectos da materialidade e da imaterialidade ao outorgar o título de patrimônio cultural nacional para um artefato móvel. De repente, observando a lista de bens culturais tombados, lembrei do único presépio que foi reconhecido individualmente pelo Instituto em 1984. Parecia um exemplar perfeito para a tarefa do Mestrado do Iphan: tratava-se de um artefato¹ da cultura popular; definido como objeto etnográfico; fabricado por um artesão autodidata ao longo de sete décadas; famoso pelas referências ao regionalismo mineiro; e que, após ser comprado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), se tornou peça de museu. Mas à medida que eu aprofundei a pesquisa sobre o Presépio do Pipiripau, descobri que estava diante de um assunto mais interessante e mais instigante do que eu supunha no início.

Como técnica em história da arte do Iphan, nunca tive contato com o Presépio, mesmo quando trabalhei na equipe da antiga Coordenação geral de bens móveis e integrados, no Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM) entre 2011 e 2016. Já com o tema da arte popular, eu tinha me envolvido durante a coordenação da instrução final do processo de registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí, entre 2018 e 2021, quando pertenci à equipe técnica da Coordenação geral de identificação e registro do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI). Aquele trabalho, por sinal, foi crucial para que eu pudesse abordar mais detidamente algumas diferenças de enfoque na materialidade de bens culturais materiais e de bens imateriais, bem como as perspectivas de preservação correspondentes.²

Não obtive informações sobre as ações de preservação do Presépio do Pipiripau por parte da Superintendência do Iphan em Minas Gerais, então iniciei uma pesquisa na internet sobre o artefato, dada a impossibilidade de visitá-lo no período de calamidade pública da pandemia de Covid-19. Também consegui, após contato com o Arquivo Central do Iphan no

¹ Adotamos o termo Artefato por dois motivos: tanto por sua acepção de “forma individual de cultura material”, conforme define o Tesauro de Folclore e Cultura Popular (cf. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Tesauro, disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000523.htm>), quanto para ressaltar o processo manufaturado e artesanal que caracteriza o Presépio do Pipiripau (cf. Verbete Artefato do Novo Aurélio Século XXI, 1999, p. 204). Por vezes, também vamos nos referir ao Presépio com outros termos do campo do patrimônio cultural, a exemplo de objeto, bem cultural, bem móvel, etc.

² O contexto do processo de registro foi excepcional por se integrar, pela primeira vez, o estudo para reconhecimento de uma forma de expressão junto à proposta de tombamento de uma igreja (N. S. de Lourdes) e de seu acervo de bens móveis e integrados (produzido por santeiros piauienses) em Teresina/PI. Refiro-me ao processo de registro nº 01450.014374/2008-32 e do processo de tombamento nº 1560-T-08. Ambos os processos se encontram na Secretaria do Conselho Consultivo do Iphan aguardando entrar na pauta para deliberação em 2023.

Rio de Janeiro, uma cópia do processo de tombamento digitalizada. Tanto pela leitura dos documentos, quanto a cada vídeo e artigo que eu acessava, percebia que várias questões contemporâneas podiam ser lançadas para o estudo do Presépio do Pipiripau: o que distingue a classificação como objeto etnográfico da de obra de arte popular, as vantagens e lacunas deixadas pelo instrumento do tombamento, a patrimonialização de bens da cultura popular pelo Iphan, as mudanças do estatuto dos objetos musealizados e patrimonializados, os desafios de conservação de materiais e técnicas diversas, e, para encerrar, a novidade trazida pelas discussões lançadas pela antropologia e os estudos da cultura material.

A experiência de trabalho no Iphan me tornara consciente da dicotomia que persiste nas atividades de reconhecimento do patrimônio material e do patrimônio imaterial no Iphan. Retórica bastante comum é a de que “material e imaterial são (ou deveriam ser) dimensões solidárias” do patrimônio, dada a importância do suporte físico de objetos para a sobrevivência das manifestações culturais, assim como a relevância do substrato imaterial subjacente em qualquer edificação ou objeto (CUNHA, 2010, p. 127). Mas a prática institucional, de outro lado, se dedicou a perspectivas que diferenciam, sobremaneira, o tratamento dado a um objeto, a depender do instrumento pelo qual o Iphan o reconheceu como patrimônio. Materialidade e imaterialidade, na prática, não são tratadas tão solidariamente assim.

Junto a isso, uma afirmação do Prof. Paulo Ormindo de Azevedo me fez questionar o propósito do tombamento do Presépio do Pipiripau. Em um artigo voltado a outro tema,³ mas que tratava da história da gestão da política de preservação do patrimônio nos anos 1970 e 80, Paulo Ormindo de Azevedo fez uma rápida menção a dois tombamentos do ano de 1984, entre os quais estava o do Presépio do Pipiripau:

Na década de 1980, foram feitos tombamentos ‘inusitados’, na expressão de Márcia Sant’Anna, que não funcionaram, como o do presépio de Pipiripau e o da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, que fechou as portas no ano seguinte ao tombamento (AZEVEDO, 2016, p. 251).

Apesar de se tratar de um caso diferente do tombamento da fábrica que pretendeu preservar um modo de fazer popular,⁴ tomei essa provocação instigante como mote,

³ Trata-se do artigo intitulado *PCH: a preservação do patrimônio cultural e natural como política regional e urbana* (AZEVEDO, 2016).

⁴ O tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, em João Pessoa/PB, foi “fruto do trabalho de inventário e pesquisa do CNRC”, sendo que “a fábrica foi inscrita no Livro Histórico do Iphan em 1984, porém, aquilo que se desejava preservar – a forma tradicional de produção desse tipo de vinho – não ficou garantida pelo tombamento, dado que no final dos anos 1980 as atividades da fábrica são encerradas e seu patrimônio leiloado para pagamento de dívidas” (CUNHA, 2010, p. 126).

delimitando em seguida os aspectos sociais e cronológicos que tornaram o Presépio do Pipiripau um bem consagrado para, enfim, compreender o seu contexto de patrimonialização.⁵ E propus o objetivo desta dissertação: ao contrário de me restringir à discussão sobre se o tombamento “funcionou”, subsidiar um debate sobre a materialidade e a imaterialidade dentro do processo de consagração de um objeto da cultura popular, com base no caso do Presépio do Pipiripau, a fim de pensar aspectos para uma prática preservacionista integrada e coerente com as especificidades deste bem cultural.

Na primeira visita que fiz ao Presépio do Pipiripau, que está instalado no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, em Belo Horizonte/MG, consultei o arquivo da Biblioteca do MHNJB, que guarda o arquivo pessoal do criador do Presépio, Seu Raimundo Machado de Azeredo⁶ (1894-1988), com fotografias, revistas antigas e recortes de jornais. Ali compreendi que o Presépio se tornara notícia da imprensa local desde o final dos anos 1920, revelando que essa divulgação incorporou sentidos e valores sobre o Presépio que o marcaram social e culturalmente. Mas eu dificilmente conseguia entender a excepcionalidade do Presépio de Seu Raimundo se deixasse de estudar a tradição de armação de presépios natalinos. O tema me obrigou, desse modo, a conhecer um pouco da história da tradição de presépios no catolicismo popular, inclusive para entender o que diferencia o Presépio do Pipiripau de outros, e de como essa distinção apareceu em narrativas de determinados atores sociais em diferentes épocas.

Único presépio tombado isoladamente pelo Iphan,⁷ o Presépio do Pipiripau remonta ao costume de confecção e armação de presépios que se propagou entre diversos segmentos socioeconômicos das sociedades de tradição católica, no mundo europeu e colonial. Armados inicialmente dentro de igrejas, figuras de presépio representando a Sagrada Família e o nascimento do Menino Jesus passaram a ser organizadas dentro da atmosfera cotidiana dos espaços laicos, especialmente após ser montada a primeira representação dramática da Natividade por São Francisco de Assis no século XIII.

⁵ O termo patrimonialização é utilizado aqui para abordar desde etapa de produção de conhecimento com o fim de valoração e reconhecimento até ações voltadas à gestão da preservação do bem cultural, incluindo: pesquisas, outorga de título como patrimônio cultural, inventários, ações de apoio e fomento, educação patrimonial, ações de fiscalização, conservação preventiva, intervenções restaurativas, atividades de monitoramento da preservação, entre outras.

⁶ É comum encontrar referências a Seu Raimundo com o sobrenome Azevedo, embora os documentos formais registrem Azeredo.

⁷ Ressalte-se a ausência de informação, nesta pesquisa, sobre presépios integrantes de coleções e acervos tombados pelo Iphan, ou pertencentes ao Instituto, como é o caso do Museu do Folclore Édison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) no Rio de Janeiro.

No primeiro capítulo, propomos uma contextualização das formas e dos usos dos presépios domésticos, com base em algumas referências bibliográficas no campo da história e dos estudos de folclore e da cultura popular. Abordamos o seguinte: a difusão das práticas de representação visual da Natividade e a tradição de presépios na cultura popular europeia e portuguesa; a presença de presépios na cultura popular brasileira; e a história do Presépio do Pipiripau. Além de realizar pesquisa bibliográfica e nos periódicos do Arquivo da Biblioteca do MHNJB, também consultamos sítios institucionais de museus temáticos para fazer essa contextualização.

Por presépio, nos referimos, no presente trabalho, aos artefatos tridimensionais de tradição artesanal para a representação visual da Natividade de Jesus Cristo com a Sagrada Família que, juntamente com as diversas celebrações litúrgicas e populares, compõem as festividades do ciclo natalino, compreendido pelo período de quatro semanas que antecede o Natal até o Dia de Reis, seis de janeiro.⁸ Embora também exista a acepção de presépio como folguedo, aqui o nosso interesse é pelos presépios como artefatos móveis construídos dentro de repertórios estilísticos de matriz erudita e também popular que migraram dos ambientes estritamente religiosos para espaços laicos, tanto palacianos quanto populares (SCHUNK, 2020, p. 8).

Os costumes ligados aos presépios mantinham o reflexo do movimento do franciscaníssimo de sua origem, ao destacar a imagem de Jesus para o culto de adoração da Natividade e, assim, enaltecer os valores da simplicidade e da humildade e de uma aproximação com populações mais humildes.⁹ Com o passar dos séculos, os presépios foram também assumindo novos interesses dentro da sociedade, chegando a extrapolar o propósito exclusivamente religioso em prol do entretenimento estético para multidões.¹⁰

⁸ “Em torno do Natal, está concentrada uma rica e entrelaçada rede de temas que compõem a estrutura do ciclo natalino. Há um acúmulo de festas e um enredo de referências litúrgicas: a começar pelo Advento, passando pelo auge, o Natal (25 de dezembro), e alcançando enfim a Epifania (6 de janeiro)” (JUNIOR; MURTA, 2015, p. 121-122).

⁹ Mostraremos, no primeiro capítulo, que a manjedoura é elemento cenográfico central em todo presépio, remetendo à condição de pobreza em que Jesus nasceu. Nesse sentido, o valor de humildade que marca a condição humana do Menino convergia com o franciscanismo, “um movimento religioso que pela primeira vez se relaciona com os pobres de maneira horizontal, e não mais de forma vertical, assumindo, através de seus próprios praticantes, uma pobreza evangélica (...).” (BARROS, 2011, p. 110).

¹⁰ Dentro das relações sociais em que o Presépio tem lugar, os aspectos simbólicos, materiais e sociais que conformam o artefato religioso popular são melhor compreendidos por meio da perspectiva proposta pelo historiador da arte Hans Belting sobre a necessidade de abordar o objeto não pelo viés da história da arte – cuja ênfase recaia sobre o objeto tangível e histórico definido como obra de arte-, mas a partir do campo da antropologia, evitando a reificação “mesmo naquela escala em que ela [a imagem] geralmente flutua entre a existência física e mental” (BELTING, 2005, p. 66).

Convertendo-se, na Europa do século XVIII, em uma prática de talha ou modelagem artesanal dentro de ordens religiosas ou sob patrocínio de aristocratas para apresentação durante as festividades natalinas, a confecção de presépios rendeu uma variedade de tipos, com diversos materiais e técnicas. Estabeleceu ainda uma conexão com os aspectos sociais de cada época, pelo fato de os fazedores de presépio adotarem elementos decorativos, personagens e cenografias que estilizaram o episódio bíblico do nascimento do Menino Jesus, o que possibilitou inovações na maneira de atrair a atenção de devotos e de se comunicar mais diretamente com os públicos de cada localidade. Aliás, a curiosidade do público foi um impulso criativo para aqueles que se dedicaram à atividade de fazer presépios até o início do século XX. Ao visitar um presépio, os espectadores conferiam também as novidades de determinado artefato e a habilidade artística do autor, presenciavam o legado dos patrocinadores de prestígio social, e até mesmo legitimavam os repertórios estilísticos que eram usados para a representação visual da passagem bíblica.

Nos presépios de fins dos anos 1800, os autores passaram a imprimir uma constante atualização das novas dinâmicas sociais do mundo – a urbanização, as fainas cotidianas, o lazer, etc. – que, transformadas em figuras de presépio, passavam a coexistir com a narrativa bíblica. Fato é que os presépios mobilizaram multidões por ocasião das festividades natalinas em diversos lugares do mundo e esse interesse popular foi fundamental para propagar a tradição dos presépios até os dias de hoje.

Os processos criativos que envolvem a produção de presépios artesanais decorrem de experiências as mais diversas para os seus autores, entre as quais podemos citar: a motivação pessoal do autor, o repertório técnico de que dispõe para confeccionar artefatos semelhantes e, relacionado a esses dois fatores, o tipo de vínculo com a doutrina religiosa. Um presépio pode ser confeccionado por encomenda de alguém ou por iniciativa própria, como pagamento de promessa ou oferta, pelas mãos de um artesão amador ou profissional, dentro de uma comunidade religiosa ou por grupo familiar devoto. A autoria também pode ser atribuída a anônimos ou ser conhecida.

No caso do Presépio do Pipiripau, é necessário compreendê-lo como um exemplar com singularidades dentro de uma tradição devocional incorporada durante o domínio colonial português como parte do processo de conversão religiosa empreendida pelos jesuítas. Na história dos presépios móveis, eles passaram a ser montados fora das igrejas brasileiras a partir do fim do século XVIII, sendo armados em pequenos oratórios nas casas com as imagens do culto doméstico (PELLICCIOTA *et al.*, 2015 apud SCHUNK, 2020, p. 19). Ocupando um lugar para além das festividades católicas no país, o Presépio do Pipiripau passou de um presépio

doméstico, voltado para a devoção da família ou dos moradores do bairro, para uma peça de museu também exibida em calendário não religioso.

Do repertório visual de imagens de santos e dos presépios armados em igrejas da Belo Horizonte do início de 1900, o adolescente Raimundo, então com 12 anos, decidiu fazer a primeira cena de seu próprio presépio: tinha a figura do Menino Jesus deitado em uma manjedoura improvisada. Tratava-se de um arranjo simples de uma pequena escultura em gesso, comprada por quatrocentos réis a partir da venda de garrafinhas de óleo de rícino, que foi colocada em uma caixa de sapato recheada por um pouco de musgo e de cabelo de milho. Na modesta casa da família na antiga colônia Américo Werneck, situada na área suburbana da Belo Horizonte em plena construção, o Presépio do Pipiripau foi dedicado à mãe de Raimundo. O público, porém, começou a reunir não só familiares e vizinhos, mas gente de longe. A cada ano, o Presépio foi sendo ampliado, chegando a 45 cenas. Desde que foi transferido para o Museu de História Natural e Jardim Botânico, a sua estrutura de madeira ocupa uma área de 20 metros quadrados. Dotadas de movimento, algumas das 580 peças se conectam a um elaborado maquinário, situado nas partes inferior e posterior do presépio, composto por elementos diversos: polias, mecanismos de relógio, radiola e gramofone, além de barbante e carretéis de linha. Um trabalho artístico processual de um funcionário público que, fora de sua jornada de trabalho na Imprensa Nacional, criou um mundo em miniatura cuja harmonia entre religiosidade, tradição e modernização contrastava com os campos tensionados do processo da construção e transformação da nova capital mineira (FONSECA, 2020).

No segundo capítulo, abordamos o percurso de consagração social do Presépio do Pipiripau como patrimônio, processo iniciado nos anos 1920 e que culminou com o tombamento federal em 1984. Embora seja comum encontrar a afirmação de que o reconhecimento do valor do Presépio do Pipiripau como patrimônio nacional tenha ocorrido a partir do tombamento pelo Iphan, aquele título somente ratificou um processo social de atribuição de significados ao Presépio engendrado décadas antes. Com base na ideia de que a cultura material, isto é, os objetos, não possuem atributos intrínsecos, mas dependem de seus contextos socioculturais de uso (MILLER, 2013; GONÇALVES, 2013), buscamos compreender três etapas em que esses contextos foram transformados: examinamos, no primeiro momento, como a imprensa impulsionou notícias elogiosas sobre o presépio doméstico do Pipiripau, dando-lhe nome em 1925, na primeira matéria feita pelo jornal local *A Tribuna*. Apontamos ainda as publicações de um poema e de um artigo que Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) publicou no *Diário de Minas* em 1927, os quais consideramos textos responsáveis por uma associação entre a originalidade e a mineiridade que faziam parte do projeto dos modernistas mineiros radicados

em Belo Horizonte. A eles se somariam, mais adiante, reportagens e matérias por meio das quais o Presépio do Pipiripau ampliaria a sua popularidade e consagração como patrimônio de Minas Gerais e de todos os brasileiros.

Figura 1. Recorte do jornal A Tribuna, com a primeira matéria sobre *O Presépe do Pipiripau*, 1925.¹¹



Com o passar dos anos, o Presépio foi consolidando o seu papel de documento da cultura mineira, participando também do contexto de formação do acervo etnográfico do recém-criado Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi então que o Presépio saiu da casa de Seu Raimundo, passando para a condição de objeto etnográfico da futura Seção de Tradições e Artes Populares daquele museu. O poder de mediação do Presépio, geralmente exercido pelos “patrimônios” (GONÇALVES *et al.*, 2020, p. 11), modificou a relação do objeto com Seu Raimundo e com o público, bem como o separou do cotidiano, dando maior visibilidade e uma “aura de importância e sacralidade” para o artefato da cultura popular (ARANTES, 1987, p. 52), porém retirando-lhe definitivamente do contexto sociocultural de origem. No novo estatuto social do objeto, se agregariam, na mesma época, novas taxonomias no âmbito de constituição de um mercado para o artesanato e a arte popular no país, passando a ser compreendido como arte. Este aspecto, aliás, foi enfatizado pelo campo do patrimônio

¹¹ No subtítulo da matéria, lê-se: “Uma das mais queridas tradições do Natal em Minas”. Abaixo, à esquerda da matéria, uma foto de Seu Raimundo no bairro Pipiripau nos anos vinte e, à direita, o retrato do jovem autor do Presépio, com breve biografia. Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada do jornal no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

quando, em 1984, a diretoria da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹² no estado de Minas Gerais organizou um trabalho analítico multidisciplinar para defender o tombamento do Presépio do Pipiripau. Dentro de um ágil processo de tombamento, tramitado em apenas um mês, e sob o reconhecimento da qualidade de “obra monumental” e de sua “originalidade”, o Presépio do Pipiripau foi considerado pelo Iphan como “expressão máxima da arte primitiva em Belo Horizonte” (PAIVA, 2013, p. 68). Na apreciação do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, e a despeito da confirmação do inestimável valor do artefato, a decisão do tombamento foi acompanhada da recomendação de que a inscrição do Presépio do Pipiripau se limitasse ao valor etnográfico, “tendo em vista [...] a falta de consenso quanto ao tipo de manifestação artística que representa” (ALCANTARA, 1984, apud PAIVA, 2013, p. 68). Mas, supreendentemente, foi a perspectiva antropológica de cultura dos anos 1980 que direcionou a aprovação do tombamento pelo Conselho Consultivo, graças ao parecer da antropóloga e historiadora da arte Lélia Coelho Frota, que esteve à frente do Instituto Nacional do Folclore até aquele ano. Sua recomendação foi de que a preservação efetiva do Presépio dependia da sua devolução à comunidade de origem, respeitando os significados culturais e religiosos para os quais tinha sido produzido (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.61).

Tratava-se de um contexto muito propício à ampliação do escopo do patrimônio nacional, dada as circunstâncias de reabertura democrática do país, do novo protagonismo da sociedade civil e dos conceitos de cultura, de desenvolvimento e de democracia que se introjetavam nas políticas culturais. Dentro daquele contexto, o tombamento do Presépio do Pipiripau antecipou em um ano a criação do Ministério da Cultura e em quatro anos a promulgação da Constituição Federal de 1988. Percebemos naquela chancela do órgão preservacionista, estendida a outros quatro bens etnográficos nos anos seguintes, uma mensagem importante sobre o tesouro acumulado coletivamente, das fontes de identidade cultural, abrangendo as culturas populares, as culturas indígenas e dos afrodescendentes, e também das comunidades de imigrantes no Brasil (CHUVA, 2011, p. 23). Como também destacou Augusto Arantes sobre os anos 1980,

Em passado recente, a prática preservacionista resultava predominantemente de aliança tensa entre cidadãos tradicionalistas e intelectuais progressistas. Hoje, vai ganhando terreno a ação militante de grupos ambientalistas, dos movimentos em favor

¹² O atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional recebeu diversas denominações desde sua criação em 1937, como: Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937 – 1946); Dphan – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1946 – 1970); Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1970 – 1979); Sphan – Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979 – 1990); IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1990 – 1994); Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (desde 1994).

dos direitos das ‘minorias’, e a participação destes segmentos na questão do patrimônio introduz no debate novos princípios gerais, outros conceitos e especialistas de áreas não tradicionalmente envolvidas com a questão, tais como a antropologia, a biologia, a geografia, etc. (ARANTES,1987, p. 53-54).

No terceiro capítulo, propomos alguns apontamentos sobre a preservação do Presépio do Pipiripau, iniciando com uma discussão sobre aspectos da materialidade e da imaterialidade deste artefato. Diante de algumas ponderações sobre a dimensão física e as interações sociais que impactam a materialidade do Presépio, confrontamos a retórica usada na aprovação do tombamento do Presépio como “obra viva”, ideia que nos parece ter sido formulada por uma moldura nostálgica do próprio órgão preservacionista. Esse problema geraria um tipo de paradoxo entre as condições de transformação do Presépio e a realidade em que estava inserido desde fins dos anos 1970. O bem descrito no parecer que decidiu a sua inscrição como patrimônio nacional tinha deixado de existir desde que se tornou propriedade da Universidade e foi musealizado.

Em relação à imaterialidade do objeto, baseamos-nos na contribuição de antropólogos dedicados aos estudos sobre a cultura material, abordando aspectos das dinâmicas relacionais entre o Presépio, o seu autor e os demais atores sociais envolvidos, como o público. Aproveitamos, de abordagens de antropólogos como Alfred Gell (2005; 2020), Daniel Miller (2013) e José Reginaldo Gonçalves (2007; 2013; 2015) a ideia de que os objetos também podem ser agentes das relações sociais, a depender do contexto cultural em que estejam inseridos. Também tratamos dos novos instrumentos e experiências do Iphan para salvaguardar as dinâmicas culturais dos bens da cultura popular a partir de um histórico esforço do campo intelectual e das organizações públicas. Respaldado por uma antiga reflexão sobre a especificidade das políticas para as expressões da cultura popular brasileira,¹³ a criação do Registro do patrimônio imaterial trouxe uma mudança no olhar do Iphan sobre os artefatos populares, sobretudo porque passou a enxergá-los dentro de processos sociais e não por sua existência isolada como artefatos. No entanto, o Registro ainda é aplicado de maneira distante do tombamento, mesmo para os objetos cuja inscrição no Livro do Tombo se deu pelo valor etnográfico. Também trazemos o exemplo da salvaguarda das Folias de Minas, bem imaterial

¹³ Dentre as inúmeras fases da organização de políticas culturais cujo foco estava na documentação e pesquisa para a proteção das manifestações folclóricas e da cultura popular brasileira, citamos: as expedições de caráter etnográfico que acompanharam o início do SPHAN; fins da década de 1950, com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; anos 70, com a nova administração da área da cultura e a Fundação Nacional das Artes-FUNARTE, o Instituto Nacional do Folclore e o Centro Nacional de Referências Culturais-CNRC; período de interferências governamentais no setor cultural e a migração da área para o Iphan; a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial/DPI/Iphan nos anos 2000.

que foi registrado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) de Minas Gerais e na qual os presépios estão inseridos como forma de expressão associada aos festejos do ciclo natalino, ao lado de saberes, ritos e celebrações.

Nas considerações finais, trazemos menos conclusões do que o que consideramos as contribuições sobre o estudo deste processo de patrimonialização, ao defini-lo como um processo cultural: o bem cultural convertido em patrimônio é constantemente recriado pela preservação, obrigando os agentes públicos e segmentos da sociedade a encontrar meios para que o Presépio do Pipiripau faça parte do presente e não se limite à coisa do passado:

[...] ainda que pertencendo ambivalentemente ao presente e ao passado, eles devem ser interpretados como signos novos, articulados em linguagem de hoje e constitutivos de práticas sociais atuais (ARANTES, 1987, p. 53).

Dentre as fontes pesquisadas ao longo do mestrado, detivemo-nos nos periódicos reunidos por Seu Raimundo desde o final de 1920, hoje cuidadosamente guardado pelo Arquivo da Biblioteca do MHNJB. São jornais e revistas de circulação local ou nacional, que veicularam notícias e imagens sobre o Presépio ao longo do século XX. Também aproveitamos as fotografias tiradas em diferentes momentos da vida do Presépio, algumas publicações, transcrições de entrevistas, videodocumentário, entre outros materiais, todos guardados no mesmo arquivo.

Outra fonte relevante foi a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, editada pelo Iphan desde a década de 1930 e que reúne artigos e ensaios voltados para a socialização do conhecimento sobre o patrimônio nacional. Encontramos, especificamente nas edições dos anos 1980, alguns textos fundamentais para a compreensão da mudança conceitual que se processava nas políticas de patrimônio de então. Sobretudo, nas duas edições da Revista em 1984, ano de tombamento do Presépio, há autores importantes para compreender a inserção do olhar antropológico na preservação do patrimônio e das manifestações da cultura popular. Examinamos também os documentos produzidos pelas instituições federais, ou seja, aqueles relativos à transferência e aquisição do Presépio pela UFMG, no Arquivo da Biblioteca do MHNJB, e o processo de tombamento do Presépio do Pipiripau, com base em cópia digitalizada fornecida pelo Arquivo Noronha Santos do Iphan, no Rio de Janeiro. Também a leitura do dossiê de registro das Folias de Minas, do IEPHA/MG, foi material que subsidiou a nossa pesquisa.

Figura 2. Visitação pública do Presépio do Pipiripau no Parque Municipal de Belo Horizonte/MG, s/data.¹⁴



Em artigos acadêmicos, localizamos informações sobre as intervenções restaurativas no Presépio pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), pertencente à mesma Universidade, entre os anos de 2013 e 2016,¹⁵ que foram importantes para pensar as consequências legais do tombamento e as interações que se tornam possíveis com o artefato, dentro de uma discussão sobre as transformações materiais do produto da cultura popular.

A pesquisa de campo no Museu de História Natural e Jardim Botânico (MHNJB) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) ocorreu nos dias 08, 09 e 10 de agosto de 2022, quando acessei o Presépio do Pipiripau em duas das quatro sessões diariamente abertas ao público. Pude conversar com o funcionário da UFMG e operador do Presépio, Sr. Célio, e com a bibliotecária Olívia, assim como consultei os arquivos pessoais de Seu Raimundo no Arquivo da Biblioteca do MHNJB.

¹⁴ Na lista com dados sobre as fotografias que pertenciam ao acervo pessoal de Seu Raimundo, consta a seguinte informação: “a fotografia está com dedicatória , isto na época em que o Dr. Otacílio Negrão de Lima era o prefeito de Belo Horizonte e cedeu gentilmente esta área, hoje o Teatro Nunes, ao Sr. Raimundo Machado de Azeredo”. Fonte: Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico/MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

¹⁵ A restauração foi realizada por profissionais do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/CECOR, da Escola de Belas Artes da UFMG. Desde então, o Presépio de Pipiripau voltou a ser exposto à visitação pública no Museu de História Natural da UFMG.

Capítulo 1. Presépio do Pipiripau: artefato da devoção popular

Os presépios natalinos têm como objetivo a apresentação da cena do nascimento de Jesus para o culto de adoração de Deus. O entretenimento proporcionado pela contemplação estética desses artefatos, no entanto, tornou-os referências culturais para um público mais amplo do que o religioso. Muitos desses presépios, inclusive, passaram a integrar coleções e hoje constituem exemplares únicos em museus europeus. Cabe destacar a importante tradição dos presépios napolitanos e portugueses, nesse caso, reunindo tipologias que assumiram marcas de autoria regional ligadas a cânones eruditos e também populares, como os da Madeira, dos Açores ou da península, encontrados em diversas igrejas ou museus etnográficos de Portugal.

No Brasil, um exemplar da tradição artesanal de presépios ganhou destaque ao longo do século XX por algumas novidades que apresentava: armado em uma estrutura mecânica, o conjunto de figuras do presépio era animado por motores improvisados. O espetáculo movimentado sobre a Natividade de Jesus era fruto da criatividade de um jovem autodidata que morava na periferia de Belo Horizonte no começo dos anos 1900. Além do esmero de suas figuras, modeladas ou recriadas com partes de bonecos em gesso, Raimundo Machado de Azeredo projetou uma cenografia autoral onde os acontecimentos bíblicos se mostravam em meio a um conjunto de referências visuais da capital mineira. O presépio de Seu Raimundo é, ainda hoje, um lugar que recebe intensa visitação durante as festividades natalinas de Belo Horizonte, reunindo desde a geração de bisavôs a bisnetos,¹⁶ mas também um público de turistas, inclusive estrangeiros. O interesse do público pelo Presépio do Pipiripau será aqui examinado sob o enfoque do lugar do Presépio na história dessa tradição de devoção católica popular, de modo que compreendamos as suas peculiaridades como artefato.

¹⁶ Comentário de Seu Raimundo em 1984 sobre o interesse das várias gerações pelo Presépio do Pipiripau: “Que tem pessoas que vive até hoje, né, e os que assistiram ele naquela época de mil novecentos e vinte, vinte e quatro, vinte e cinco, levavam os filho e hoje estão levando os neto, né? Tem muita gente aqui que traz os bisneto, inclusive eu, inclusive que tenho os meu bisneto que vem aqui, né, no presépio”. Cf. o depoimento de Seu Raimundo a Adalgisa Arantes Campos (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84, fl.15).

Figura 3. Visão da estrutura cênica frontal do Presépio do Pipiripau, 2014.¹⁷

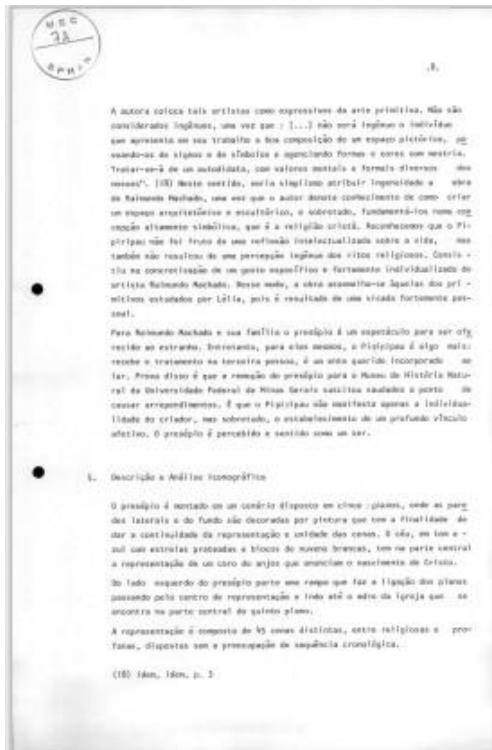


O presépio de Seu Raimundo é, ainda hoje, um lugar que recebe intensa visitação durante as festividades natalinas de Belo Horizonte, reunindo desde a geração de bisavôs a bisnetos,¹⁸ mas também um público de turistas, inclusive estrangeiros. O interesse do público pelo Presépio do Pipiripau será aqui examinado sob o enfoque do lugar do Presépio na história dessa tradição de devoção católica popular, de modo que compreendamos as suas peculiaridades como artefato.

¹⁷ Fonte: Fotografia extraída de DAIBERT; AMBROSIO, Mapeamento e diagnóstico do Presépio do Pipiripau: complexidade e transdisciplinaridade, IN: MEDEIROS, A.; PIMENTEL, L.G.; HAMOY, I.; ARA-FRONER, Y. (Orgs.), Ecossistemas Artísticos. Anais do 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP): ANPAP/UFMG. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANALIS.html> Acesso em: 05 mar. 2022.

¹⁸ Comentário de Seu Raimundo em 1984 sobre o interesse das várias gerações pelo Presépio do Pipiripau: “Que tem pessoas que vive até hoje, né, e os que assistiram ele naquela época de mil novecentos e vinte, vinte e quatro, vinte e cinco, levavam os filho e hoje estão levando os neto, né? Tem muita gente aqui que traz os bisneto, inclusive eu, inclusive que tenho os meu bisneto que vem aqui, né, no presépio”. Cf. o depoimento de Seu Raimundo a Adalgisa Arantes Campos (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84, fl.15).

Figura 4. Descrição e análise iconográfica do Presépio do Pipiripau, no dossiê de tombamento elaborado pela equipe da 7^a Diretoria Regional (Minas Gerais) do Iphan em 1984.¹⁹



¹⁹ "O presépio é montado em um cenário disposto em cinco planos, onde as paredes laterais e do fundo são decoradas por pintura que tem a finalidade de dar continuidade da representação e unidade das cenas. O céu, em tom azul com estrelas prateadas e blocos de nuvens brancas, tem na parte central a representação de um coro de anjos que anunciam o nascimento de Cristo.

Do lado esquerdo do presépio parte uma rampa que faz a ligação dos planos passando pelo centro de representação e indo até o adro da igreja que se encontra na parte central do quinto plano. A representação é composta de 45 cenas distintas, entre religiosas e profanas, dispostas sem a preocupação de sequência cronológica. No primeiro plano, encontra-se a cena religiosa principal: o nascimento, vendo-se a gruta com o Menino Jesus ladeado por Nossa Senhora e São José e à direita duas figuras ferrando o jumento que levará Jesus para o Egito. No lado esquerdo, a representação de Nossa Senhora apresentando o Menino aos Reis Magos. Como cena profana vê-se à esquerda um lago e um homem que rema um barco e ainda as figuras de homens que tocam animais das plantações, capinam, pescam, um que mata uma cobra e seis figuras de joelhos que pedem ao Menino Jesus 'paz para o nosso glorioso Brasil'. À esquerda, na passagem para o segundo plano, vê-se a cena do Menino Jesus entre os doutores, acima a representação da Santa Ceia e, à direita, a entrada de Jesus em Jerusalém e o encontro com a Samaritana. Como cena profana vê-se um mendigo que toca harmônica, lavadeiras, homens que trabalham em uma pedreira e dois outros que derrubam uma árvore. No terceiro plano vê-se a representação da fuga para o Egito, os soldados à procura da Sagrada Família, a infância de Jesus em Nazaré e um anjo anunciando a Nossa Senhora que seu filho é o salvador do mundo. Aparece ainda um veado sendo perseguido por dois cães e um caçador, um moinho de trigo, um moinho de fubá e um moinho de vento. No quarto plano, da esquerda para a direita, a representação de Judas enforcado em uma árvore, a prisão de Jesus, Jesus já preso sendo julgado e Jesus carregando a cruz e subindo para o calvário. Ainda as cenas profanas de garotos que se divertem em cavalinhos, um homem derrubando uma árvore, um engenho de pilão, homens que trabalham em uma sapataria e uma orquestra que festeja o nascimento de Cristo. No quinto e último plano, à direita, vê-se Jesus sendo crucificado por três soldados, ao lado, Jesus já crucificado ladeado pelos dois ladrões, a matança dos inocentes e na parede de fundo a ascensão, representada pela figura de Cristo sobre um bloco de nuvens. Como cena profana aparece ao centro uma procissão de fieis que entra na Igreja, à esquerda, dois garotos que se divertem em um balanço e um menino que tenta apanhar uma nota em um pau-de-sebo".

Fonte: Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.7A.

1.1 Presépios domésticos

O presépio, que ficava em cima de uma mesinha, foi crescendo. Nessa mesa fiz o repuxo d'água, o pescador, o moinho e continuei aumentando, aumentando.

Raimundo Machado, 1984 apud CAMPOS, 2003, p. 21.

O presépio se situa dentro das práticas de devoção do catolicismo popular que compõem os festejos do ciclo natalino, ora como artefato de contemplação, ora como elemento integrado aos autos pastoris. Essa dupla função provém da tradição portuguesa dos autos, também chamados em Portugal de *presepes*, composições teatrais que se exibiam durante as festas do Natal, do Ano Bom e dia de Reis com especial predomínio no século XIX. A representação do episódio do nascimento de Jesus era celebrada por meio de danças diante do presépio, como também se tornou comum no Brasil (ANDRADE, 1982 apud PAZ, 1987, p. 13).

Figura 5. Cena da “Ceia dos Apóstolos” no Presépio do Pipiripau, 1983.²⁰



²⁰ Consta na legenda da foto: “Esta é a cena preferida do idealizador e criador do conjunto, Sr. Raimundo M. Azeredo”. Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.42A.

Na definição encontrada no Tesauro do Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan), por exemplo, o presépio é descrito como “folgado natalino originado dos autos pastoris portugueses”,²¹ diante do qual os pastoris executavam:

[...] atos compostos por bailados, cantos, recitativos e diálogos em homenagem ao nascimento de Jesus. Os personagens variam, mas sempre aparecem mestra, contramestra e Diana; às vezes, anjo e/ou o diabo, entre outros. (IPHAN, s/d).

Na definição encontrada no Dicionário do Folclore Brasileiro, elaborada por Câmara Cascudo, o termo *presépio* é descrito como “grupo de barro ou pasta representando a cena de adoração ao Menino Jesus na manjedoura de Belém” (CASCUDO, 2000, p. 733). O presépio se refere, nessa acepção, ao arranjo de pequenas esculturas modeladas que recriam o ambiente da lapa em que nasceu Jesus Cristo, sendo montado no início do mês de dezembro e exposto até o dia de Reis, em seis de janeiro. O costume era armá-lo em igrejas e residências particulares para oferecer ao público de devotos e curiosos uma “oração contemplada” (CASCUDO, idem, p. 733).

Figura 6. Vista frontal do Presépio do Pipiripau após a restauração pelo CECOR, 2017.²²



²¹ Verbete *Presépio* do Tesauro de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan), disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002055.htm>. Acesso em 15 jan 2023.

²² Fonte: Thaís Carvalho. Extraída de: VELOSO; CARVALHO, A Restauração de uma obra complexa: *Presépio do Pipiripau*, COELHO (org.). Revista Imagem Brasileira, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/issue/view/12>. Acesso em 24 abr 2023.

O presépio, junto com os cantos e os autos teatrais que já eram usados pela Igreja Católica para facilitar o acesso popular à liturgia, marcava um aspecto importante do culto da adoração a Deus.²³ Embora houvesse comemorações alusivas à Natividade desde tempos remotos, foi com a recriação visual e tridimensional do nascimento do Menino Jesus que se inaugurou a prática de armar presépios como forma de veneração religiosa. Inicialmente por meio da encenação com atores e animais vivos, os presépios assumiram a forma de miniaturas de ambientes com figuras talhadas ou modeladas. A visualidade da paisagem e dos personagens evocada no episódio bíblico se tornou um meio de estimular a empatia dos devotos com a condição humana do Menino Jesus, sobretudo quanto à vulnerabilidade das circunstâncias em que nasceu.

O ciclo de comemorações natalinas data de longo tempo, vem da Idade Média, quando a Igreja, no empenho de espalhar seus ensinamentos entre o povo inculto – e incultos eram tanto o povo como os nobres – se valeu de representações, encenando peças que, além de transmitir conhecimentos, avivavam a fé da comunidade. [...] São Francisco de Assis, no século XIII, teria sido o primeiro a criar o presépio, evocando o nascimento de Jesus e tem-se esse fato como ponto de partida das comemorações de Natal. A esse início, singelo e simples, agregaram-se outras expressões, algumas com características regionais, determinando assim expressões marcantes em cada país. (RIBEIRO, 1971, 323).

Aspecto central de algumas tradições de presépio, a manjedoura – em latim, *praesepium* – é para onde convergem, geralmente, as cenas e personagens.²⁴ O utensílio para alimentar os animais dentro de um estábulo, servindo como leito do filho de Deus na representação da Natividade, reforça o símbolo de Jesus como “o pão vivo que desceu do céu” (Jo 6, 51)²⁵. Recebe o nome, portanto, do elemento visual que indica a condição de pobreza da Sagrada Família, imagem presente desde o cristianismo primitivo que, ao longo dos primeiros séculos, era capaz de desencadear emoções como as descritas por Santo Agostinho (354-430).

²³ Dentre os três tipos de culto da Igreja católica, conforme explicação de site especializado em teologia: “*Latria* vem do grego (λατρεία, “latreuo” que significa “adorar”) e é um termo teológico utilizado pelas Igrejas Católica e Ortodoxa que significa o culto de adoração devida e que deveria ser dado somente a Deus, ou seja, à Santíssima Trindade”. Extraído de: <https://www.abiblia.org/ver.php?id=1706>. Acesso em 18 dez 2022

²⁴ Sobre a centralidade da manjedoura, agradeço a observação do Prof. Ricardo Lima sobre a tradição de presépios napolitanos, nos quais a disposição de elementos cenográficos evocativos das condições socioeconômicas locais relegava à manjedoura, muitas vezes, um plano secundário dentro do presépio. Ou seja, para o espectador, chega a ser um pouco difícil identificar onde está a cena do nascimento do Menino Jesus dentre a variedade de personagens e espaços sociais que constituem esses presépios.

²⁵ Disponível em: <https://www.coracaodemaria.org.br/relacao-entre-presepio-e-eucaristia/>

Confundido e sufocado me sinto quando vejo deitado sobre a palha da manjedoura, como se fosse um mendigo, aquele que tem mais lustre e brilho que os astros. (SANTO AGOSTINHO, s/d, apud DIAZ, 1997, p. 24) [tradução do espanhol]

Figura 7. Cena do Menino Jesus na manjedoura, no Presépio do Pipiripau, anos 2000.²⁶



A representação do Advento de Jesus foi temática presente em diversos países europeus, sendo encontrada em relevos de sarcófagos e paramentos litúrgicos no século IV (SCHUNK, 2020, p. 11), assim como na pintura parietal das catacumbas romanas de São Sebastião, a exemplo de uma sala mortuária em que foi pintada a Virgem Maria com o Menino deitado em uma mesa, ao lado da qual via-se o burro e o boi.²⁷ Com o passar dos séculos, a Igreja Católica institucionalizou a representação tridimensional da Natividade. Como lembra Rafael Schunk:

Na década de 1290 a Igreja de Santa Maria Maior (Diocese de Roma) foi reformada com a construção da Capela do Presépio, abrigando um grupo escultórico que representava o nascimento de Jesus. Em 1484 o mosteiro napolitano gótico de San Giovanni a Carbonara organizou o primeiro presépio com grandes figuras de madeira, contendo, além de personagens básicos, os reis Magos, pastores e anjos. (SCHUNK, 2020, p. 13).

A visualidade do nascimento de Jesus foi aproveitada como um recurso didático para a veneração e a meditação dos fiéis católicos, especialmente tributária da encenação idealizada

²⁶ Fonte: Extraída do livro O Presépio do Pipiripau faz 100 anos. Belo Horizonte: Diretoria de Ação Cultural/UFMG, 2007. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

²⁷ “A veneração do nascimento de Jesus data do séc. III, com as peregrinações à gruta de Belém, onde se diz este ter ocorrido. No entanto este acontecimento só é representado desde o séc. IV. Segundo parece, a primeira réplica da gruta foi criada em Roma, na Basílica Liberiana, dita Santa Maria Maggiore.” Texto extraído do sítio da Secretaria de Turismo e Cultura da Direção da Província da Madeira, Museus da Madeira Plataforma Online. Disponível em: <https://museus.madeira.gov.pt/>. Acesso em 08 jan 2023.

por São Francisco de Assis (1182-1226) que é considerada a primeira apresentação de um presépio. Possivelmente assemelhado a um *tableau-vivant* ou quadro-vivo, tipo de encenação dos temas sacros inspirados na pintura religiosa que passou a ser muito comum em espaços públicos em algumas cidades europeias, o primeiro presépio não foi, portanto, um artefato, mas um auto dramático.

Seguidores de São Francisco escolheram uma gruta nos arredores de Greccio para recriar a lapa de Belém, colocando, no centro, uma manjedoura cheia de palha, e ao lado, um boi e um burro. Segundo a história reiterada pela Igreja Católica, os frades e moradores da região se reuniram na noite de 25 de dezembro de 1223, segurando flores e tochas, para adorar o Menino Jesus, conforme a intenção expressa por São Francisco:

Quero representar o Menino nascido em Belém, para de algum modo ver com os olhos do corpo os incômodos que Ele padeceu pela falta das coisas necessárias a um recém-nascido, tendo sido reclinado na palha duma manjedoura, entre o boi e o burro.²⁸

A tradição dos presépios se tornou costumeira em Portugal a partir de fins do século XIV, quando o conjunto de pequenas figuras modeladas foi pela primeira vez apresentado pelas freiras dominicanas do Convento do Santíssimo Rei Salvador em Lisboa. Mas foi no século XVIII que se tornaram célebres os presépios conventuais. Em geral, eram artefatos voltados para a devoção, mas também para o pagamento de favores às casas de fidalgos protetores ou de familiares que administrassem os bens do convento.²⁹ Junto com esses presépios, a performance dos autos religiosos natalinos tinha grande apelo popular e inspirou padres jesuítas durante o processo de catequização no Brasil Colônia (SCHUNK, 2020).

Câmara Cascudo lembrou que a popularidade do presépio montado no Natal de 1583 na cidade de Salvador tinha sido relatada pelo Padre Fernão Cardim (1548?-1625). Em sua obra *Tratado da Terra e da Gente do Brasil*, padre Cardim registrou que um “devoto presépio” havia sido montado naquela povoação, [...] aonde algumas vezes nos ajuntávamos com boa e devota música e o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau (CARDIM, 1962, p. 801).

O irmão Barnabé Telo também seria o responsável pelo presépio do colégio jesuítico do Rio de Janeiro, em 1584, que segundo o padre Cardim, “fazia esquecer os de Portugal” (CARDIM, 1925, apud TEIXEIRA *et al.*, 2008, p. 105). Tratava-se de uma lapinha que, como

²⁸ Carta Apostólica *Admirabile Signum* do Santo Padre Francisco sobre o significado e o valor do presépio. (2019). Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_letters/documents/papa-francesco-lettera-ap_20191201_admirabile-signum.html

²⁹ Texto do sítio dos Museus da Madeira Plataforma online. Disponível em: <https://museus.madeira.gov.pt/>. Acesso em 08 jan 2023.

era de costume nas comemorações natalinas do Brasil, ocupava a metade do salão, colocada à frente de modo a facilitar a contemplação do público. Como destacado por Câmara Cascudo, a tradição de presépios sem os pastoris “foram do especial agrado carioca” (CASCUDO, 2000, p. 733).

Por meio dos autos pastoris, se simulava o momento de visita dos pastores ao filho de Deus, teatralização em que adultos e crianças se vestiam com trajes e acessórios para representar anjos, os reis magos, entre outros personagens. Os autos pastoris, na descrição de Cascudo, antes de se tornarem peças de sentido apologético, ocorriam por meio de ‘louvações, loas, cantos e toadas’ apresentadas diante do presépio durante a noite do Natal. Era comum, nesses pastoris, a presença de “imagens religiosas e do presépio, iluminado e enfeitado”, elementos que, nas celebrações populares, foram sendo abandonados, e os pastoris, sendo representados em tablados ou palcos (CASCUDO, 2000, p. 683).

Os presépios do tipo lapinhas tinham uma estrutura com maiores dimensões e foram muito comuns até o início do século XX. Há relatos de um popular presépio montado pelo português Francisco José de Barros como pagamento de promessa. Ao longo de 30 anos, Barros reuniu, durante o período de Natal até o dia de Reis, visitantes de toda a cidade e dos subúrbios em um dos salões de sua mercearia na Rua dos Ciganos, no Rio de Janeiro. O famoso “Presepe do Barros” chegou a ser visitado por Dom Pedro II (CASCUDO, 2000, p. 734) e ocupava um salão espaçoso da mercearia que era decorado com anjos pendurados no teto, iluminação com velas de carnaúba em candeeiros de folha de flandres, e lugar para um coro e orquestra.

O presepe, que formava o fundo, de um lado a outro, e que subia até o teto, era constituído por peças que se desarticulavam à vontade, sendo as figuras, as casas, os repuchos, as fortalezas, a historia toda feita pelo Barros, o exclusivo santeiro, marceneiro, pintor e architecto do seu presepe de variadíssimas quinquelharias.³⁰

Há notícia ainda de presépios que, nos estados de Minas Gerais e da Bahia, atraíam o público pelos elementos naturais que eram incorporados à cena da Natividade. Na cidade mineira de Januária, em 1929, uma lapinha apresentava “cascatas em miniaturas derramando água de pequenos rochedos artificiais”, enquanto que em Bom Jesus da Lapa, na Bahia, “cada

³⁰ Extraído do blog *Rio de Janeiro desaparecido*, esse trecho faz parte de alguns parágrafos atribuídos a “testemunho de cronista do século XIX” sobre a importância do presépio do Barros na Rua dos Ciganos. Apesar de não haver a fonte da citação, optamos por apresentá-la em razão de convergir com a menção feita por Câmara Cascudo (Dicionário de Folclore Brasileiro, 2000). Disponível em: http://rio-de-janeiro-desaparecido.blogspot.com/2015/11/a-rua-da-constituição-memória-histórica_76.html. Acesso em 18 dez 2022.

habitação, por mais modesta, possuía a sua [lapinha] erguida na sala da frente, adornada de folhas verdes e de flores” (FIGUEIREDO FILHO, 1962 apud TEIXEIRA *et al.*, 2008, p. 106).

Figura 8. Presépio de Conceição Lopes, em Tiradentes/MG, década de 1930.³¹



Em trecho de sua obra *A Cerâmica Popular da Bahia*, o folclorista C. J. da Costa Pereira relatou ter visitado, em 1957, um presépio doméstico em Sergipe que demonstrava como a armação desses artefatos se mantinha atual.

A cena bem nos lembra a que presenciamos em Sergipe (janeiro de 1957), no Solar dos Oliveira Ribeiro, a popular “Casa de Sant’Aninha”, na histórica cidade de Laranjeiras. Num vasto salão com as paredes ainda forradas de papel e ornamentado com ricas estatuetas do Pôrto, armara-se o presépio. Deveria ter uns quatro metros de comprimento por um e meio de largura. Era o presépio clássico, sem que lhe faltasse a relva verde recortada em papel-crepon, o casario aglomerado sobre a colina ao fundo da cena, toda a multidão de figuras dos mais diversos tipos e nas mais diversas atitudes, e até a iluminação que se estendia de ponta a ponta em luminárias com lâmpadas elétricas, decoradas com fitas e guirlandas (PEREIRA, 1957, p. 105 *apud* REVISTA BRAILEIRA DE FOLCLORE, 1967, p. 109).

³¹ “Um dos mais curiosos e incrementados era o da Conceição Lopes, que morava com sua irmã paralítica de nome Belica, na rua de cima ou Padre Toledo número 106. Esse presépio, cujas peças ou figuras não tinha muita importância, primava pela montagem, com grande quantidade de casinhas de papelão, madeira, barro, tronco de piteira ou sei lá o que. Eram coloridas e encantavam as crianças. Havia muitas bonecas, daquelas de papelão ou papel machê, vestidas de anjo. Tinham também serras e cachoeiras. Só restou atualmente desse presépio o curral ou quiosque onde se colocava a manjedoura com o Menino Jesus. É muito bem acabado com telhado em quatro águas e todo pintado de azul.” Fonte: Olinto Rodrigues dos Santos Filho. Presépios Antigos. Blog do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes. Disponível em: <http://ihgt.blogspot.com/2013/09/presepios-antigos.html>. Acesso em 24 abr 2023.

Visitar um presépio era atividade que chegava a mobilizar dezenas de milhares de pessoas no período natalino. Atraído pelo “esplendor e novidade da apresentação” (CASCUDO, 2000, p. 733), o público era constituído por curiosos e devotos que aproveitavam a dupla experiência de entretenimento e de oração. Para aqueles a quem o propósito da visita era notadamente religioso, deixavam alguma contribuição monetária, a espórtula (CASCUDO, *ibidem*).

Além de levar pessoas atiçadas pela curiosidade em observar os detalhes de cada presépio, bem como o que havia de novidades neles, podemos depreender que oferecê-lo como espetáculo aos olhos da sociedade poderia ser um gesto que extrapolava a devoção religiosa dos donos da residência, agregando-lhe também um sinal de prestígio social em seu meio. Ao menos é o que indica, na coluna de notícias sobre os círculos sociais de prestígio, a revista *Vida Doméstica* no mês de fevereiro de 1929. A respeito do presépio montado na residência do Dr. Júlio Zamith, que hoje dá nome a uma das avenidas de Nova Friburgo, na região serrana do Rio de Janeiro, a revista evidenciou a popularidade e importância não só do presépio da família, mas do sucesso de visitação pública: comparecimento em peso da população local entre o Natal e o dia de São Sebastião.³²

Essa mobilização de multidões que alguns presépios conseguiam promover durante as festividades natalinas mostra que se tratava de uma prática compartilhada entre os diferentes segmentos sociais das cidades brasileiras, notadamente até a primeira metade do século XX. Mas é importante notar que, diante das novas ofertas de entretenimento nas cidades que se modernizavam, os presépios foram se tornando costumes associados, cada vez mais, ao passado, o que Carlos Drummond de Andrade mostrou como contrastes geracionais em seu poema *O que fizeram do Natal*, de 1930.³³

O aspecto da sociabilidade festiva proporcionada pelos presépios domésticos, ainda assim, foi assunto enfatizado pela imprensa ao longo do século XX, normalmente entre o final do ano e a primeira semana de janeiro. Mas, a despeito do interesse sazonal por este tema, os periódicos se voltaram a um presépio belorizontino que também foi montado em outros períodos do ano como atração de entretenimento. Já então conhecido como Presépio do Pipiripau, a sua inauguração em um evento benéfico foi noticiada no jornal *Diário da Tarde*

³² Na matéria, lê-se na legenda da foto do presépio em preto e branco: “Nova Friburgo inteira desfilou pela residência do Dr. Julio Zamith, apreciando o lindo presépio que se vê acima e que esteve armado até o dia de São Sebastião”. (REVISTA VIDA DOMÉSTICA, fev. 1929, p. 29).

³³ “As beatas ajoelharam/ e adoraram o deus nuzinho/ mas as filhas das beatas/ e os namorados das filhas,/ mas as filhas das beatas/ foram dançar black-bottom/ nos clubes sem presépio” (ANDRADE, 2015, p. 22-23).

como um sucesso de público, assim como as barraquinhas da Feira de Santo Antônio, na Av. Amazonas, em julho de 1942:

O Presépe do Pipiripau tem agradado sobremodo, ali afluindo pessoas dos nossos diversos meios sociais, que ficaram realmente impressionadas com a disposição de tão notável divertimento (DIÁRIO DA TARDE, 1942, s/p).

Foi a partir dos anos 1920 que a imprensa contribuiu decisivamente para aumentar a popularidade daquele presépio, montado em uma modesta residência na região conhecida como Pipiripau, dentro da zona suburbana de Belo Horizonte. Embora ficasse fora do centro da cidade e fosse de difícil acesso para o público da capital mineira, nem a distância, nem o desafio de caminhar horas de trajeto a pé impediram que o Presépio recebesse milhares de pessoas por ocasião do Natal.

Quem se abalava do centro da cidade àquele subúrbio, gastava horas a pé (porque não havia transporte), andando através do matagal por um trilhinho estreito e sinuoso. Ir ao Pipiripau? Naquele tempo muita gente considerava ser mais fácil e menos perigoso visitar o Rio de Janeiro ou São Paulo pela Central do Brasil (REVISTA O CRUZEIRO, dez. 1950, p. 66).

A exitosa participação do Presépio do Pipiripau nas comemorações natalinas em Belo Horizonte se deu com a circulação de fotografia a partir de 1922,³⁴ assim como nas notícias das revistas e jornais locais, especialmente a partir de 1925. Nos anos seguintes, reportagens circularam também pela imprensa do país, veiculando, além de fotografias do criador do presépio e da visão panorâmica de suas cenas, a admiração dos visitantes e, sobretudo, do público infantil. A imprensa tratou da importância daquele que passaria de uma atração natalina dos belorizontinos para ser chamado de presépio mais “belo” e “original” de Minas Gerais e do Brasil (REVISTA O CRUZEIRO, dez 1950).³⁵

Todo o mundo se lembra da extensa e minuciosa reportagem que publicamos sobre o artístico presépe do Pipiripau, armado pelo Sr. Raymundo Machado de Azeredo, mecânico da empresa Gravatá. Lendo-a, aqueles que não conheciam ainda o delicioso

³⁴ “Em 1922 foi tirada a 1ª fotografia do Presépio, com um senhor que trabalhava na Escola de Engenharia, chamava-se senhor Junqueira. Ele morava no bairro Carlos Prates e vinha sempre lá em casa. Foi uma amizade que tomamos com o Presépio, uma amizade separada pela morte. Ele ia todos os anos. Foi o primeiro que tirou fotografias” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 24-25).

³⁵ Os recortes de jornais e revistas do acervo pessoal de Seu Raimundo, que hoje se encontra no arquivo da Biblioteca do MHNJB da UFMG, evidenciam que as matérias e notas da imprensa sobre a visitação ao Presépio favoreceram a sua divulgação a um público cada vez mais amplo nos periódicos locais e nacionais.

presepe, correram ao Pipiripau, onde viram confirmadas as nossas palavras (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927, p. 1).

Detalharemos, no segundo capítulo, como o interesse dos jornalistas mineiros dos anos 1920 contribuiu para uma interpretação decisiva sobre o valor simbólico do Presépio para a sociedade mineira e brasileira. Aqui, entretanto, vale mencionar que o fenômeno de popularidade do Presépio contou com a projeção exercida pelos periódicos da capital, com a publicação de artigos e de um poema no ano de 1927, capazes de fomentar junto ao público um sentimento coletivo sobre o significado do Presépio que se fortaleceria nas décadas seguintes. O Correio Mineiro, por exemplo, dedicou dois pequenos artigos convidando os leitores a visitar o engenhoso e interessante Presépio (CORREIO MINEIRO, dez 1927) enquanto, o Diário de Minas noticiou a visitação junto com o poema *Pipiripau*, assinado com o pseudônimo Antonio Chrispim pelo então editor-chefe Carlos Drummond de Andrade. Eram textos em prosa e verso que exaltavam o Presépio, descrevendo-o como “engenhosa obra de arte” e enfatizando o espetáculo proporcionado pelo “inteligente mechanico da Empresa Gravatá”, que conseguia manter as apresentações anuais graças ao próprio esforço pessoal:

O presépio [...] fi-lo à minha custa, com economias acumuladas durante o anno. Não cobro entradas. Os visitantes, que são quase toda a população de Bello Horizonte, generosos como são, deixam (...) óbulo, que aproveitarei para augmental-o no corrente anno (CORREIO MINEIRO, jan 1927).³⁶

O Presépio do Pipiripau surgiu em 1906 como um arranjo muito modesto e improvisado da cena da Natividade, feito pelo jovem Raimundo Machado de Azeredo, então com 12 anos, para presentear a mãe.³⁷ No início, o Presépio era formado por uma figura em gesso do Menino Jesus colocada em uma caixa de sapato e recoberta com cabelo de milho, limo e musgo. De tão simples, o jovem Raimundo colocou a cena debaixo da mesa, posição que foi modificada quando a sua mãe mostrou que o Presépio devia estar sobre a mesa, de modo a ser visto por todos. Com o passar dos anos, mais elementos foram inventados e acrescentados, enquanto Raimundo também crescia. As cenas se enriqueceram com mais histórias, com personagens de outras passagens da Vida de Cristo e do cotidiano popular, incluindo-se mais tarde a iluminação

³⁶ Trecho de entrevista com Raimundo Machado de Azevedo na matéria *O Presépio do Pipiripão*, no Correio Mineiro, de 20 de janeiro de 1927 (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

³⁷ Na matéria do Diário da Tarde, em dezembro de 1931, Dona Hermenegilda Machado, a esposa de Seu Raimundo, foi entrevistada e aludiu à memória da mãe do marido: “Aquele presépio era o enlevo da sua sogra, Maria Luiza, mãe do sr. Raymundo, falecida em abril deste anno. (...) o presépio era, por bem dizer, a vida e o orgulho daquela pobre senhora” (DIÁRIO DA TARDE, dez. 1931, s/p).

a gás. Especialmente com a incorporação da energia elétrica, a partir de 1927,³⁸ Seu Raimundo transformou o Presépio do Pipiripau em uma atração singular para os moradores da capital moderna de Minas Gerais.

O que tornou conhecido de toda a cidade, o tão falado presépio, é o cunho original que o diferencia de todos os mais, existentes em Belo Horizonte. A natureza está alli bem representada. Destaca-se a imitação perfeita de um estábulo, ao centro, em cuja manjedoura está ladeada, uma imagem em gesso, do Salvador. De resto, uma gruta bem confeccionada, dando a impressão exata de uma serra, bifurcada de inúmeras pedrarias, com a sua côr ferrea apropriada. Vêem-se ainda, longas estradas, cortando em várias direcções a pseudo-serra, armada com uma segurança absoluta. Estas estradas marcam um alvo sulco de areia, ao longo da mesma. Trabalhos feitos na sua tenda, não faltando os necessários caractéres da serraria agreste, taes como “orelhas de páu”, raízes de espinhos agudos, cogumelos, cascas de madeira, o conhecido “chapéu de sol”, que é uma espécie de parasita, nascido nos troncos de árvore cahidas nas nossas florestas, barbelas de negro. E outros tantos enfeites minúsculos e insectos mortos, os mais variados (DIÁRIO DA TARDE, dez 1931).

Figura 9. Vista frontal do Presépio do Pipiripau, s/data.³⁹



³⁸ “Em 1927 consegui pôr luz em casa. Fiz um aparelho de encher balão e fui vender balão no carnaval. Conseguia uma verbazinha e coloquei luz lá em casa. Tive de fazer uma rede de luz de lá onde nós morávamos (Colônia Américo Werneck) até a rua Pouso Alegre, onde estava a rede do Departamento de Eletricidade da Prefeitura. O Presépio foi iluminado e movido à eletricidade, com o motorzinho elétrico que comprei para substituir a máquina a vapor. Então eu fiquei só com o trabalho d’água, me descansou muito! Eu não precisava dar corda nem pôr fogo na caldeira. O motor trabalhava lá sozinho! (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 29-30).

³⁹ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada de fotografia do arquivo em agosto de 2022.

Figura 10. Visão das cenas centrais do Presépio do Pipiripau, anos 2000.⁴⁰



O escritor mineiro Pedro Nava (1903-1984), ao recuperar os itinerários de sua infância e juventude pelo atual bairro Floresta, em Belo Horizonte, também lembrou do caminho que percorria por trás do Colégio Santa Maria, junto com amigos, entre os quais estava Carlos Drummond de Andrade. Era por “dentro do mato grosso das Minas e sua noite preta adentro” que o grupo se aventurava para “descobrir o Brasil no Presépio do Pipiripau” (NAVA, 1979 apud PARAIZO, 2008, p. 214).

Figura 11. Matéria da revista O Cruzeiro *Presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais, 1950.*⁴¹



⁴⁰ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada de fotografia do arquivo em agosto de 2022

⁴¹ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da revista no arquivo em agosto de 2022.

Figura 12. Capa da revista Vida Doméstica, em que foi publicada a matéria *O presépio mais original do Brasil, 1953.*⁴²



O traço de brasiliade do Presépio do Pipiripau se associava, na década de 1930, a uma resistência frente às importações de costumes. Na visão de estudiosos do folclore e cultura popular, era preocupante o começo dos anos 1930 com a ameaça estrangeira de símbolos natalinos de outras tradições, sendo interessante observar que o Presépio do Pipiripau se manteve como um estandarte das comemorações de Natal tipicamente brasileiras. Se os jornais e revistas continuavam divulgando o Presépio do Pipiripau, era também porque o artefato mobilizava significados que se propagavam entre as diferentes gerações. Até os dias de hoje, é possível encontrar visitantes do Presépio do Pipiripau que levam seus filhos e netos para uma experiência de contemplação que também foi vivida por eles mesmos, por seus pais e, muitas vezes, por seus avós.⁴³

Quantas pessoas já subiram as escadas do Pipiripau? Um garoto tentou rememorar, mas sua mãe atalhou a tempo: - Ora, meu filho. Você está com 10 anos e antes do seu nascimento nós já admirávamos esse trabalho do Sr. Raimundo Machado. Eu mesma fiz promessa aqui para que você nascesse um homem. E as escadas da Av. Silviano

⁴² Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da revista no arquivo em agosto de 2022.

⁴³ Durante a sessão vespertina da exibição do presépio em que estive no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, pude conversar com uma visitante que estava acompanhada do filho, que tinha por volta de 5 anos. Era a primeira vez que levava o filho para ver o presépio porque guardava ótimas lembranças do espetáculo quando das primeiras visitas que fez, ela mesma, ainda criança. Relatou algumas lembranças da família com o presépio: do irmão pequeno sair impressionado com os sons do trovão, do pai que contava sobre a época da infância dele em que as sessões do presépio eram abertas no galpão da antiga casa de Seu Raimundo Machado, e dela ao lembrar que havia uma pequena arquibancada para a plateia – que, segundo ela, era bem melhor do que as atuais cadeiras para assistir ao presépio em funcionamento.

Brandão, 1157, continuam sendo testemunhas das legiões de pessoas que vêm de todos os lados para admirar o presépio (DIÁRIO DA TARDE, dez 1944).

Entre os folcloristas brasileiros dos anos 1930, a interferência dos costumes estrangeiros era percebida como um risco à continuidade da tradição dos presépios domésticos. De acordo com Édison Carneiro, um dos efeitos da Revolução de 1930⁴⁴ teria sido o abandono do costume das famílias de armarem presépios (CARNEIRO, 1956, p. 283), e Melo Moraes Filho lastimava o vulto das invasões estrangeiras,⁴⁵ nas quais o Papai Noel, pinheiros e neve estavam encobrindo as tradições nacionais (MORAES FILHO, 2002, p. 64). Segundo Câmara Cascudo, foi como uma reação a esse movimento estrangeiro que despontou a resistência contra a vulgarização do Papai Noel no país, voltando a ser apresentados os presépios nas igrejas para atrair o público devoto. Mas então o presépio tinha incorporado novos elementos, tais como a “visão panorâmica das cidades, bichos, caravanas, anjos e todas as cousas modernas e futuras em reverência do Menino Deus” (CASCUDO, 1971, p.07). É nesse sentido que o repórter critica o anacronismo dos “presépios modernizados” em matéria de 1931, destacando o que havia de singular no Presépio do Pipiripau:

Para quem observa o aspecto de nossos presépios, uma impressão ressalta à primeira vista. São as cenas modificadas e transportadas para a nossa época de post-christianismo. Assim é que alguns estábulos apresentam o Deus-Menino, bem deitado em uma espécie de cama de campanha e com seu fôfo travesseiro.

Alguns nem se lembram da palha de capim que foi o primeiro leito do Redemptor. Esquecendo os tempos remotos, os nossos presépios de hoje contrastam com os fatos da época. O do Pipiripau não faz exceção.

Todos os annos [ilegível], os bonecos bem pintados e [ilegível] “chôrô” completo, com instrumentos modernos de barro, já se vê. Isto, entretanto, ao contrário do que parece, dá ao seu presépio uma graça irresistível.

(DIÁRIO DA TARDE, dez 1931)

⁴⁴ Em seu artigo *Proteção e Restauração dos Folguedos Populares* (1956), Édison Carneiro comenta que, a partir de 1930, alguns fatores econômicos e políticos passaram a ser decisivos para as transformações, as permanências ou para o “franco processo de desaparecimento” de folguedos populares em certas regiões do Brasil. Ao explicar a situação em que se encontravam as manifestações tradicionais populares de diversos estados, Carneiro associava à causa “da inflação, do êxodo rural, da fortuna fácil dos anos de guerra, da carestia da vida, da insegurança política” as alterações que marcaram, de modo mais ou menos estruturante, a economia baseada no comércio de exportação e no latifúndio e, portanto, as camadas populares das populações locais e seus folguedos. Ao mesmo tempo, sugeria tratar-se de uma impressão não totalmente verdadeira que os folguedos estariam em processo de extinção ou substituição por manifestações estrangeiras “trazidos a bordo dos navios que visitam o litoral atlântico” (1956, p. 56).

⁴⁵ É oportuno lembrar que, a partir de 1929, as capitais brasileiras passaram a investir nos projetores e equipamentos desenvolvidos para as salas de cinema se adaptarem aos filmes sonoros, os *talkies*. (FREIRE, 2013, p. 29-51). A presença de filmes e peças de publicidade da indústria de Hollywood exerceu forte influência nos costumes das grandes cidades naquela década. Foram aproveitadas por compositores como Lamartine Babo, Noel Rosa e Assis Valente como temas de canções ou melodias inspiradas em foxes americanos. Em “Canção Para Inglês Ver”, Babo utilizou rimas humoradas entre palavras e expressões do inglês e do português para satirizar a moda, em 1931, que se instalara desde a chegada do cinema falado. (SEVERIANO:MELLO, 1997).

O Presépio mostrou, desde então, a sua persistência cultural e capacidade de dialogar com a modernização do mundo. Ao longo de sete décadas, o artefato conseguiu aproximar o passado e o futuro nas suas referências plásticas, iconográficas, narrativas, e também mecânicas e sonoras. Um conjunto de referências que Seu Raimundo coletava, reelaborava e traduzia nas cenas do Presépio. Em uma atividade criativa processual e constante, o autor do Presépio criou e conservou peças e apetrechos, ao tempo em que procedeu a substituições e renovações para deixar a sua obra bonita e instigante para o seu público. Os personagens provinham dos mais diversos contextos: havia lugar para quem representava a Jerusalém bíblica, mas também os tipos sociais da Belo Horizonte do início do século XX, “uma notável confusão de séculos, de edades, de usos e costumes” (ANJOS, 1930 apud PARAÍZO, 2006, p. 214). Inclusive, uma discreta figura de celulose mostrava que Papai Noel, “intacto e imóvel” (UFMG, 2007, p. 11), também tinha lugar no universo do Pipiripau.⁴⁶

Figura 13. Seu Raimundo diante do Presépio do Pipiripau na sede do MHNJB, 1983.⁴⁷



⁴⁶ “Também há lugar para a figura do papai Noel, ao lado de um pau-de-sebo, comum nas festas juninas de então” (PARAÍZO, 2006, p. 218).

⁴⁷ Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.47A.

Figura 14. Continuação da matéria *Presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais, da revista O Cruzeiro, 1950.*⁴⁸



⁴⁸ “Vêem-se, entre outros, os seguintes quadros, que são interessantes pelo movimento: - Na Anunciação, o Anjo desce para anunciar a Maria - “Dois crentes da vinda do Messias estão ferrando um jumento com as ferraduras ao contrário para que assim a Sagrada Família fugisse enganando os soldados do rei Herodes com o rastro do jumento para trás - a Sagrada Família fugindo para o Egito - Entrada de Jesus em Jerusalém (as mulheres estão acenando os ramos e palmas verdes) - São Pedro cortando a orelha de um soldado na cena da prisão de Cristo - São Pedro negando a Jesus (o apóstolo faz que não com a cabeça e a mão) - Judas enforcando-se (esta cena consegue efeito especial e chama de fato atenção) - Procissão de fieis entra e sai de uma igreja - Três sapateiros trabalham - Dois garotos se divertem num “zangaburrinho” (gangorra) - Um moleque sobre para tirar uma nota na ponta de um pau de sebo - Engenho de pilão em pleno trabalho (e é o que faz mais barulho) - Oficina de ferreiro: dois homens martelam na bigorna, outro puxa o fole e a forja está acesa - Duas lavadeiras de roupa em atividade - Caçador faz pontaria enquanto dois perdigueiros perseguem dois veados - Capinador de enxada na mão trabalhando - Moinho de vento em ação - Aleijado (muito elegante) tocando harmônica e tirando esmola - Homem matando uma cobra - Moinho de fubá - Dois homens procuram derrubar uma árvore - Num lago, um homem rema num barco - Dois pescadores: um, mais velho, e outro, menino - E uma linda fonte iluminosa. No alto, está escrito em letras bordadas: ‘Glória em excelsis Deo’”. Fonte: Site da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=Pipiripau&pagfis=68006>. Acesso em 10 mai 2023.

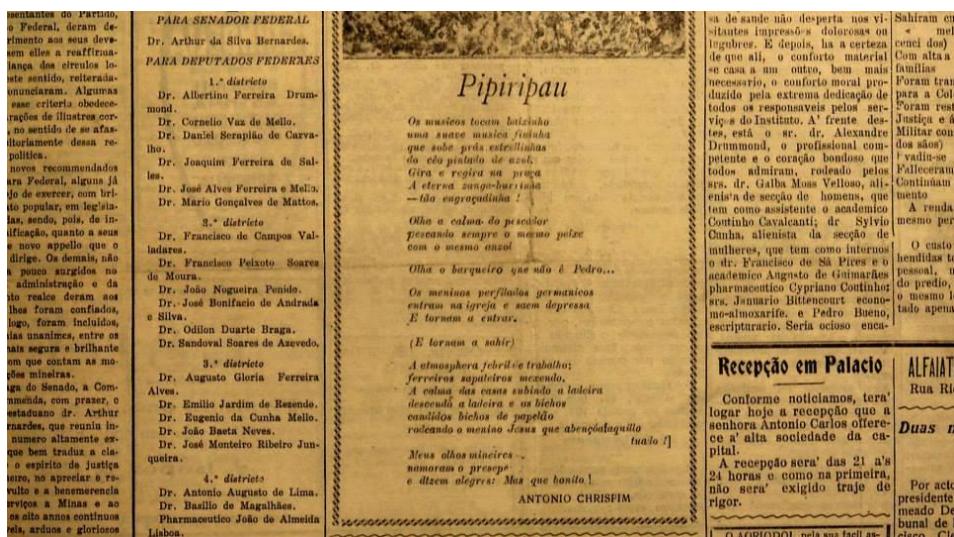
1.2 Adoração em um mundo em miniatura

“Os músicos tocam baixinho/ uma suave música fininha/ que sobe prás estrelinhas/ do céu pintado de azul”.⁴⁹ O diminutivo presente no poema *Pipiripau*, que Carlos Drummond de Andrade publicou no Diário de Minas em 1927, faz eco para o tinir metálico e ritmado das engrenagens que movimentam as cenas do Presépio, além de ser condizente com a escala reduzida das figuras e paisagens. Afinal, o Presépio do Pipiripau é mundo em miniatura, “uma cidade liliputiana”, como definiu o Correio Mineiro no artigo publicado naquele ano:

Em pequeno retábulo de madeira se fixaram interessantes figurinhas feitas de papelão. Essas figuras, accionadas por pequena machina a vapor, invenção do Sr. Azeredo (sic), movem-se, cada uma no seu afazer, na sua labuta, formando assim o presépio uma cidade liliputiana, a que nada falta [...] (CORREIO MINEIRO, dez 1927).

Sob o firmamento do Presépio, há pastagens, morros e grutas. Também tem jardins, lago, igrejas e palácios. Dentro desse espaço erigido com materiais variados, as pessoas, animais e objetos, todos diminutos, ocupam seus lugares em situações de trabalho, de devoção e de entretenimento. Nas 45 cenas iluminadas, movimentadas e minúsculas do Pipiripau, coexistem as dinâmicas da natureza, da sociedade e os acontecimentos divinos.

Figura 15. Publicação do *Pipiripau*, poema de Antonio Chrispim, pseudônimo de Carlos Drummond de Andrade, no Diário de Minas, 1927⁵⁰

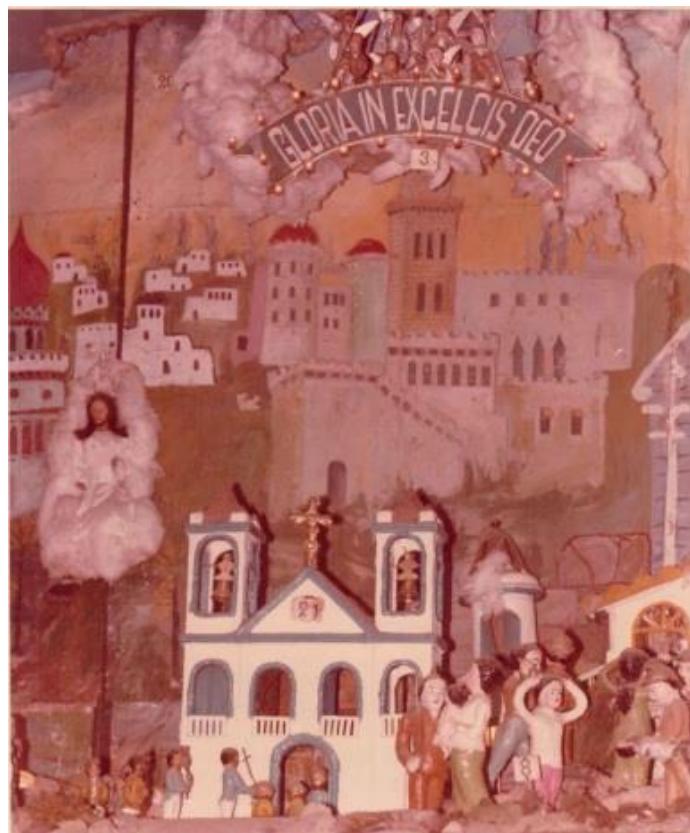


⁴⁹ Pipiripau, poema assinado por Antônio Chrispim, pseudônimo de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado no Diário de Minas em 30 de janeiro de 1927.

⁵⁰ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada do jornal no arquivo em agosto de 2022

No mundo do Presépio, alguns objetos familiares da cidade de Belo Horizonte aparecem como miniaturas estilizadas, uma inversão de escala que mobiliza a atenção dos adultos e das crianças que conhecem a capital mineira. Ali, o macrocosmo e o microcosmo são correlativos (BACHELARD, 1993, p. 307). Uma pequena Igreja de São José, que povoava as recordações de infância de Raimundo Machado e que influenciaram o seu desejo por um presépio doméstico,⁵¹ é reconhecível para os espectadores locais, assim como o “pirulito da Praça Sete”, a lagoa e praças da cidade. Uma paisagem repleta de referências aos tipos sociais e equipamentos urbanos se integra visualmente à paisagem imaginária da Jerusalém bíblica.

Figura 16. Três cenas do último plano do Presépio do Pipiripau, 1983.⁵²



Também nas cenas religiosas, as dimensões do sagrado e do profano repercutem entre si: o mundo da Criação divina é, ao mesmo tempo, cenário e figuração com a qual Jesus, o Filho do Criador, interage, convive e sofre os limites da condição humana. As passagens bíblicas da

⁵¹ “[...] quando criança, eu ia com mamãe na Igreja São José e, na época de Natal, eles armavam lá aquele presépio da Igreja São José. Eu ficava olhando o presépio e gostava demais. Ficava o tempo suficiente perto do presépio olhando. Um dia eu cismei e falei aqui com a mamãe para nós fazermos um presepinho também em casa, sabe? Aí ela disse: Ah, meu filho, nós não podemos comprar os apetrechos!”. Trecho transcrito do videodocumentário *Homenagem ao criador do Presépio do Pipiripau, Raimundo Machado de Azeredo* (sic). Centro Audiovisual do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes/UFMG, 1995. Arquivo da Biblioteca do MNHJB/UFMG.

⁵² Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, s/numeração.

vida de Jesus Cristo são narradas por cenas que se integram no cotidiano das pessoas comuns se divertindo no carrossel, dos trabalhadores em sua labuta diária, dos animais correndo no pasto. Ao lado delas, acontece a Última Ceia, a Visita dos Reis Magos e a Crucificação. Dentre todas as cenas, o ordinário e o divino podem se confundir e se misturar: “Olha o barqueiro que não é Pedro [...]”, adverte Drummond em seu poema. Não à toa, Raimundo Machado colocou plaquinhas com números para que os espectadores melhor identificassem as cenas, sendo acompanhadas de folhetos contendo uma lista com os títulos das cenas e das respectivas passagens da Bíblia.⁵³ A contemplação do público, ora magnetizada pela qualidade do trabalho plástico e cinético, precisava de um estímulo didático-religioso.

Figura 17. Cenas do pescador e do barqueiro na lagoa, Anos 2000.⁵⁴



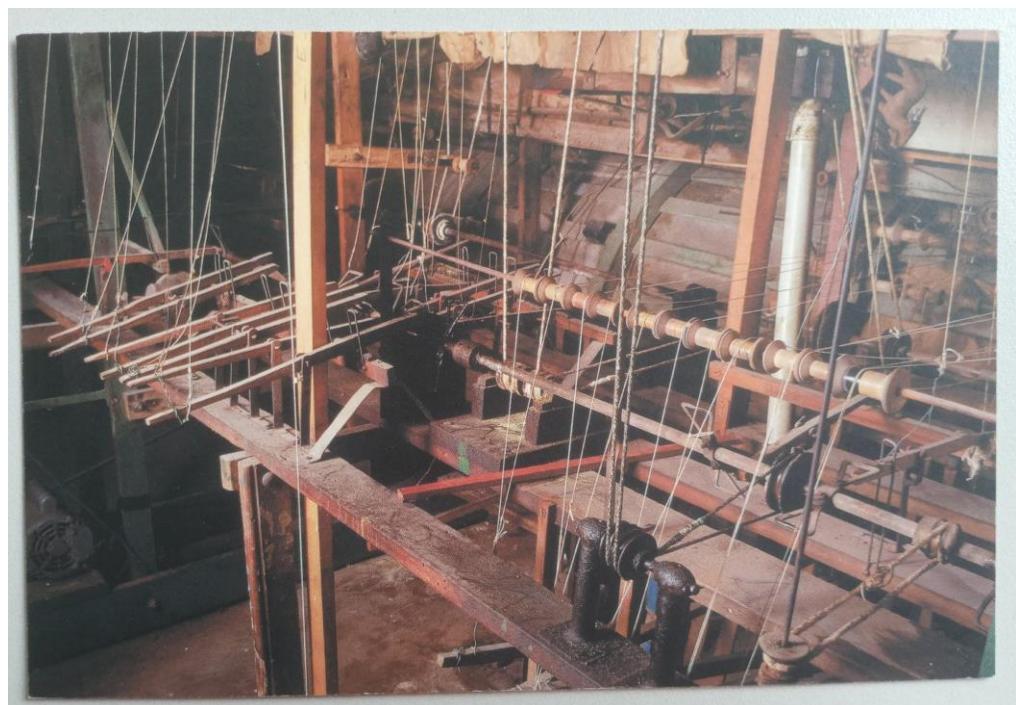
O Presépio ocupa uma área de vinte metros quadrados que corresponde à estrutura de madeira que é o seu esqueleto. Na parte frontal dessa estrutura, há cinco patamares escalonados contornados por dois painéis nas laterais e um ao fundo, além da cobertura superior feita pelo forro. Na parte posterior, estão as engrenagens dos sistemas mecânico, elétrico e hidráulico (UFMG, 2007, p. 11). Apesar de não ocuparem o principal plano do Presépio, os mecanismos

⁵³ Os folhetos foram impressos em diferentes anos para distribuição ao público. Vimos cópias desses folhetos nos arquivos da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, assim como no processo de tombamento. Atualmente, o Presépio não oferece ao público as placas de numeração das cenas. De acordo com o depoimento do operador do Presépio, desde a restauração, concluída em 2016, as placas feitas por Seu Raimundo Machado não foram recolocadas.

⁵⁴ Fonte: UFMG. O Presépio do Pipiripau faz 100 anos. Belo Horizonte: Diretoria de Ação Cultural/UFMG, 2007. Cópia digitalizada da fotografia em agosto de 2022.

compostos por alavancas, fios, polias, correias e motores fazem parte do interesse dos espectadores, visto que não só resultam da engenhosidade de Seu Raimundo Machado, como também revelam os atributos estéticos da estrutura. Aliás, observar a parte posterior do Pipiripau atrai tanto o interesse do público que motivou a abertura de uma janela lateral na edificação que abriga o Presépio (DAIBERT; AMBRÓSIO, 2014, 1477).

Figura 18. Cartão postal do MHNJB com imagem da parte posterior do Presépio, Anos 2000.⁵⁵

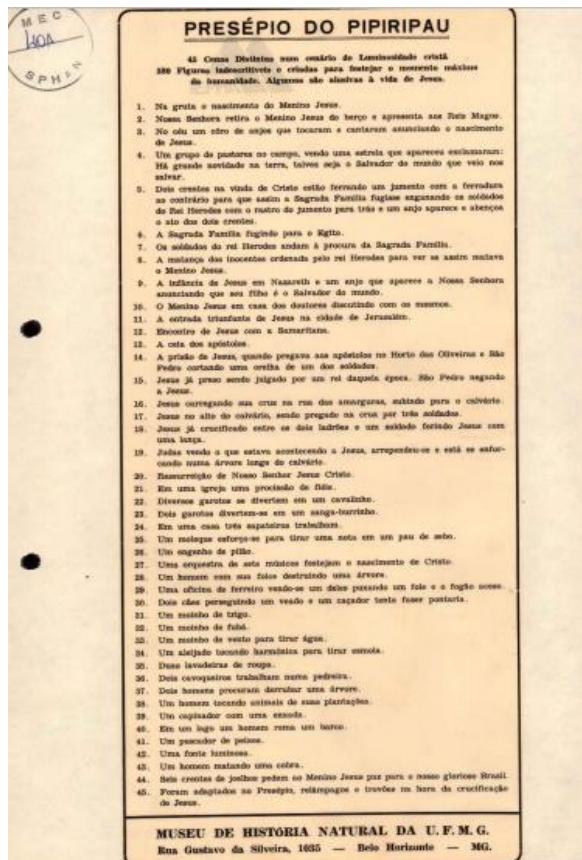


O Presépio do Pipiripau é um bem móvel que, em função de seu tamanho e do conjunto de partes e de engrenagens que o compõem, depende de um espaço adequado para lhe garantir estabilidade e conservação. Em virtude dessa extensão, o artefato esteve armado na residência de Seu Raimundo desde 1906, e à medida que foi se ampliando, recebeu um espaço exclusivo na casa, situada na região que correspondia ao bairro Horto/Santa Teresa em Belo Horizonte (VELOSO; CARVALHO, 2018, p. 157). A partir de 1976, entretanto, Seu Raimundo auxiliou a complexa operação de transferência provisória da estrutura do Presépio para uma nova sede, no Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A aquisição pela universidade ocorreu em 1983, quando Seu Raimundo assumiu a responsabilidade de operar o funcionamento e fazer a manutenção, papel que exerceu com dedicação quase que diária até o ano de seu falecimento. De acordo com depoimento de um

⁵⁵ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da fotografia no arquivo em agosto de 2022.

funcionário da UFMG que atualmente é o operador do Presépio, atividade que faz em cooperação com um colaborador terceirizado, Raimundo Machado ensinava os jovens ajudantes do museu dentro da rotina de exibição do Presépio. A manutenção das peças e engrenagens era feita com o presépio em funcionamento, enquanto ele se sentava na arquibancada de madeira destinada ao público para observar se o mundo em miniatura estava em sincronia perfeita. Era na observação cotidiana que Seu Raimundo, ao lado dos ajudantes colocados pela Universidade, verificava os problemas nos mecanismos, partes que estavam desgastadas, figuras que precisavam de reparo.⁵⁶ A manutenção do Presépio “sempre dependeu de uma transmissão oral de conhecimentos, a partir do seu autor para ajudantes, que hoje já se encontra na terceira geração” (DAIBERT; AMBRÓSIO, 2014, p. 1475).

Figura 19. Folheto com a lista das 45 cenas do Presépio do Pipiripau, Anos 1990⁵⁷



Mônica Meyer, que foi diretora do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, considerava Seu Raimundo um “artesão dos movimentos”, destacando a habilidade do criador do presépio em utilizar tecnologias de sua época tendo em vista o fascínio que tinha

⁵⁶ Depoimentos de Célio, funcionário da UFMG e operador do presépio. A entrevista ocorreu durante a visita ao MHNJB em agosto de 2022.

⁵⁷ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada do documento no arquivo em agosto de 2022.

pelas máquinas. Segundo Meyer, havia uma história mecânica do presépio, interpretada pela sucessão de peças e mecanismos que Seu Raimundo concebeu e produziu até o fim da vida. A começar pelo sistema manual mais simples, logo no início do Presépio, com a batida do pé para acionar a linha que movimentava a figura do pescador em um movimento repetido, resultando na “calma do pescador/ pescando sempre o mesmo peixe/ com o mesmo anzol” dos versos de Drummond. O mecanismo dos anos seguintes foi o repuxo d’água, no qual utilizava duas latas para que o efeito da gravidade enchesse o lago. Um tempo depois, com o aproveitamento de um gramofone de corda, foi possível movimentar novas cenas, como a da procissão que entra e sai da igreja, a dos sinos batendo e a do homem cortando árvores (MEYER, 2007 apud UFMG, 2007, p. 10).

Quando o Pipiripau entra em movimento, seus personagens ganham vida e graça, movimentando-se de maneira precisa e sincronizada, ao som de trovões, barulhinhos de água, sinos de igreja, moinhos [...] (MEYER, idem, p. 10).

Na parte frontal do Presépio, os cinco patamares estão ladeados por dois painéis de madeira de compensado e, no centro, ao fundo, por um terceiro painel formado por duas placas de aço galvanizado. Na parte superior, o forro é composto por placas de eucatex em forma de arco (VELOSO; CARVALHO, 2018, p. 157). Para decorar essa estrutura, Raimundo Machado criou uma cenografia com pintura e *assemblage*, técnica de montagem e incorporação de materiais diversos na superfície, incluindo elementos orgânicos e inorgânicos. A superfície do Presépio era coberta por vegetação natural, areia, sucata, conchas, algodão, pó de mármore, papelão, e outros objetos do cotidiano. Após a restauração realizada pela equipe do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da UFMG, foi providenciada a substituição da vegetação natural por artificial, assim como adotadas algumas medidas visando assegurar que os elementos cenográficos não prejudicassem as engrenagens e minimizassem riscos de deterioração e sinistros no artefato.⁵⁸

⁵⁸ A intervenção de conservação e restauração do Presépio do Pipiripau ocorreu entre 2013 e 2016, sendo conduzido pelo Museu de História Natural e Jardim Botânico e o CECOR, que pertence à Escola de Belas Artes da UFMG.

Figura 20. Visão da estrutura do Presépio durante o processo de restauração. 2015.⁵⁹



Os personagens criados por Seu Raimundo eram planejados e experimentados, assim como eram os mecanismos. Ali no Presépio, não importava apenas a aparência, mas a função da figura em cada cena. Era necessário, desse modo, que o suporte físico das figuras fosse adequado para a situação representada, móvel ou fixa. Assim, há peças em que a massa de papel recobre um esqueleto de cobre.⁶⁰ Em outras figuras, algumas partes foram aproveitadas de bonecos industrializados ou feitas em gesso. Cada material possui peso e estrutura que, muitas vezes, precisam ser adaptadas para gerar o resultado almejado por Seu Raimundo. No caso dos personagens da Última Ceia, apenas a cabeça foi produzida em *papier maché* como uma solução rápida que permitisse exibir a nova cena nas festividades natalinas. Então os corpos de arame aparecem cobertos com vestimentas de tecido, justificado pelo próprio autor na entrevista concedida para a equipe do Iphan à época do tombamento: “Eu fiz assim por um único motivo, pra andar mais depressa, porque a gente queria apresentar a cena naquele Natal” (CAMPOS, 2003 apud DAIBERT; AMBRÓSIO, 2014, p. 1479).

Ao todo, são 580 peças distribuídas nas 45 cenas que se situam nos patamares da estrutura, aproveitada como planos de topografia que corresponde com os morros de Belo Horizonte. Também as casas, igrejas e moinhos de papelão e madeira se intercalam na

⁵⁹ Fonte: Thaís Carvalho. Extraída de: VELOSO; CARVALHO, *A Restauração de uma obra complexa: Presépio do Pipiripau*, COELHO (org.). Revista Imagem Brasileira, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/issue/view/12>. Acesso em 24 abr 2023.

⁶⁰ Daibert e Ambrósio destacam que “as cabeças e o corpo de diversos personagens são feitos com a mesma massa através de moldes de gesso que permitiu a produção seriada de figuras masculinas e femininas através de moldes padronizados” (2014, p. 1479).

paisagem, posicionados nos planos mais altos. No primeiro plano, uma estreita faixa de areia, um curso d'água e arbustos circundam a lapa que abriga a Sagrada Família. Duas cenas se ambientam na gruta: de um lado, o Menino Jesus agita as perninhas na manjedoura, no centro de Maria e José, de outro, Maria se vira para os pastores para apresentar o filho de Deus.

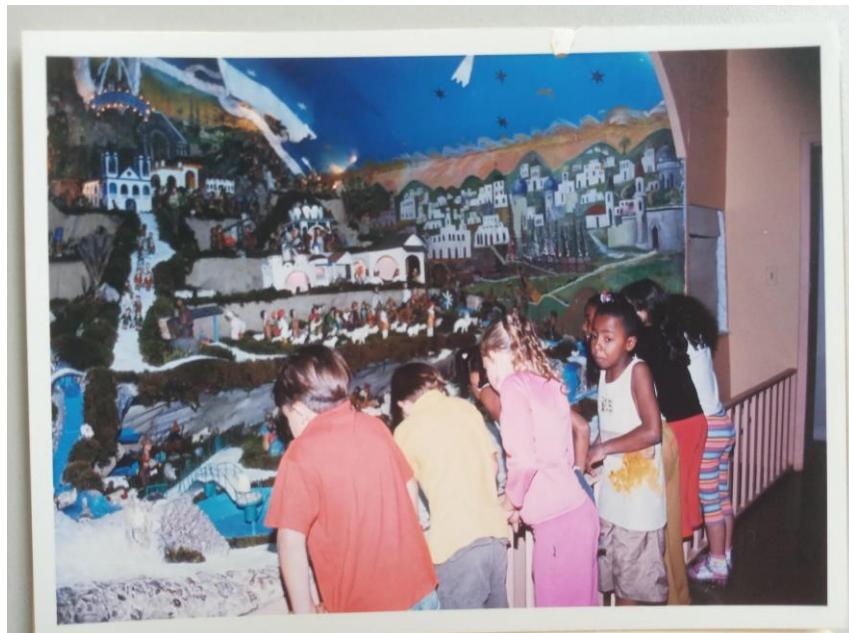
O olhar de espectador não apreende o conjunto como um panorama, mas por partes. Diferentemente de uma fotografia que abrange a vista frontal do Presépio, o público procura enxergar os elementos da cenografia com base em seu ângulo de visão. Os espectadores infantis, por exemplo, quando podem se colocar de pé próximos da cerca que divide o Presépio do público, adoram identificar a variedade de peças do cotidiano que estão coladas, ao alcance das mãos, na faixa de areia. Já para os adultos, é mais fácil identificar os elementos posicionados nos planos mais ao fundo. A profundidade dos planos é motivo para que os atuais educadores do museu utilizem uma vara de madeira comprida para apontar os detalhes de cenas que nem sempre são captadas pela observação espontânea durante a visitação.

Além das cores e texturas, há no espetáculo visual do Presépio outros aspectos interessantes a partir do funcionamento dos motores. O movimento confere uma nova plasticidade para o conjunto, mostrando situações que não ocorriam no espetáculo estático. Assim, pessoas e animais se movimentam simultânea e sincronicamente, em um sistema dinâmico constante e ritmado do mundo.

Na primeira visita que fiz ao Presépio do Pipiripau, em agosto de 2022, pude verificar que o espetáculo possui três atos: nos dez minutos iniciais, os educadores apresentam informações gerais sobre a história do Presépio e do seu autor. No segundo, que dura aproximadamente sete minutos, o operador aciona os motores e liga as luzes, apresentando o Presépio em movimento. No terceiro, nos cinco minutos finais, o operador apaga as demais luzes e interrompe o movimento, deixando acesa apenas a lâmpada do canto superior direito. Nesse momento, ele, que fica posicionado atrás do presépio, gira a manivela afixada em uma placa de metal que está localizada na parede posterior da sala, cuja vibração lembra o som de trovões. O volume alto evoca o som estridente de trombetas da passagem bíblica da Ressurreição, e o espectador é conduzido para observar as únicas cenas iluminadas. No plano de fundo, apenas a Crucificação de Cristo e a Ressurreição ficam destacadas durante os ressoar dos trovões, quando Jesus reaparece no céu em um movimento ascendente e repetitivo. Ao lado, avista-se um púlpito emoldurado de nuvens e luzinhas e uma faixa: “Gloria in Excelcis Deo” (sic). São os anjos que anunciam o versículo do evangelista Lucas (2:14): “Glória a Deus nas

alturas, e paz na terra aos homens aos quais ele concede o seu favor”.⁶¹ A vibração sonora e o ambiente pouco iluminado na sala de exposição amplificam a percepção do mistério, dirigindo a atenção dos espectadores para a mensagem religiosa. Afinal essa é a função precípua de um presépio natalino: “representar o acontecimento da Natividade de Jesus equivale a anunciar, com simplicidade e alegria, o mistério da encarnação do Filho de Deus”.⁶²

Figura 21. Crianças durante visita ao Presépio. Anos 2000.⁶³



⁶¹ Extraído de Lucas 2. Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/129/LUK.2.NVI>. Acesso em 22 dez 2022.

⁶² *Carta Apostólica Admirabile Signum do Santo Padre Francisco sobre o significado e valor do Presépio* (2019). Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2019-12/papa-francisco-admiravel-sinal-carta-apostolica-presepio.html>. Acesso em 12 dez 2022.

⁶³ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da fotografia no arquivo em agosto de 2022.

1.3 A tradição e o Presépio do Pipiripau

Aí me veio a idéia de comprar um gasômetro, um gasometrozinho pequeno. O presépio iluminado com o gás dobrou de bonito, dobrou mesmo. Chamou a atenção de muita gente.

Raimundo Machado, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 23.

Ao costume de armar o presépio doméstico, Seu Raimundo trouxe as transformações tecnológicas de sua época. Da máquina do gramofone à do vapor, do lampião de gás à luz elétrica, o artista autodidata experimentou cada mecanismo que despontava em seu cotidiano para usá-los como possibilidades de movimento na criação do presépio. Como destaca Janete Fonseca, “na construção do Presépio do Pipiripau o seu criador lançou mão de se atualizar de técnicas que poderiam ser adaptadas a sua obra” (FONSECA, 2020, p. 7). A autora ainda lembra que

[...] Para realizar o seu trabalho, o Sr. Raimundo Machado dialogou com mecânicos e artesãos, buscando saídas que viabilizassem suas ideias para compor os cenários, movimentar peças, produzir efeitos especiais. (FONSECA, idem).

Na entrevista concedida à historiadora Adalgisa Campos durante a instrução do processo de tombamento do Presépio do Pipiripau pelo Iphan, Seu Raimundo situou entre os anos 1922 e 1925 o momento em que o presépio deixou de ter a única cena, do Menino Jesus parado na manjedoura, e iniciou uma sucessão anual de acréscimos e novidades, não se deixando abalar pelo susto provocado por um incêndio certa vez.⁶⁴

Quando conseguiu movimentar as perninhas do Menino, inventou uma cena nova no ano seguinte e assim foi em diante. A maioria delas era baseada nos episódios da vida de Jesus. Instigado pelas possibilidades de expandir o presépio, Seu Raimundo pegou gosto pela invenção, como explicou: “E aí eu fui fanatizando [...]”⁶⁵.

Mas isso tudo foi feito assim, um ano era uma coisa, outro ano era outra coisa [...], todo ano eu tinha de apresentar sempre uma novidade no presépio até chegar no ponto que chegou.⁶⁶

⁶⁴ Seu Raimundo explicou que o acidente foi provocado por uma vela na noite de 31 de dezembro de 1921. Apesar dos danos terem gerado grande tristeza na família, “só queimou o papel crepom, aquilo foi o mesmo que pólvora. Foi feito um relâmpago, que trem danado o papel crepom pra pegar fogo. Mas o mecanismo nem as figuras, nada foi afetado. Quando terminei, às três horas, a chuva estiou um pouquinho e começaram a chegar os primeiros conhecidos pra ver o Presépio” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 24).

⁶⁵ Processo de tombamento nº 1.115-T-84, fl.11.

⁶⁶ Ibidem, fl. 10.

O sentido de originalidade que acompanhou a publicidade em torno do presépio movimentado de Seu Raimundo, sobretudo no elogio feito pela imprensa desde fins dos anos 1920,⁶⁷ precisa ser compreendido dentro das possibilidades de inovação do fazer popular e das práticas de armar presépios. Afinal, o novo nas criações populares só é possível dentro de padrões aceitáveis para a comunidade que convive, consome e frui os produtos dessa invenção.

Como destacado pelo folclorista Renato Almeida, a parte de inovação que o indivíduo agrupa a um modo de fazer tradicional se vincula, necessariamente, à repetição dos modos de fazer coletivos e precisa ser aceita pela comunidade.

Existe uma constância em cada área, em cada agrupamento. Não se pode contestar a função criadora individual, mesmo nos primitivos (*sic*), mas só se afirma quando aceita coletivamente, sem embargo de podermos encontrar rasgos de inspiração pessoal na obra folclórica, por mais que caracterize a forma imitativa, pois a própria invenção se faz na moldura consuetudinária (ALMEIDA, 1974, p. 104).

O movimento do Presépio dialogava com seu tempo, se considerarmos a profusão de tecnologias que marcava o início do século XX. Nas atividades profissionais em que atuou antes de ingressar como mecânico na Imprensa Oficial, Seu Raimundo também teve contato com polias, motores e outros mecanismos de engenharia, o que tornou possível a experimentação de que dependia a movimentação do presépio.

[...] trabalhou pela primeira vez como balconista. A partir de 1915, na Prefeitura como operário de limpeza pública. De 1919 a 1923 foi mecânico na Central do Brasil. “Mas foi a Empresa Gravatá (onde trabalhei muito tempo como mecânico) que me deu a grande ajuda. Lá havia um português que era metido a escultor. Com ele, aprendi a fazer as formas de gesso. Foi quando fiz uma porção de figuras para o presépio. De massas de papel, papelão, tudo unido...com solda branca...cola [...]” (DIÁRIO DA TARDE, dez.1978, s/p).

Além disso, há que se considerar ainda o movimento no âmbito da indústria do entretenimento coletivo da época. O cinema mudo e, posteriormente, sonorizado, parece ter sido fundamental na composição das cenas a partir dos anos 1920, especialmente com o acréscimo de motores. Como Seu Raimundo explicou, ele era assíduo frequentador de cinema e as cenas da Paixão de Cristo foram todas extraídas de filmes a que assistia, e não de fotografias

⁶⁷ Na matéria *O Presépio mais original do Brasil*, publicada pela revista Vida Doméstica em dezembro de 1953, o jornalista Jorge Azevedo elogiou a qualidade artística dos presépios antigos da Europa, porém destaca: “Possuíam todos os característicos (*sic*) imprescindíveis à autenticidade de suas figuras representativas. Não possuíam, porém, movimento próprio, detalhe inimaginável naquelas épocas tão distantes deste maravilhoso século vinte” (VIDA DOMÉSTICA, 1953, s/p).

ou gravuras.⁶⁸ Aliás, as imagens em movimento, simultâneas e sincrônicas, tinham se tornado uma referência de entretenimento desde a inauguração dos cinematógrafos nas cidades mineiras no início do século XX, chegando a ser chamada pela imprensa de “doença da moda”.⁶⁹ Um admirador do cinema como Seu Raimundo não deixaria de lado a influência da linguagem filmica em seu Presépio.

As personagens ligadas à Natividade ou aos Passos da Paixão de Cristo se tornavam mais humanas com seus braços se levantando, torsos virando, pernas se agitando. Era a mesma “vida” em movimento que girava os homens ordinários ou os animais. O movimento naquela paisagem ilusória aproximava mundos distantes, o da mítica Jerusalém bíblica e o das pessoas e situações encontradas na capital mineira em plena transformação.⁷⁰ A “cacofonia de estalos, batidas, choques metálicos, atritos e ruídos ritmados” (DAIBERT; AMBRÓSIO, 2014, p. 1476) também evocavam, embora mais suavemente, os sons da cidade em construção, rememorando histórias coletivas dos espectadores, ou mesmo suspendendo temporariamente as fronteiras entre a zona urbana e a suburbana, o campo e a cidade, o centro moderno de BH e o Pipiripau. Aliás, a escolha do topônimo para batizar o presépio é relevante nesse cruzamento de fronteiras, como esclareceu Seu Raimundo (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.16).

Agora outra coisa importante que eu tô esquecendo de explicar também, sabe, é porque o nome de Pipiripau, sabe. É que aqui, no princípio, tinha quatro colônias: tinha a Colônia Bias Fortes, é lá onde é o Santo Antônio hoje, a Colônia Carlos Prates, que é onde é o Carlos Prates, Afonso Pena que era, era.... Aqui na [...], e nessa Colônia Américo Werneck, um dos colonos abriu um caminho, pelo lote dele, acima, que é onde é a rua Conselheiro Lafaiete, ele abriu esse caminho até na cerca da fazenda de João Cunha que é onde é a rua Pitangui e, lá em cima no alto, onde é pra baixo da rua Pitangui, ele construiu uns barracões, lá nesse lugar, sabe? Então apelidaram lá de Pipiripau e nós morava, meu pai comprô (sic) um lote lá perto e fomos morar lá perto desse lugar que chamava Pipiripau. Então a imprensa, em 1925, conforme eu contei prá senhora, fizeram a primeira reportagem de jornal, apelidou o presépio de Pipiripau, sabe (Idem, fl.16).

⁶⁸ Depoimento de S. Raimundo Machado a Adalgisa Arantes Campos (1984). Processo de tombamento nº 1.115-T-84, fl.12.

⁶⁹ O jornal O Pharol, de Juiz de Fora, chamou de ‘doença da moda’ o crescente interesse do público pelas salas de exibição em 1909: “A cinematografia é a doença da moda. Juiz de Fora, então, é um vasto hospital de cinematografômanos e só o tempo, o grande mestre e, quase sempre, o grande médico, poderá dar alívio a tantos enfermos” (O Pharol, 17 de outubro de 1909, p. 1 *apud* LINO, 2009, p. 92).

⁷⁰ O processo de construção da capital mineira foi iniciado em 1893, com a publicação do plano de Belo Horizonte, antiga região do Arraial do Curral del Rei. Após a definição de uma Comissão Construtora da Nova Capital, a cargo do engenheiro Aarão Reis, foram iniciadas as obras, marcando a entrada no século XX com grandes mudanças espaciais e sociais: “Demolição de antigas casas, derrubada de matas, terraplanagem, abertura de ruas e o surgimento de novas edificações foram progressivamente definindo os novos contornos e feições da cidade que nascia”. In: Prefeitura de Belo Horizonte, Síntese da História de BH, disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/politica-urbana/2018/planejamento-urbano/cca_anexo_iv_-_sintese_da_historia_de_bh.pdf. Acesso em 10 dez 2022.

Espaços mais panorâmicos, a presença de cidades e personagens urbanos eram versões mais comuns nos presépios brasileiros do século XX, de acordo com Câmara Cascudo (2000, p. 733). Porém, na Europa, há pelos menos dois séculos, já podiam ser vistos panoramas de cidades nos presépios, assim como figuras que se assemelhavam aos tipos sociais da época, sem se restringirem à representação exclusiva da Sagrada Família. Essa profusão de elementos da paisagem social e cultural da época dentro de autos teatrais com bonecos se tornaram bastante populares a partir da segunda metade do século XVII. Como ressaltou o historiador da arte Luciano Migliaccio, essas manifestações dramáticas eram encenadas nas ruas, entremeando episódios bíblicos com quadros profanos, e estiveram presentes em Nápoles, na Sicília, na Espanha, na Rússia, na Alemanha e na Polônia. Foi nessas regiões que se desenvolveu uma tradição de presépios que, posteriormente, por força das regras da Igreja da Contrarreforma, passou a se apresentar exclusivamente em igrejas ou espaços particulares, restringindo-se como manifestação devocional nas festas do Natal (MIGLIACCIO, 2003, p. 23).

É interessante relembrar, dentro de uma cronologia da tradição de presépios europeus, que a autoridade responsável pela promoção dos presépios como tradição artesanal de qualidade elevada foi Carlos III de Bourbon, rei de Nápoles de 1734 a 1749. Apaixonado por presépios, o monarca financiou a formação de artesãos extremamente qualificados, o que fez despontar uma escola de presépios napolitanos cuja importância se propagou pelo mundo europeu, por meio dos ateliês de mestres especializados na talha e modelagem de figuras de pessoas, de animais, de motivos vegetais, e na pintura e estrutura cenográfica. O famoso presépio de Carlos III e de seu filho Carlos IV⁷¹, encomendado a artistas renomados, diferenciou-se das motivações estritamente litúrgicas para tornar-se expressão de ideais particulares, bastante influenciada pelos filósofos e literatos de sua época (Ibidem, p. 25). Exposto em seu palácio, foi visitado por multidões e era descrito como

[...] um presépio maravilhoso com doze metros de comprimento por quatro e meio de altura e cerca de oito de fundo. Animavam a paisagem umas quinhentas personagens e duzentos animais, delicadamente modelados em cera ou entalhados em madeira.⁷²

No século XVIII, a tradição dos presépios europeus, por contribuição da manufatura real fundada por Carlos III e da difusão dos presépios napolitanos, foi incorporada como

⁷¹ “No gesto de Carlos III, que traz para dentro do palácio real a tradição do presépio, existe certamente um significado político. Apresentar-se como o primeiro dos pais de família adotando essa prática de um culto doméstico significava uma visão renovada do papel religioso do monarca” (MIGLIACCIO, ibidem, p. 30).

⁷² Jorge Azevedo, *O Presépio mais original do Brasil*, Revista Vida Doméstica, dezembro de 1953.

atividade de prestígio social e econômico, ademais da devocional. Ganhou uma orientação mais realista por meio da representação dos costumes e as atitudes psicológicas da população, apresentando as figuras vestidas com tecido e peruca e com detalhes naturalistas nas feições. Humanizavam-se, desse modo, as personagens religiosas, “sem separação da realidade circundante e a distante paisagem palestina ambientada no seio doméstico” (SCHUNK, 2020, p. 22).

[A] [...] humildade da gruta franciscana recebe a moldura de um templo pagão, despontando o gosto classicizante italiano em consonância as descobertas das ruínas de Pompéia e Herculano escavadas no século XVIII. Mesclam-se cenas diversas entre personagens tipicamente napolitanos e as atividades do cotidiano: *a Cigana, a Dona de Casa, a Castagnara (a Vendedora de Castanhas), o Cego, o Mendigo, o Aleijado, o Bodegueiro* [...] (SCHUNK, ibidem, p. 22).

De maneira semelhante a Nápoles, os reis de Portugal utilizaram os presépios em sua performance pública. Ficou célebre o presépio da rainha Maria I (1734-1816) como sinal de sua forte devoção, acervo que ainda hoje é acessível para a visitação pública na Basílica da Estrela, em Lisboa. Encomendado a escultores importantes da época que foram contratados com suas equipes de auxiliares, o presépio de Maria I demorou cerca de cinco anos para ser concluído. É composto por mais de 500 figuras em cerâmica e pasta de papel, juntamente com

[...] todo o conjunto envidraçado (a própria vitrine que o acolhe é um mimo decorativo), mede 5 metros de largura por 4 de altura e 3 de profundidade. O *plateau* é todo relvado a musgo e mistura cenas bíblicas com o tal quotidiano de setecentos que [o famoso escultor português] Machado de Castro encontraria nas ruas do país, a caminho das suas oficinas.⁷³

⁷³ Extraído do blog *Lisbonne Idee, Machado de Castro: Presépios Rocaille em português*, disponível em: <https://www.lisbonne-idee.pt/p4839-machado-castro-presepios-rocaillle-portugues.html>. Acesso em 10 dez 2022.

Figura 22. Presépio da Basílica da Estrela, em Lisboa, Portugal, s/data.⁷⁴



Mas não somente em palácios e igrejas os presépios portugueses eram armados. Também remontam à tradição do século XVIII as tipologias populares de presépio em escadinha ou rochinha ou as *lapinhas* ainda presentes nos arquipélagos da Madeira e dos Açores. O interessante desses presépios é a incorporação de elementos da geografia local e recursos naturais regionais no conjunto cenográfico, mantendo a interação de motivos ou personagens profanas às cenas protagonizadas por personagens religiosos. Nos presépios de rochinha, é comum que o cenário reproduza a topografia montanhosa das ilhas, sendo utilizada materiais naturais disponíveis, como rocha piroclástica, cana, vime ou papel pintado, além de cobertura de vegetação natural, para se assemelhar à paisagem natural. Podiam ser grandes o suficiente para ocupar uma das dependências da residência em que eram expostos, tendo as paredes do local cobertas com papel pintado na cor azul. Também eram usados materiais como algodão e vidro para simular os cursos de água, movimentados por mecanismos de repuxo de água (MUSEUS DA MADEIRA, Presépio de escadinha).⁷⁵ Já os presépios de escadinha consistem em um pequeno altar, com dois ou três degraus, que é montado sobre uma mesa decorada com arranjos de frutos e pães. Entronizado, o Menino Jesus abençoa “do alto os produtos da terra”.

⁷⁴ Fonte: Extraída do site *Get Lisbon*, disponível em: <https://getlisbon.com/pt/descobrindo-pt/presepio-da-basilica-da-estrela/> Acesso em: 08 jan 2023

⁷⁵ A Plataforma Museus da Madeira é um sítio da Secretaria Regional de Turismo e Cultura da Região Autônoma da Madeira que “consiste num catálogo coletivo online, constituído pelas bases de dados do Museu Quinta das Cruzes, Casa-Museu Frederico de Freitas, Museu Etnográfico da Madeira, Museu de Arte Contemporânea da Madeira e o Museu de Fotografia da Madeira - Atelier Vicente’s, tutelados pela Direção de Serviços de Museus e Património Cultural da DRC e que integram a Rede Portuguesa de Museus”. Disponível em: <https://museus.madeira.gov.pt/Pesquisa?exposicoes=True>. Acesso em 08jan.2023.

Os degraus e a mesa são ornamentados com pastores (figurado de barro) frutas e elementos vegetais. Antigamente, nas zonas rurais, era comum utilizarem-se as medidas de cereais para formar o trono. É montado geralmente em cima de uma arca, uma cómoda ou, mais recentemente uma mesa, coberta até ao chão com uma colcha ou toalha pesada, vermelha ou adamascada. (MUSEUS DA MADEIRA, Presépio de escadinha).

Figura 23. Detalhe de um presépio de Rochinha do Museu Etnográfico da Madeira, s/data.⁷⁶



Figura 24. Presépio de Escadinha do Museu Etnográfico da Madeira, s/data.⁷⁷



⁷⁶ Fonte: Extraída do site Museus da Madeira Plataforma Online, disponível em: <https://museus.madeira.gov.pt/DetalhesObra/Index?id=77&tipo=IMA>. Acesso em 08 jan.2023.

⁷⁷ Fonte: Extraída do site Museus da Madeira Plataforma Online, disponível em: <https://museus.madeira.gov.pt/DetalhesObra?id=78&tipo=IMA>. Acesso em 08 jan.2023.

Alguns presépios produzidos em conventos ou encomendados pelas ordens religiosas a fazedores de presépios também ficaram famosos à época, tendo sido conservados até os dias de hoje como coleções em museus. O Presépio do Convento da Madre de Deus, atual Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, foi encomendado pelas freiras da ordem das Clarissas ao mestre escultor Antonio Ferreira⁷⁸. Diferentemente dos presépios em oratórios ou em suportes fechados, as figuras desse presépio ficavam distribuídas no piso de uma sala do convento, para que as freiras circulassem por entre as cenas em uma contemplação tridimensional.⁷⁹ Atualmente, o presépio possui um novo arranjo em sala menor do museu, com as cenas agrupadas e figuras sobrepostas para uma visão global para os observadores.

Figura 25. Presépio do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, s/data.⁸⁰



Hoje exposto no Museu Casa do Arcano, na Ilha da Ribeira Grande, o presépio da Madre Margarida do Apocalipse (1779-1858), freira do Mosteiro de Jesus, se tornou um atrativo

⁷⁸ Antonio Ferreira foi escultor português que realizou presépios. Em seu *Dicionário de Escultura*, Joaquim Machado de Castro (1731-1822) elogia as qualidades de Ferreira dentro dos verbetes *Amaneirado* e *Enthusiasmo*.

⁷⁹ Informações obtidas na reportagem *O Presépio da Madre de Deus*, disponível no sítio da Rádio e Televisão Portuguesa-RTP: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-presepio-da-madre-de-deus/>

⁸⁰ Fonte: Extraída do site *Besisluxe*, disponível em: <https://besisluxe.com/convento-da-madre-de-deus-um-dos-melhores-exemplos-do-barroco-em-portugal/>

turístico local, especialmente no período de Natal. Confeccionado ao longo de 20 anos, o Presépio do Arcano Místico reúne cenas do Antigo e do Novo Testamento, dispostas em um móvel com três pisos e portas de vidro. As pequenas figuras foram moldadas em uma massa à base de farinha de arroz e de trigo, goma-arábica, gelatina animal e vidro moído.⁸¹

Figura 26. Presépio do Arcano Místico, Casa do Arcano, na Ilha Ribeira Grande, nos Açores, s/data.⁸²



Outro exemplo interessante também é proveniente da Ilha da Ribeira Grande. Presépio da tradição açoriana, o Presépio do Prior Evaristo Carreiro Gouveia foi produzido em 1911 e foi dotado de movimento, sendo um exemplar único à época. Recebe o nome do pároco que foi responsável pelo mutirão de jovens envolvidos com a movimentação do presépio, dentro de uma atividade pastoral que buscava enfrentar o movimento anticlerical que assolava a região. O prior encomendou as peças a um sobrinho e envolveu outros jovens na produção do cenário, na modelagem dos personagens e na improvisação de mecanismos de movimento. Embora visualmente as cenas não tenham o mesmo apuro artístico do Presépio do Pipiripau, é curioso

⁸¹ Informação extraída do site Correio dos Açores, IN: COSTA, Antonio Pedro. O Arcano Místico, Correio dos Açores (2019), disponível em <https://correiodosacores.pt/NewsDetail/ArtMID/383/ArticleID/16796/O-Arcano-M237stico>. Acesso em 10 ago 2022.

⁸² Fonte: Extraída do site da Fundação Calouste Gulbenkian, disponível em: https://www.snpcultura.org/fundacao_calouste_gulbenkian_distingue_recuperacao_arcano_mistico_madre_margarida_apocalipse.html Acesso em 12 dez 2022

notar as semelhanças entre os artefatos, ao recriar a paisagem mística em uma relação com as situações do cotidiano da população comum.

Figura 27. Presépio do Prior Evaristo Carreiro Gouveia, Museu Municipal da Ribeira Grande, nos Açores, s/data.⁸³



No Brasil, os presépios chegaram como artefatos produzidos pelos membros das ordens religiosas, os quais emprestavam as formas de representação visual da Natividade para as práticas de conversão religiosa dos jesuítas. Rafael Schunk destaca, entre os primeiros registros da tradição dos presépios no Brasil colonial, o de que o padre José de Anchieta teria armado cenas de presépio em 1552 e o franciscano frei Gaspar de Santo Agostinho teria introduzido no século XVIII, pela primeira vez, um presépio em Olinda com animais, pastores, Reis Magos e séquito de personagens (SCHUNK, 2020, p. 14).

Mas é impossível pensar que a tradição dos presépios não fosse acomodar referências estéticas e artísticas das diversas etnias e culturas que formavam a sociedade colonial. Afinal, as celebrações do ciclo natalino nas diversas regiões da América e Caribe reuniam expressões de comunicação, visão de mundo e práticas culturais de africanos em diáspora⁸⁴, das populações nativas e de diversos outros imigrantes.

Como lembra Rafael Schunk, o tema da Natividade Cristã “no cotidiano da catequese colonial nas Américas permitiu a acomodação de vários estilos, novas tipologias, suportes

⁸³ Fonte: Extraída do site da Rede de Museus e Coleções Visitáveis nos Açores, disponível em: <http://www.redemuseuscolecoesvisitaveisacores.pt/colecao/presepio-do-prior-evaristo-carreiro-gouveia/>. Acesso em: 20 ago 2022.

⁸⁴ “A dimensão africana dessas comemorações é explicitada em registro do antropólogo cubano Fernando Ortiz no folhetim *La fiesta afrocubana del Día de Reyes* (1992), no qual rememora celebrações do ciclo natalino em Cuba em outras regiões latino-caribenhas, mostrando que elas se tornaram recorrentes em praticamente toda a América, sobrepondo-se, na maioria das vezes, a formas culturais do colonizador europeu” (NEPOMUCENO, 2016, p. 104-105).

plásticos e referências estéticas híbridas” em função da diversidade de etnias e dos materiais disponíveis. (SCHUNK, idem).

Um exemplo são os presépios em expositores de dois andares, lapinhas ou oratórios mineiros conhecidos por maquinetas (imagens de calcitas acomodadas em caixas de madeira entalhada, recortada, policromada e dourada). Continham uma cena da Natividade e pastores na parte inferior com a Crucificação no andar superior, ornamentados com santos do devocional particular: esculturas em material branco (estalactites, stalagmites) ou pedra-sabão em alusão aos marfins luso-orientais. (SCHUNK, idem).

A presença da família real portuguesa no Brasil a partir de 1808 provavelmente foi responsável pelo contato dos brasileiros com presépios da tradição napolitana e, em consequência, com arranjos narrativos que povoavam o episódio do nascimento de Jesus com outras cenas religiosas e também profanas. Para o público de então, era mais comum encontrar nas igrejas as figuras isoladas, como as do Menino Jesus na manjedoura ou da Sagrada Família. Nos espaços domésticos, o costume de armar presépios se consolidou somente no fim do século XIX e começo do XX, “com o acesso da população a peças produzidas em larga escala e custos baixos” (SCHUNK, 2020, p. 19).

Em termos de inovação mais heterodoxa na tradição de presépios, distingue-se a utilização de insetos e da flora local na decoração de um presépio jesuítico na região paulista de Embu das Artes. Legado interessante sobre as adaptações interculturais da tradição estrangeira, esse presépio mostra como foi possível assimilar costumes indígenas na divisão de trabalho com os religiosos durante a armação da cena da Natividade. Enquanto as imagens da Sagrada Família eram de responsabilidade dos clérigos, o restante do cenário do presépio ficava a cargo dos indígenas e demais devotos. Após a coleta de formigas tanajuras, a comunidade cobria os “personagens” com pedaços de pano para comporem a cenografia.

A montagem desse presépio tinha início nos meses de outubro e novembro, quando as crianças das redondezas saíam à cata das tanajuras ou içás – fêmeas aladas de *Atta* sp. (Hymenoptera, Formicidae) – que nessa época emergiam dos formigueiros para sua revoada nupcial [...]. Após terem “arrancados” os “ferrões” e as “pernas”, as formigas eram vestidas “com roupinhas masculinas ou femininas” e levadas para “ornamentar a trilha” existente no presépio. (TEIXEIRA *et al.*, 2008, p. 107)

Figura 28. Presépio de Formigas, Embu das Artes/SP, s/data.⁸⁵



A variedade de técnicas e materiais, assim como a incorporação de costumes dos diferentes grupos culturais do território brasileiro, foi responsável pela diversidade das formas de presépios que, até hoje, são produzidos pelas mãos de muitos artesãos e artistas populares. Em São João de Rei, contemporâneos de Seu Raimundo, os irmãos Teixeira, começaram a armar o Presépio do Muxinga, em 1929, na casa da família. Construído em madeira e aproveitando mecanismos de relógio para movimentar as cenas religiosas e profanas, foi finalizado em 1975, sendo tombado pelo município como um patrimônio local. Já no Vale do Jequitinhonha, ao norte de Minas, a modelagem de figuras de presépio era atividade para presentear os familiares e vizinhos no Natal. Como foi lembrada pela artista popular Maria Lira Marques, natural de Araçuaí/MG, foi na época de Natal que, observando a sua mãe preparando o barro e criando as figurinhas da Natividade, aprendeu a modelagem. Começando pelos presépios com a sua mãe, estendeu mais tarde a experimentação para outras técnicas e materiais, tornando-se uma renomada produtora artística popular do país.⁸⁶

⁸⁵ Fonte: Extraída do artigo TEIXEIRA; PAPAVERO; MONNÉ. Insetos em presépios e as “formigas vestidas” de Jules Martin (1832-1906): uma curiosa manufatura paulistana do final do século XIX. Anais do Museu Paulista. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/43530838_Insetos_em_presepios_e_as_formigas_vestidas_de_Jules_Martin_1832-1906_uma_curiosa_manufatura_paulistana_do_final_do_seculo_XIX. Acesso em 12 dez 2022

⁸⁶ No caso da artista Maria Lira Marques, o presépio foi o seu primeiro contato com o barro: “A pequena Lira fazia umas primeiras figurinhas, brincando com a cera usada pelo pai, que era sapateiro. Mais tarde, aprendeu a tirar o barro e a usar forno de lenha com a velha Joana Poteira” (Extraído do site Museu Virtual Saberes Plurais, da UFMG, disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/saberesplurais/artista/mestra-lira-marques/>. Acesso em

Muito embora seja conhecida a variedade de tipos de presépios produzidos no Brasil, não localizamos iniciativas em número proporcional que tivessem o objetivo de formar coleções e acervos relativos ao tema. Além do Presépio do Pipiripau, obra de destaque dentro da coleção de artes populares, no acervo do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, é possível identificar outros dois presépios que se encontram em coleções abertas ao público. São exemplares da tradição de presépios napolitanos que foram adquiridos por colecionadores brasileiros.

O Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo data do século XVIII e foi adquirido pelo industrial e colecionador Ciccillo Matarazzo (1899-1977), sendo doado ao governo de São Paulo em 1985. Possui uma estrutura de 110 metros quadrados com 1.600 peças. Por volta de 1951, Matarazzo tentou formar um museu exclusivamente de presépios, que funcionou na marquise do Parque Ibirapuera até 1985. Já o Presépio Napolitano da Coleção Ivana e Jorge Yunes, contendo peças do século XVIII a XXI, integra uma coleção particular em São Paulo, cuja visitação é exclusiva para pesquisadores e universidades. Recentemente, um catálogo sobre o presépio organizou informações históricas e documentou o processo de intervenção restaurativa, constituindo um valioso material de consulta sobre o assunto.

Compreendemos, ao longo desse breve panorama, que a trajetória singular do Presépio do Pipiripau não foi marcada por um distanciamento da tradição, mas pelo autodidatismo de que resultou e da referência cultural que se tornou para tantas pessoas. Dadas as condições limitadas que Seu Raimundo tinha às mãos para realizar a obra, no sentido do tempo e dos recursos financeiros disponíveis, foi por meio da capacidade criativa e inventividade que esse criador transformou os materiais e fez adaptações técnicas para chegar ao resultado que almejava. Na experimentação prática, solucionou, a cada ano, formas de decorar e movimentar as partes da sua obra, a qual permanecia inconclusa. Feita para os olhos do público de seu bairro, o Pipiripau, o Presépio de Seu Raimundo se revelou como uma expressão universalizante, capaz de comunicar-se com os mais diversos espectadores e de recriar a tradição de presépios de maneira inovadora. Talvez porque, na interlocução que Seu Raimundo fazia com o público por meio do presépio, conseguiu construir uma “cidade além dos limites planejados [da capital Belo Horizonte], aquela dos trabalhadores manuais, dos artífices, dos animais domésticos soltos

21 mai 2023). A partir dos presépios, Maria Lira desenvolveria o trabalho com a cerâmica e a pintura com pigmentos naturais do Norte de Minas, com o qual seu nome ganharia destaque no universo da arte popular brasileira. (Cf. Programa Sempre um Papo, com Lélia Coelho Frota e Maria Lira, disponível em: <https://sempreumpapo.com.br/lelia-coelho-frota-e-maria-lira/> Acesso em 10/05/2023).

pelas ruas, da cultura popular" (FONSECA, 2006, p. 4), um mundo funcionando em ordem e harmonia, proporcionando a experiência de contemplação de cada coisa em seu lugar.

Figura 29. Detalhe do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo, s/data.⁸⁷



⁸⁷ Fonte: Museu de Arte Sacra de São Paulo, disponível em: <http://museuartesacra.org.br/pt/> Acesso em: 28 dez 2022.

Capítulo 2. Um percurso de consagração

“Aliás, todos os presepes, até mesmo os repletos de anachronismos, são encantadores. Esse, então!...”, afirmou Drummond na reportagem de página inteira que escreveu em dezembro de 1927. Na forma de uma crônica, ele colocou em prosa as impressões da segunda visita que fez ao Pipiripau naquele ano (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927). Estava acompanhado de um grupo de artistas e poetas, “que foram pedir ao ambiente bucólico sugestões para desenhos e poemas” (Idem, dez 1927) e, após a visita ao Presépio, produziu uma resenha contemplativa sobre a obra de Seu Raimundo, a mesma que lhe inspirara um poema publicado no início do ano no mesmo jornal.

A circulação de informações e textos literários sobre o Presépio do Pipiripau ajudou a construir um pensamento sobre o artefato, socializando por meio dele características de uma identidade mineira. Especialmente a partir desses textos que Drummond produziu, a dimensão como documento literário foi reiterada em outros momentos, por meio de catálogos e publicações. Era parte de contexto iniciado por intelectuais do modernismo mineiro, que protagonizariam o campo das políticas para educação e cultura do país nos anos seguintes.

Do processo de socialização e divulgação do Presépio na cidade de Belo Horizonte iniciado nos anos 1920, a popularidade se associou a uma noção de excepcionalidade do artefato também fora dos limites de Minas Gerais, ampliando o público interessado no Presépio. A consagração do Presépio de Seu Raimundo como patrimônio coletivo viria com a ameaça de venda do Presépio para empresas de fora de Minas, levando a UFMG a organizar os recursos para a aquisição. Culminou com o tombamento pelo Iphan em 1984, um título oficial dado ao primeiro artefato da cultura popular isolado. Veremos como o tombamento do Presépio do Pipiripau foi fruto de um contexto em que o debate no campo intelectual inseriu a noção de cultura no patrimônio.

Figura 30. Visão do Presépio do Pipiripau após a restauração pelo CECOR, 2017.⁸⁸



⁸⁸ Fonte: Tati Motta/CECOR-UFMG. Extraída do site da UFMG. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/restaurado-presetepio-do-pipiripau-e-reaberto-nesta-quarta>. Acesso em 05 mais 2023.

2.1 A mineiridade do presépio modernista

Um grande Ah!... aberto e pesado de espanto
 Varre Minas Gerais por toda a parte...
 Um silêncio repleto de silêncio
 Na invernada, nos araxás
 No marasmo das cidades paradas...

Mário de Andrade, *Noturno de Belo Horizonte* (1924)⁸⁹

Examinar os estatutos do Presépio do Pipiripau, assim como a sua trajetória social, é tarefa que, necessariamente, precisa considerar o ambiente literário e intelectual que o projetou como notícia, principalmente na década em que foi alçado à matéria jornalística. Afinal, quando apareceu a primeira matéria sobre o Presépio, em 1925, algo importante acontecia no campo do pensamento intelectual de Belo Horizonte e, por conseguinte, associado ao universo da imprensa da capital. A cidade planejada já completava três décadas, a população crescia, ao tempo em que a pretendida modernização⁹⁰ esbarrava nas estruturas tradicionais econômicas e políticas de Minas Gerais.⁹¹

Figura 31. Vista da Zona Suburbana de Belo Horizonte, 1928.⁹²



⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Noturno de Belo Horizonte*, 1924 In: CHUVA(org.), 2011, p. 427.

⁹⁰ “Belo Horizonte encerra uma tradição em Minas, um momento do século passado, romântico e oratório, trazendo uma nova mentalidade mais de acordo com o que caracteriza o século XX – a técnica, o ideal de progresso, a modernização industrial” (ARINOS *apud* BOMENY, 1994, p. 52-53).

⁹¹ Sobre a transferência da capital mineira de Ouro Preto para a planejada Belo Horizonte, Helena Bomeny comenta que a cidade era, a um só tempo, “fantasia de desenvolvimento dos modernizadores e foco de resistência de grupos tradicionalmente privilegiados da oligarquia local” (BOMENY, 1994, p. 66).

⁹² Fonte: Arquivo Público Mineiro, extraído do Blog Curral del Rey. Disponível em: <http://curraldelrei.blogspot.com/2010/07/os-anos-1920-e-o-inicio-da-remodelacao.html>. Acesso em 24 abr 2023.

Como principal veículo de manifestações de opiniões e das publicações na sociedade belorizontina, a imprensa se constituía no divulgador central dos anúncios publicitários⁹³ e dos artigos de caráter político, assim como de crônicas e poesias. No restante do Brasil, por ser precária a situação dos meios editoriais especializados da época, restava aos intelectuais brasileiros⁹⁴ o trabalho nos periódicos para exercitarem tanto o jornalismo político, cultural ou de oposição, quanto as incursões literárias (GICO, 2002, p. 118). Era, pois, na imprensa de Belo Horizonte,⁹⁵ que jovens escritores e pensadores encontrariam uma atividade profissional, atuando nos periódicos oficiais, suplementos ou revistas literárias que tiveram destaque na cena cultural da cidade.

Pelos idos de 1921, nos conta Pedro Nava, ‘constituiu-se em Belo Horizonte, numeroso grupo de moços integrado pelos nomes de Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Francisco Martins de Almeida, Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, Hamilton de Paula, Heitor Augusto de Souza, João Alphonsus de Guimaraens, João Guimarães Alves, João Pinheiro Filho, Mário Álvares da Silva Campos, Mario Casanta e Milton Campos. Era o chamado *Grupo do Estrela* – nome do café em que se reuniam’ (BOMENY, 1994, p. 69).

Desde que foi noticiado pela primeira vez, pelo jornal local *A Tribuna*,⁹⁶ até se tornar matéria nos periódicos de circulação nacional nas décadas seguintes, é possível observar a construção de uma relação do Presépio do Pipiripau com os atributos de originalidade e de excepcionalidade que, em última medida, correspondia a um dos focos de interesse dos modernistas mineiros: atributos da mineiridade. O Grupo do Estrela passou a fazer a tradução e a racionalização da “mineiridade”⁹⁷ que, tradicionalmente, era imputada pela liderança

⁹³ Maria Zilda Cury, ao tratar do Diário de Minas, citou a crítica de Drummond ao espaço que ocupavam os anúncios publicitários no jornal: dois terços do conteúdo principal. “O Diário de Minas era um pequeno jornal de certa importância política como órgão oficial do PRM, que detinha o poder no estado e não ligava a mínima para seu jornal de quatro páginas, duas delas de anúncios e editais” (CURY, 1998, p. 39).

⁹⁴ “No período em questão – década de vinte – [...] não havia escritor que antes de publicar em livro não “estagiasse” nas páginas dos jornais e das revistas” (CURY, 1998, p. 37).

⁹⁵ “Somente entre os anos de 1920 e 1925, mais de 69 títulos de jornais foram publicados em Belo Horizonte [...] Em geral, naquele contexto, jornais eram criados a fim de dar visibilidade pública a interesses culturais, religiosos, associativos ou políticos bastante específicos. Tratava-se, em suma, de iniciativas artesanais e de pequeno alcance. Em tais circunstâncias, mesmo veículos de mais influência e longevidade, como o famoso jornal Diário de Minas, publicado entre 1898 e 1932, tinham poucos leitores”. (DIAS; MACHADO; HOSKEN, 2019, p. 7).

⁹⁶ Seu Raimundo menciona a primeira matéria jornalística em 1925: “A máquina a vapor chamou muita atenção do público e da imprensa. Tinha aqui, em Belo Horizonte, um jornalzinho, *A Tribuna*, que só saía aos domingos. Tinha como diretor o senhor José Romeu dos Santos, que fez a 1^a reportagem sobre o Presépio. De ver meu nome no jornal, eu fiquei entusiasmado e continuei aumentando as figuras do Presépio” (MACHADO, 1984, *apud* CAMPOS, 2003, p. 26).

⁹⁷ Na acepção da socióloga Helena Bomeny, a mineiridade não é resumida aos valores atribuídos aos naturais de Minas Gerais, mas se coloca como um “arranjo momentâneo e conciliatório de um confronto [...] permanente, provocado pelos contrastes, divisões dentro de Minas, as disputas entre projetos intelectuais, enfim, os dilaceramentos implicados nos processos de formação de identidade” (BOMENY, 1994, p. 22).

política das Minas Gerais aos políticos mineiros nos discursos em prol da prudência, conciliação, unidade, equilíbrio para a região em fins do século XIX (BOMENY, 1994, p 16). Na nova capital, porém, a mineiridade passou a ser discutida em outros âmbitos, dentro dos novos espaços de sociabilidade da Rua da Bahia, como os bares, cafés e livrarias, e posteriormente transformada em tema da atividade jornalística e literária. Tornou-se, então, aspecto de um projeto coletivo⁹⁸ desse grupo de jovens intelectuais que, em busca de novas oportunidades na cidade planejada, tinham migrado das suas cidades natais.⁹⁹ Reunidos em Belo Horizonte, esse grupo abordava a complexidade das questões do moderno na arte e na literatura, assim como as contradições de Belo Horizonte, a desafiadora transição republicana no país e a ansiada busca pela identidade cultural mineira (BOMENY, idem, p. 24). Exercitavam o olhar para identificar, nos personagens, histórias e assuntos regionais, os traços comuns aos de Minas Gerais.

Os grandes eventos históricos, ou as personagens de relevo, saem da quotidianidade e, ao voltarem-se para ela, tornam-se particulares e históricos. Quer se trate do ritualismo presente na vida cotidiana – no nosso exemplo, a necessidade do mineiro de falar sobre Minas –, quer se refira à ritualização de um evento histórico – a morte de Tiradentes [...] – estabeleceram-se dois processos sociais de conteúdo significativo: 1) proeminência da subcultura mineira em relação às demais; 2) aparecimento de fortes laços de integração social (ARRUDA, 1989, p. 94).

A imprensa de Belo Horizonte foi bastidor e palco para os modernistas mineiros, que lidavam com as oportunidades de um momento histórico em que a literatura não se resumia a um “estilo, um adorno ou um traço a mais de sua cultura”, mas à própria realização das suas aspirações de influência e poder no sistema político (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984, p. 28 *apud* CURY, 1998, p. 40). Como “quartel general” para o grupo, estava o Diário de Minas, “jornal de pouca circulação mas lido nas rodas políticas” (BOMENY, 1994, p. 121). Como redator e revisor do Diário, Carlos Drummond de Andrade conciliava o interesse dos donos do jornal com a ousadia literária e renovadora dos escritores.

Os escritores modernistas de Belo Horizonte, entre outros jornais, publicavam seus poemas e crônicas no Diário de Minas. Jornal extremamente conservador, politicamente ligado ao Partido Republicano Mineiro e às oligarquias do estado nem

⁹⁸ “O que combatíamos eram as *tradições tumulares*, os *espantalhos acadêmicos*, o passado que nem um apenas museu. Queríamo-lo sempre forte e inspirador do presente e como tanto, delineador do futuro. Renegávamos a ação separadora dos regionalismos – que víamos com maus olhos” (NAVA, 1978 *apud* BOMENY, 1994, p. 71).

⁹⁹ Drummond vinha de Itabira, Gustavo Capanema, de Pitangui, Pedro Nava, de Juiz de Fora, João Alphonsus, de Mariana, Emílio Moura, de Dores do Indaiá, para citar alguns deles (cf. BOMENY, 1994, p. 57).

por isso deixou de abrigar a renovação cultural proposta pelos jovens escritores (CURY, 1998, p. 39).

Ao publicar o poema *Presépio do Pipiripau* no Diário de Minas em 1927, Drummond estava imbuído de uma visão crítica modernista cujos fundamentos ele construía durante as três edições d'A Revista (1925-1926). Neste periódico, que foi a primeira publicação modernista do estado,¹⁰⁰ os fundadores Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Gregoriano Canedo e Martins de Almeida se empenharam em um projeto de renovação intelectual, esforçando-se em projetar Belo Horizonte como espaço cultural de importância¹⁰¹, bem como em defender o sentido político da atividade literária, argumentando pela “mescla de que se fortaleceria Minas entre política e cultura, história e literatura” (BOMENY, 1994, p. 74).

Figura 32. Cabeçalho do Diário de Minas na edição em que o poema Pipiripau foi publicado, 1927.¹⁰²



¹⁰⁰ Editada de julho de 1925 a janeiro de 1926, A Revista reuniu poesia, assim como ensaios e artigos sobre o nacionalismo, o regionalismo e a tradição. Outras duas publicações modernistas surgiram após A Revista: Verde (1927), em Cataguases, e Leite Criolo (1929), na capital.

¹⁰¹ “[...] vida de pensamento e cultura, que harmoniza o ambiente transfigurado, a crear uma élite que já se nota. A nossa capital é bem, nesse sentido, uma cidade talhada para refugio de um intellectualismo robusto, que se penetre de elegancia e vitalidade, que saiba ser uma força disciplinada. Num futuro que não será longe? A cidade que nos responda” (A REVISTA, 1925, p. 40).

¹⁰² A popularidade do Presépio do Pipiripau, em fins dos anos 1920, em muito se deveu à circulação de notícias sobre o autor e a obra no Diário de Minas. Em nota da edição de 28 de janeiro de 1927, o jornal mencionou a carta enviada por Seu Raimundo: “Hontem, o sr. Azeredo, que já nos agradecera antes as referencias feitas ao seu trabalho, enviou-nos, com uma boa fotografia do presepe, uma carta em que gentilmente nos comunica ter escolhido o Diário de Minas para padrinho do mesmo. E accrescenta que o baptizado será feito no anno que vem, ‘si Deus nos der vida e saúde’” (DIÁRIO DE MINAS, jan 1927, p. 1).

Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada do jornal no arquivo em agosto de 2022.

O ideário de valorização da cultura nacional¹⁰³ ganhou destaque para as discussões suscitadas pel'A Revista, sendo fomentado desde o ano anterior à sua primeira edição. Insuflando os literatos e políticos de Minas a “construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível construir Minas dentro de Minas” (A REVISTA, 1925 apud BOMENY, 1994, p. 77), os editores do periódico modernista não apartavam a mineiridade do nacional. O projeto d'A Revista partilhava das contribuições do escritor paulista Mário de Andrade para o debate sobre o modernismo e a cultura brasileira, sobretudo, a partir do contato com a caravana de escritores e artistas paulistas por Minas em 1924. Aliás, alguns anos antes, quando da primeira visita de Mário a algumas cidades mineiras em 1919, o modernista paulista foi divulgador decisivo da originalidade e da qualidade artística do legado da arquitetura, da pintura e da escultura do período barroco mineiro, análise que se converteu no artigo “Arte religiosa do Brasil em Minas Gerais”, publicado na *Revista do Brasil* em 1920. Foi uma manifestação crítica pioneira para os intelectuais de Minas e que enfatizava a expressividade artística do passado colonial de Minas Gerais.¹⁰⁴

[...] Mário de Andrade inicia o levantamento, *in loco*, pelos seus próprios olhos atentos, do acervo do barroco mineiro. [...] O artigo, de nove páginas, marca uma nova era na visão sobre a arte colonial mineira. Abre-se num tom bastante retórico, falando dos bandeirantes e de suas descobertas. O estilo mantém-se um tanto solene, quando não é irônico. Mas o espírito do artigo é moderno, no sentido de que, apesar da afirmação tradicionalista do final, o autor revela conhecimento de arte e sensibilidade nova em face das obras visitadas. Descreve algumas das manifestações mais representativas da arte mineira e deslumbra-se diante da genialidade de Aleijadinho. Mais relevante que o resto é a tese da originalidade barroca mineira (DIAS, 1972, p. 8).

Ao retornar às cidades mineiras com amigos escritores e artistas plásticos paulistas quatro anos depois de publicar o artigo,¹⁰⁵ Mário travou contato com a geração de modernistas

¹⁰³ “Os textos da revista deixam transparecer o esforço de valorização da cultura nacional, de aprovação do sentido de nacionalismo, especialmente na construção da crença de que é possível pensar a brasiliade” (BOMENY, 1994, p. 76).

¹⁰⁴ Como argumentou Maria Lúcia Bressan Pinheiro, a visão de Mário de Andrade sobre a importância da arquitetura colonial de Minas foi fortemente impactada pelas conferências do engenheiro português Ricardo Severo, radicado em São Paulo desde 1910 e que eram retomadas e complementadas pelo modernista (PINHEIRO, 2017, p. 13-31).

¹⁰⁵ A caravana paulista em Minas Gerais ocorreu em abril de 1924, em que Mário de Andrade e os amigos das artes e literatura Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Dona Olívia Guedes Penteado, entre outros, ciceronearam o escritor suíço Blaise Cendrars. Naquele mesmo período, os estudantes cariocas bolsistas da SBBA (Sociedade Brasileira de Belas Artes) também visitavam Minas (PINHEIRO, 2017, p. 20). O sociólogo Fernando Correia Dias, no artigo *A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista* (1972), explica que, mais significativo que a caravana, tinha ocorrido um processo de desvendamento das cidades mineiras pelos modernistas paulistas e mineiros. Enquanto para os primeiros a caravana se reverteu em ação consciente para a renovação literária e artística em São Paulo, para os intelectuais mineiros se fomentou uma sensibilidade moderna para o passado

mineiros, mantendo com eles uma troca de correspondências no período seguinte.¹⁰⁶ Desse contato com Mário de Andrade, o Grupo do Estrela introjetaria a recusa à hegemonia das tradições estrangeiras, apesar de ser um enfrentamento que exigia esforço dada a admiração que aqueles intelectuais mineiros nutriam por certos literatos, artistas e músicos franceses.¹⁰⁷ As reflexões de Mário incentivaram o olhar modernista dos de Minas a buscar a identidade regional que representaria, portanto, a experiência cultural nacional. Entenderam que era imperioso eliminar “o mais depressa possível a importação de livros como *A Galante Europa* em que se observam a troca fácil de costumes, o desperdício de energia criadora, as vagabundagens de um espírito diletante” (ANDRADE, 1925 *apud* BOMENY, 1994, p. 78). Os editores d’A Revista incorporaram a preocupação de Mário com os esforços necessários para defender o nacionalismo e privilegiar os elementos endógenos da cultura, tal como aparece na proposta de Emílio Moura na primeira edição d’A Revista:

Porque nacionalismo no nosso momento é sinônimo de sacrifício. *Renunciar a uma paisagem civilizada e polida*, a um ambiente de estilizações, onde a cultura adoça o veneno de uma arte de decadência; *trocar toda essa visão harmoniosa por um habitat bravio* e num estado admirável de primitivismo é um heroísmo que exige forças pouco comuns (MOURA, 1925 *apud* BOMENY, 1994, p. 77).

A atitude modernista, ao substituir a referência da paisagem civilizada pelo “habitat bravio”, enaltecia a busca de raízes mais profundas da vida cultural brasileira. A mistura do passado com o presente foi parte do processo de valorização de “raízes” artísticas da Minas colonial que a caravana paulista despertou nos jovens mineiros em 1924.

cultural colonial: “é inegável, contudo, que o grupo mineiro, influenciado pelos colegas paulistas, aprofundou o conhecimento e o interesse pela Minas Colonial” (DIAS, 1972, p. 10).

¹⁰⁶ “Folgamos em ver realizado o sonho do grupo de intelectuais paulistas que, o ano passado, fez uma longa e proveitosa excursão às nossas cidades históricas. Aliás, o sonho era de todos, paulistas ou mineiros, que temos a coragem de nos preocupar com assuntos de arte nesse tempo de vida cara e de revoluções caudilhescas. Em Belo Horizonte, os novos bandeirantes trataram com entusiasmo de lançar as bases de uma associação que tivesse por fim defender o nosso malbaratado patrimônio artístico. A ideia floresceu. A comissão escolhida pelo Sr. Mello Vianna tratará provavelmente de estabelecer uma sociedade protetora das obras de arte em Minas” (A REVISTA, 1925, p. 46 *apud* PINHEIRO, 2017, p. 20).

¹⁰⁷ Valle Neto menciona a discordância de Mário de Andrade nas correspondências com Drummond em 1924, em que execrava a excessiva admiração do mineiro a Anatole France (1844-1924) e outras influências francesas: “A Mário, mentor modernista dos jovens intelectuais mineiros, preocupa certa apologia à inação que, possivelmente, possa se depreender da literatura de France. Esse apelo, num contexto em que se pretendia precisamente instaurar um novo modo de expressão artística, representaria, como se deduz, um risco a semelhante projeto” (VALLE NETO, 2009, p. 542).

A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naive*) (SANTIAGO, 1987, s/p).

Como lembrou Fernando Correa Dias, a visita dos modernistas paulistas não tinha envolvido apenas profissionais das artes e literatura, mas incluiu o clero e alguns políticos mineiros. O fato da caravana de 1924 ter mobilizado a atenção de autoridades mineiras – administradores públicos, parlamentares, arcebispos e sacerdotes – se refletiria, em consequência, em uma nova preocupação das instituições e da imprensa com monumentos e obras de arte coloniais (DIAS, 1972, p. 12-13). Não por acaso, órgãos públicos são criados, como a Inspetoria de Monumentos em Minas Gerais em 1926, e mais adiante, se tornaria oficial uma legislação voltada para o patrimônio histórico e artístico de todo o país.

Com relação aos homens de Governo, será lícito supor, igualmente, que tenham experimentado influência modernista. Quando a caravana de São Paulo passa por Belo Horizonte, em 1924, quem a acompanha, assessorando-a e fazendo as honras da casa? Nada menos do que dois secretários do Governo Raul Soares, Daniel de Carvalho, da Agricultura, e Melo Viana, do Interior. Pouco depois, o primeiro será ainda o titular da Agricultura no quatriênio em que o segundo será o Presidente de Minas. Daniel Carvalho, estudioso da história mineira, tinha contatos em São Paulo, tanto assim que reconhece Dona Olívia Penteado à saída de um restaurante (e a partir desse momento se transforma em cicerone do grupo) (DIAS, 1972, p. 13).

Figura 33. Registro da caravana paulista em São João del Rei/MG. 1924.¹⁰⁸



¹⁰⁸ Na foto, veem-se: “Godofredo da Silva Telles, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, dona Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade Filho (Nonê), Tarsila, René Thiollier, desconhecido”.
Foto: Mário de Andrade, extraída de CALIL, *Sob o signo do Aleijadinho*, Vitruvius, 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4540>. Acesso em 24 abr 2023.

Em meados da década de 1920, a sensibilidade dos modernos era impelida a encontrar a “atmosfera natal”¹⁰⁹ da região, de onde deveriam brotar os temas literários, a motivação artística e a reflexão intelectual. Nas serras, na implantação das velhas cidades, nas casas, nas ruas, nas igrejas, nas praças, na produção artística e literária, nos costumes, em tudo era possível enxergar um assunto de e sobre Minas para ser veiculado na imprensa mineira. E não só nela: os temas mineiros começaram a se espalhar nacionalmente em fins de 1920. O periódico da capital federal *O Jornal*, comprado por Assis Chateaubriand em 1924, tinha na equipe de jornalistas o mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, também editor-chefe da *Revista do Brasil*. Rodrigo encomendou a Drummond textos sobre Minas por volta de 1928, iniciando-se uma articulação para que o poeta e outros escritores mineiros se integrassem ao cenário da imprensa carioca.¹¹⁰

Como marca dos jornalistas mineiros daquela geração, o interesse pelo patrimônio colonial das cidades de Minas, assim como pelas coisas interessantes nos lugares recônditos do estado,¹¹¹ povoou a redação do *Diário de Minas* naqueles anos e, na capital federal, apareceria em uma edição especial d’ *O Jornal* em 1929 (DIAS, 1972).

[...] Tenho nítida lembrança de inúmeras matérias (notícias, reportagens, crônicas, artigos), tendo como tema a vida das cidades históricas, assim como a sua realidade artística e literária. Versando a mesma temática, e assinados pelos escritores modernistas mineiros, aparecem vários artigos longos e bem elaborados na edição especial de ‘O Jornal’, do Rio de Janeiro, dedicada a Minas Gerais. (DIAS, idem, p. 9-10).

Abrimos parênteses nesse ponto sobre o Rio de Janeiro para lembrar da rede que se constituiu em torno dos intelectuais mineiros na capital federal. O grupo de modernistas de Belo Horizonte dos anos vinte estabeleceu uma relação estreita entre si no âmbito pessoal e no profissional, mantendo amizades que se estenderiam, na década seguinte, a oportunidades de trabalho no serviço público do Estado Novo. Alguns deles assumiram papéis políticos de grande

¹⁰⁹ Helena Bomeny destacou que a ideia de uma atmosfera natal surgira em resenha de Mário publicada n’A Revista: “Não dou fé a uma verdade extra-pátria. Os valores internacionais merecem pouco crédito. O escritor só adquire a plena força criadora em contato com a atmosfera natal” (ANDRADE, 1925 *apud* BOMENY, 1994, p. 78).

¹¹⁰ “Do Rio de Janeiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, no final dos anos 20, mantém contato permanente com Drummond porque, na redação de O Jornal, articula com o poeta mineiro sua integração ao jornalismo carioca, a divulgação das coisas de Minas na capital do país, a elaboração de cadernos especiais do jornal dedicados a Minas, e a relação de Drummond com Assis Chateaubriand” (BOMENY, 1994, p. 58).

¹¹¹ No artigo que Drummond escreveu após a segunda visita que fez ao Presépio do Pipiripau, em dezembro de 1927, comentou: “Fieis a um velho princípio, que manda procurar as coisas mais interessantes nos lugares mais recônditos, nós também, fixadores do momento que passa, fomos ver o presepe do Pipiripau” (DIÁRIO DE MINAS, *Pipiripau, recanto de sonho e de legenda*, 1927).

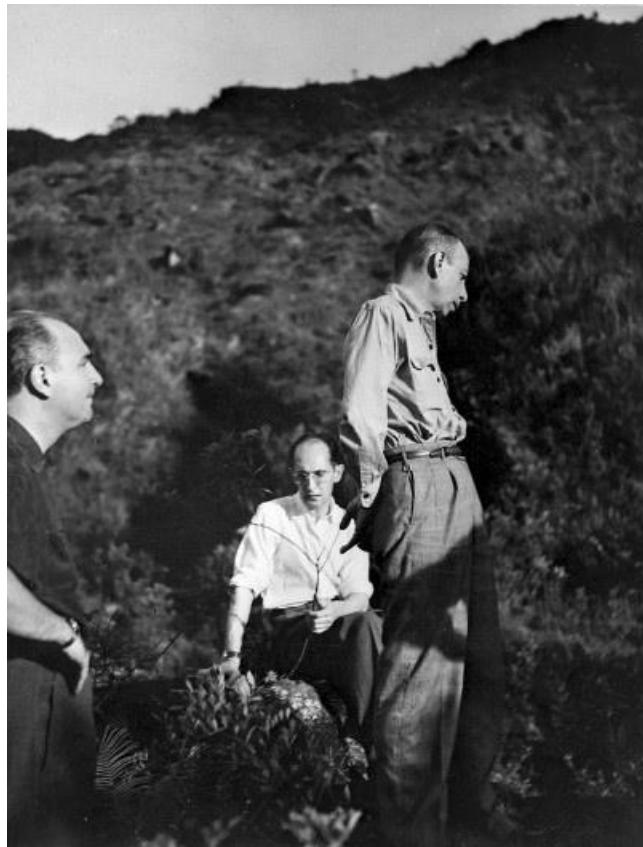
envergadura no país, em postos na capital carioca, graças à compatibilidade de ideias em torno do modernismo, do nacionalismo e da cultura brasileira. Alguns anos após o período aqui examinado, mais especificamente a partir de 1934, Gustavo Capanema se tornaria Ministro de Estado da Educação e Saúde Pública, Rodrigo Melo Franco de Andrade assumiria, em seguida, a Direção do Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e Carlos Drummond de Andrade seria, depois de chefe de gabinete de Capanema, funcionário responsável pelo setor de história e do arquivo do SPHAN.¹¹² Sem nos prolongarmos, o ponto que destacamos aqui é a persistência da questão da mineiridade para os modernistas mineiros que, dentro de um novo contexto, articulariam o passado cultural de Minas ao acervo cultural brasileiro.¹¹³ Responsáveis pelos alicerces da política pública do patrimônio histórico e artístico nacional que se efetivou a partir de 1937, os mineiros e seus frutos políticos devem, à mineiridade dos anos vinte, a criação e o desenvolvimento do SPHAN mediante a figura de seu Diretor,

Rodrigo Melo Franco de Andrade e a postura de defesa de Minas Gerais como possuidora de uma contribuição original não apenas ao patrimônio nacional como também ao universal. Essa foi a postura que prevaleceu no SPHAN, onde reinou soberano o bem imóvel colonial, especialmente o Barroco, católico e mineiro. O que não coube ao SPHAN virou, nas décadas depois, FUNARTE: esse patrimônio a ser filmado, gravado, registrado (RUBINO, 2002, p. 152).

¹¹² “O grupo de intelectuais modernistas e seus pares mineiros, grupo composto por Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, entre outros, teria papel fundamental na educação, na definição da política de patrimônio, na construção de uma identidade nacional para o país” (OLIVEIRA, 2008, p. 116 *apud* CALABRE, 2017, p. 35).

¹¹³ Como destacou Márcia Chuva, a centralidade dos intelectuais mineiros no projeto político do Estado Novo seria responsável menos pela valorização de diferentes manifestações culturais que representassem a brasiliidade pretendida por Mário de Andrade, e mais pela “identificação de uma arte brasileira que pudesse se enquadrar na classificação tradicional da história da arte no mundo ocidental” (CHUVA, 2009, p. 107).

Figura 34. Carlos Drummond de Andrade, sentado ao centro, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, à direita, em registro fotográfico da visita a Ouro Preto, 1951.¹¹⁴



O que nos parece indispensável, no presente capítulo, é apontar que a questão da mineiridade foi determinante para a transformação do estatuto do Presépio do Pipiripau a partir dos anos 1920. Deixou de ser um mero presépio doméstico para se tornar um tema público veiculado nos periódicos de Belo Horizonte dali em diante. Especialmente a partir do olhar lançado por Drummond em 1927, com um poema e um artigo que escreveu após visitar o Presépio, o Pipiripau se diferenciou dentro da tradição por sua aderência ao ideário modernista cultivado pela própria imprensa. Ademais, também no ano de 1927 houve a instalação elétrica no Presépio, o que gerou efeitos mecânicos que o distinguiriam como um espetáculo na sua “época de esplendor” (VIDA DOMÉSTICA, 1953, s/p).

Os jornais fizeram interessantes reportagens sobre o presépio e uma multidão de curiosos enfrentou os perigos do matagal e a buraqueira da rua que, à menor chuva, era um pantanal. Até o poeta Carlos Drummond de Andrade, naquela época redator do “Diário de Minas”, rumou uma noite para o Pipiripau, escrevendo depois na edição de 25 de dezembro de 1927, de seu jornal, uma reportagem a que intitulou “Pipiripau, recanto de sonho e de legenda”. Jair Silva também lá esteve no ano seguinte,

¹¹⁴ Fonte: Acervo do Iphan. Extraída do site do Estado de Minas, *Saiba quem foi o homem do patrimônio histórico*. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/08/17/interna_gerais,436275/saiba-quem-foi-o-homem-do-patrimonio-historico.shtml. Acesso em 05 mai 2023.

escrevendo, no “Minas Gerais” de 25 de dezembro de 1928 uma crônica curiosa e irreverente, não para com o presépio, que achou *magnífico*, nem para com o seu criador, que classificou de *espírito moderno, um homem religioso que evoluiu, adaptando o presépio para a nossa época*, mas sim para com os escritores, seus irmãos, cuja inspiração, na época de Natal, não muda. (Idem, p. 123).

Figura 35. Artigo de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Pipiripau, recanto de sonho e de legenda*, publicado no Diário de Minas em dezembro de 1927.¹¹⁵



No artigo que produziu após visitar o Presépio do Pipiripau,¹¹⁶ o repórter Drummond descreveu as suas impressões do bairro, a que chamou de “verdes bibocas bellorizontinas”, e os tipos sociais que encontrou até chegar à casa de Seu Raimundo. Com ares de crônica, a

¹¹⁵ O subtítulo do artigo informa: “Uma visita ao curioso presépe do bairro Floresta”. Na legenda da fotografia do Presépio, lê-se: “O presépe do Pipiripau, obra de fé e de arte primitiva, escondida num recanto bucólico do bairro da Floresta”.

Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. A cópia digitalizada do artigo foi produzida em agosto de 2022

¹¹⁶ A reportagem não foi assinada, assim que a atribuição de autoria a Drummond advém da afirmação da matéria da revista Vida Doméstica.

experiência de contemplação do Presépio entremeava a reportagem. Deu um grande destaque à energia elétrica – “corrente mágica, submissa aos caprichos do homem” – que tornava aquele *presepe electrico* diferente e original: “não era anachronico, porque a eletricidade não estava recolhida em apolas, nas ruas tortas de Belém, mas sim, no mysterio dos bastidores” (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927). Se as ruas eram tortas, também as figuras tinham imperfeições, na apreciação de Drummond. Isso se devia ao fato de Seu Raimundo ter criado uma obra *de arte primitiva*, na qual a fé e o esforço do autor eram mais relevantes do que as qualidades artísticas da obra. Mesmo que o resultado não fosse do mundo da arte, Drummond entendeu que se tratava de obra “muito original” e, “sobretudo, muito inteligente” (idem):

Era a maior novidade, essa [a energia elétrica], mas havia outras. Figuras novas, **modeladas com mais sentimento do que arte**, enriqueciam o retábulo. Outros melhoramentos se projectavam para breve. Dahi a poucos dias, Pipiripau seria uma festa de côres e sons, na ladeira iluminada, para o povo que brotaria, aos magotes, de todos os bairros da capital, e até mesmo de fora della (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927, grifo nosso).

O artigo mostrou a importância do lugar Pipiripau, tecendo uma conclusão de que aquela localidade que se transformara em topônimo para o Presépio possuía “dupla e generosa missão”: com as águas tranquilas, purificavam a cidade, e com o Presépio, purificava as almas (DIÁRIO DE MINAS, dez. 1927). A ideia de local recôndito e bucólico que o artigo imprimiu ao bairro integrava a narrativa dos modernistas, dentro de um percurso entre o moderno e o antigo, hoje e “hontem” do “estado de alma deveras mineiro”.¹¹⁷

O interesse pelo movimento do “presepe essencialmente dynamico” já tinha surgido no poema que Drummond dedicou ao Presépio no início de 1927. Os versos mostravam que tudo ali se movia, tornando o presepe um quadro natural e humano comovente. Desde a primeira visita, o poeta encontrara traços da mineiridade no Presépio e os divulgara para o espectador/leitor de sua época. O enlevo com a natureza poética da obra de Seu Raimundo ficou explícito nos versos finais: “Meus olhos mineiros namoram o presepe/ e dizem alegres: Mas que bonito!” (ANDRADE, 1927).

¹¹⁷ O intelectual mineiro Abgar Renault, como lembrou Dias (1972), criticou a ausência de mineiridade na literatura mineira de fins dos anos 1920, afirmando que, longe de ser mero tema literário, a mineiridade devia ser entendida como estado de espírito regionalista: “o que existe de mineiro em nossos poetas é meramente ocasional; reside apenas na escolha da matéria poética, isto é, do *tema mineiro*, o que não basta, evidentemente, a caracterizar um estado de alma deveras mineiro. A seguir esse critério, o Sr. Mário de Andrade seria um poeta mineiríssimo, pois, consoante me fazia notar, há dias, o Sr. Carlos Drummond de Andrade, foi o mesmo Sr. Mário de Andrade quem compôs um dos mais belos poemas mineiros (vide ‘Clã de Jaboti – Noturno de Belo Horizonte’). Isso talvez sirva para provar que regionalismo é bobagem. A força da literatura está antes no que possua de geral, isto é, nacional, do que naquilo que porventura encerre de local” (RENAULT, 1929, s/p *apud* DIAS, 1972, p. 10).

Figura 36. Cena de dois lavradores segurando enxada e bois no pasto, Presépio do Pipiripau, s/data.¹¹⁸



O Presépio do Pipiripau era uma obra mineira por seu caráter religioso, popular e engenhoso, reconhecível em tantas tradições populares de Minas. A novidade do Pipiripau, porém, foi detectada pela atitude modernista e literária dos escritos de Drummond, aptos a construir, sobre o espetáculo artesanal, uma retórica sobre a mineiridade condizente com o século XX. A engenhosidade no uso de tecnologias de luz e de movimento ou a criatividade das cenas evocavam as temporalidades das pequenas cidades e da nova capital do estado, das paisagens do interior e do centro de Belo Horizonte, da religiosidade do passado e a fé dos tempos do progresso industrial. O encantamento de Drummond se dirigiu ao artefato e aos seus detalhes porque estavam impregnados desses “sinais mineiros” ligados à fé e ao engenho.¹¹⁹

¹¹⁸ Fonte: Extraído do site do 38º Festival de Inverno da UFMG. Disponível em: <https://www.ufmg.br/festival/38/presepio.htm>. Acesso em 05 mai 2023.

¹¹⁹ Três décadas depois, Drummond organizou a antologia *Brasil, Terra & Alma. Minas Gerais* (1967), em que explicava a seleção de *uns tantos* “sinais mineiros” que, embora fossem “quase imperceptíveis à observação crítica, [...] não raro bastam para sugerir o caráter de um indivíduo ou de uma coletividade”. O antologista explica que os tais “sinais” estariam presentes nos textos de mais de 100 autores que documentaram traços de Minas na natureza, história, índole, costumes e peculiaridades, afirmando-se ciente da impossibilidade de “fixar em coletânea de dimensões limitadas a completa fisionomia moral e física de uma área geográfica e culturalmente enorme”. (ANDRADE, 1967, p. 5-6).

Figura 37. Visão de cenas na lateral direita do Presépio do Pipiripau, 1983.¹²⁰



A narrativa poética sobre o Presépio o aproximava da experiência cultural brasileira,¹²¹ na maneira incentivada por Mário de Andrade. Sendo um objeto do cotidiano de Belo Horizonte de então, o Presépio se inscrevia na história, preenchendo uma parte do quadro sobre a vida social da capital mineira dos anos 1920. Como lembra Helena Bomeny (1994),

A paixão de Drummond pelo cotidiano fez de sua obra poética “produtora de quadros perfeitos, na linha de certo ideal de história do cotidiano da mais moderna historiografia”. Se é a temporalidade que marca e distingue o ofício do historiador, assim como o espaço marca o do geógrafo, Drummond permanece no campo do pensar moderno sobre a história por não ter, segundo Iglésias, reduzido as suas criações ao passado, ao presente ou ao futuro, mas às temporalidades (BOMENY, *idem*, p. 120).

As diferentes temporalidades do Presépio se mostravam nas encenações animadas das figuras de massa de papel. Passado e presente narrados pelo espetáculo visual e pelo ritmo dos motores do Presépio. Não à toa, era na história vivida pelos personagens que os versos de Drummond enxergavam a importância narrativa do artefato. O Presépio se circunscrevia, pois,

¹²⁰ Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.47.

¹²¹ Em entrevista ao Jornal da USP, o sociólogo Sérgio Miceli comentou sobre a contribuição de Mário de Andrade e o seu convite aos modernistas mineiros para enxergar o Brasil, proporcionando “um veio de inovação que tem muito a ver com a proposta de Mário de Andrade de uma recuperação da experiência cultural brasileira, não só das elites, mas das artes populares e do folclore”(MICELI *apud* DIAS, *Para Além de São Paulo, o Brasil também era Modernista*, 2022, matéria disponível em: <https://ciclo22.usp.br/2022/03/04/para-alem-de-sao-paulo-o-brasil-tambem-era-modernista/>. Acesso em 12 abr 2023.).

a um documento literário. Não era percebido, em 1927, como uma obra de arte plástica, nem era tratado como relação social. Foi por meio da dimensão narrativa que o Presépio iniciou a sua trajetória de consagração como artefato de interesse público. Como descreveria o escritor Cyro dos Anjos em 1930: “Desde que meu amigo Carlos Drummond de Andrade fez do Pipiripáo um tema poético, conhecer esse presépio foi o meu desejo de todos os Nataes” (Processo de tombamento do Iphan nº 1115-T-84, fl.53).

Classificações ulteriores, que seriam formuladas por meio das contribuições da etnografia e do folclore nas décadas seguintes, é que conseguiriam inserir esses artefatos populares dentro dos contextos culturais aos quais pertenciam, tornando possível enxergar seus atributos artísticos, decorativos, religiosos, utilitários etc. Mas, até 1927, objetos não eram compreendidos por meio das relações sociais pelas e para que eram produzidos. Até para Mário de Andrade, que buscava os traços espontâneos da brasiliade, os objetos etnográficos ainda não contavam com uma preocupação estética específica, mas estavam dentro do interesse pelo folclore e os costumes dos grupos que estudou e visitou em suas expedições etnográficas a partir de 1928.¹²² Somente alguns anos adiante, ele desenvolveria uma proposta para uma categoria de *artes populares* em seu anteprojeto para a proteção das obras de interesse para o patrimônio histórico e artístico nacional.¹²³ Como destacou Maria Cecília Londres Fonseca, no seu anteprojeto de 1936, Mário não assumiu uma posição esteticista em relação à noção de arte, embora evidenciasse o processo de consagração do mérito das obras de arte erudita mediante premiações, publicações e outras formas de destaque dado por instituições (FONSECA, 1997, p. 110).

[...] a preocupação em valorizar o popular é, sem dúvida, um traço marcante na obra de Mário, tanto cultural quanto institucional. Ou seja, o popular enquanto objeto e o povo enquanto alvo. No texto do anteprojeto, nota-se, inclusive, um cuidado em não privilegiar, do ponto de vista da atribuição de valor, as formas de expressão cultas. Em princípio, todas as obras de arte, tanto as eruditas, das Belas-Artes, quanto as populares, as arqueológicas, ameríndias, e aplicadas, poderiam ser inscritas nos livros

¹²² Sobre a coleta de objetos e a preocupação etnográfica de Mário de Andrade nas viagens do final dos anos vinte, Carla Araújo lembra que “a aproximação de Mário de Andrade aos objetos populares se dá, não pelos aspectos plásticos e estéticos da peça, mas sim pelas suas qualidades enquanto objetos que desvelam características da cultura brasileira, quer dizer, enquanto objetos-testemunhos” (ARAUJO, 2014, p. 63).

¹²³ Ana Cristina Paiva ressalta que, embora Mário de Andrade tivesse buscado distinguir as contribuições da cultura indígena e da cultura popular como produções atuais em seu *Anteprojeto* para a criação do SPHAN (1936), a versão final do decreto-lei os conjugou a um mesmo valor como patrimônio: “continua válido pensar que o Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico tinha como interesse maior a incorporação de um ‘Outro’ forjado numa relação de alteridade estabelecida entre polos que se encontram distanciados na estrutura social e que, por isso, diz respeito não apenas a distanciamentos geográficos e seus significados, mas sobretudo às distâncias sociais, temporais e econômicas. Um ‘Outro’, nacional ou primitivo, que, talvez por resguardar a similaridade de não produzir nem arte erudita, nem arte aplicada, nem arte histórica nos termos definidos em seu anteprojeto, tinha no Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico porta de entrada ao patrimônio brasileiro” (PAIVA, 2009, p. 35).

do tombo. No entanto, se as obras de arte erudita são referidas a partir de instrumentos que as consagram como de “mérito nacional” (prêmios em concursos, menção em livros de História da Arte, inclusão em acervo museológico, avaliação pelo Conselho Consultivo do SPAN), as obras de arte arqueológica, ameríndia e popular são fartamente exemplificadas no texto – provavelmente porque não ocorreria, na época, considerá-las com a mesma naturalidade como bens patrimoniais. Nesse caso, são disciplinas como a Arqueologia e a Etnografia que vão legitimar a sua inclusão nos livros do tombo (FONSECA, 1997, p. 111).

Veremos, mais adiante, que foi justamente essa perspectiva de classificar o valor do Presépio pelo viés da disciplina de Etnografia que predominou tanto na musealização quanto no tombamento pelo Iphan. Mas, ao voltarmos a 1927, as referências do ser mineiro eram a importante mensagem expressa pela materialidade do Presépio, ou seja, importava a sua dimensão narrativa.

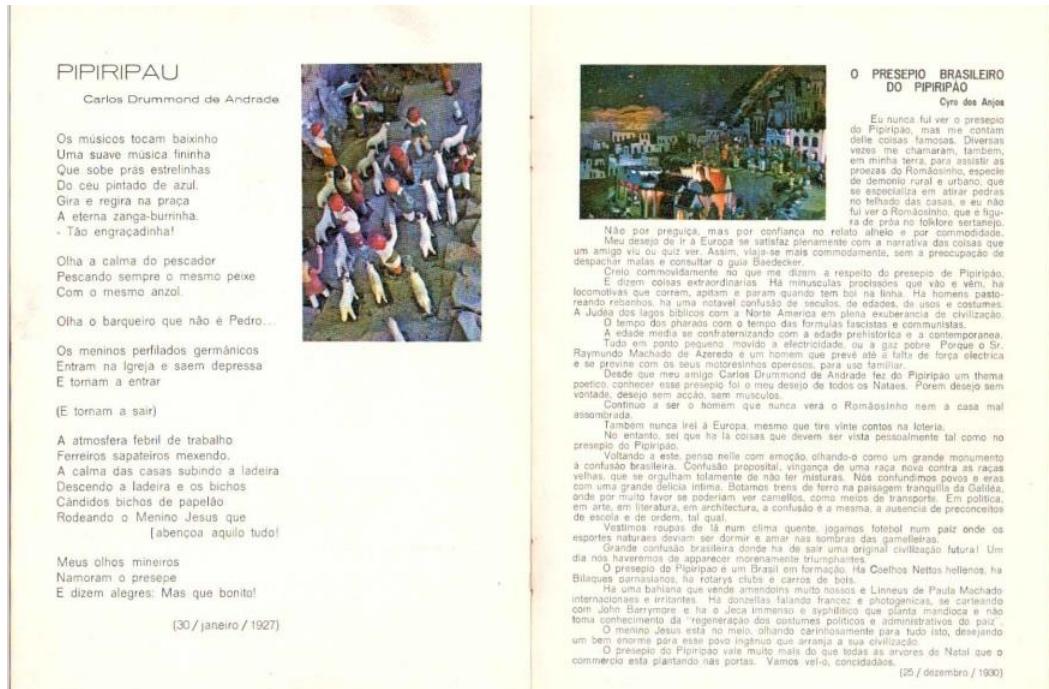
O que os versos de Drummond não podiam vislumbrar, por contingências de sua época, eram o significado das pessoas que se relacionavam ao redor do e com o Presépio. Pessoas que se alternavam entre os papéis de operadores, anfitriões, plateia antes, durante e depois dos festejos natalinos. O poema também não incluía as tantas horas de manutenção e preparo que Seu Raimundo e sua esposa, D. Hermenegilda, e em curto período, a mãe, D. Maria, dedicavam ao *presepe*; nem as pessoas formando extensas filas para vê-lo durante a semana de Natal; nem as gerações de crianças curiosas diante do Presépio; nem as pastorinhas ou as folias de reis que eram presença obrigatória nos meses de dezembro e janeiro.

A apreciação de Drummond colocou o Presépio do Pipiripau como um documento da mineiridade modernista, um documento para além dos textos tradicionais, tal qual nos lembra o historiador Jaques le Goff ao explicar que *documento/monumento* é resultado “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LEGOFF, 1990, p. 549). Em seu poema e em sua crônica sobre o Presépio, talvez Drummond já prenunciasse a futura contribuição ao setor de história em sua atuação no campo do patrimônio histórico e artístico nacional.¹²⁴

Ainda sem abordá-lo pela ligação com as culturas populares, nem destacando os atributos artísticos em si, Drummond o apreciou no limite da razão dos modernistas, na organização das ideias sobre o que seria o espírito mineiro.

¹²⁴ O arquiteto Alcides da Rocha Miranda, em entrevista ao Iphan em 2001, lembrou que, no período em que trabalhou no SPAN, havia, nos anos 1940, somente dois setores com duas pessoas na Divisão de Estudos e Tombamentos: o de história, com Carlos Drummond de Andrade, e o de arte, a cargo do próprio Alcides (MIRANDA, 2002, p. 249).

Figura 38. Catálogo do Presépio do Pipiripau, com reprodução do poema de Drummond e da crônica de Cyro dos Anjos. Centro de Audiovisual da UFMG e FUNDEP. Belo Horizonte, 1978.¹²⁵



O poema de Drummond foi reproduzido, décadas depois, no primeiro catálogo produzido pela UFMG para a exposição pública do Presépio no Museu de História Natural, mas também em matérias jornalísticas ou artigos acadêmicos de diferentes épocas, o que representaria uma espécie de certificação poética sobre a mineiridade do artefato. Alguns epítetos lançados pela imprensa associaram outros sinais mineiros não só ao Presépio, como a Seu Raimundo. O tipo social mineiro era facilmente reconhecível nas descrições sobre Seu Raimundo: homem trabalhador, acolhedor, humilde, devoto, etc.

Humilde e confiante, o moço mecanico trabalhava em silêncio, naquellas lonjuras, para festejar o nascimento do menino Deus. Não tem ambições de dinheiro nem notoriedade. As espórtulas, que visitantes generosos depositam espontaneamente, no presépe, são todas empregadas em aperfeiçoar a sua obra (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927).

Termos como esforço e ingenuidade rondaram as matérias jornalísticas que circularam nacionalmente a partir da década de 1940. Quase em uma analogia entre o sacrifício da Via Crucis e o trabalho de Seu Raimundo, a matéria intitulada “O construtor e as dificuldades que

¹²⁵ A autorização para a publicação dos textos foi obtida, pela UFMG, diretamente com os autores naquele ano, segundo consta em um relatório de atividades produzido pela Fundação durante a acomodação do Presépio no Museu de História Natural entre 1976 e 1977 (Arquivo da Biblioteca do MHNJB). Fonte: Processo de tombamento do Iphan nº 1115-T-84, fl.53.

venceu” enalteceu o sacrifício do artesão em prol de um bem comum, resultando na obra que acabou se tornando motivo de orgulho para os moradores dos bairros Floresta e Horto (DIÁRIO DA TARDE, 1944, s/p).

Raimundo Machado Azeredo, mecânico da Imprensa Oficial, é o seu realizador. Muita gente, principalmente da profissão de Raimundo, consagra a existência ao trabalho de inventar aparelhos e a preocupação de ficar rico. Raimundo Machado dedicou a sua vida ao serviço de tornar cada vez mais original o seu Presépio (DIÁRIO DA TARDE, 1944, s/p).

Em 1950, na matéria que O Cruzeiro dedicou ao Presépio do Pipiripau, Seu Raimundo foi descrito como pessoa humilde e bondosa, e a sua obra, como tendo o objetivo de dar alegria às crianças (O CRUZEIRO, dez 1950, p. 67). O aspecto de ingenuidade que caracterizava a reportagem ligou o espetáculo às crianças, como se fosse destinado principalmente para o público infantil.¹²⁶

Figura 39. Cena do capinador com a enxada. Presépio do Pipiripau. 1983.¹²⁷



Mesmo com a notoriedade que o Presépio do Pipiripau ganhou com o passar das décadas, Drummond pareceu ter guardado dele a lembrança dos anos vinte, do presepe elétrico exposto na modesta casa de Seu Raimundo. Lembrança que foi revisitada em diversas ocasiões

¹²⁶ “Você sabia que um cidadão humilde e bom, chamado Raimundo Machado de Azeredo (nascido em Diamantina e hoje com 54 anos), para festejar a Natividade do Menino Jesus e proporcionar a alegria à criança, vem armando um belo e grande presépio, durante 41 anos a fio, se falhar um Natal sequer, em Belo Horizonte?” (O CRUZEIRO, idem, p. 65).

¹²⁷ Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.48.

ao longo de sua trajetória na poesia. O Pipiripau, “nome bonito! Nome engraçado” (DIÁRIO DE MINAS, jan 1927) o acompanhou nos anos seguintes, quase sendo usado como título do seu primeiro livro de poesia, mas que terminou publicado em 1930 como *Alguma Poesia*.¹²⁸ Trinta anos depois, Drummond dedicou, ao Presépio do Pipiripau, novos versos, referindo-se a ele como “presépio modernista de 1927”. Outras referências ao Pipiripau apareceram, inclusive, em diferentes poemas de Drummond.¹²⁹ Na incessante busca pelos recônditos em que estaria o “espírito mineiro”,¹³⁰ Drummond revisitou o Presépio no poema publicado no livro Boitempo (1968). Agora intitulado *Presépio Mecânico do Pipiripau*, tratava-se de uma homenagem à originalidade daquela pequena máquina sobre o mundo, novamente traduzida em documento literário sobre uma Minas movida pelo Deus-motor (ANDRADE, 2015, p. 493).

Jesus nasce no Pipiripau,
em refolho sigiloso da Floresta,
bairro com alguma coisa de rural.
Tudo nasce, tudo mexe, tudo gira
em torno do menino sobre o capim-mimoso.
A paisagem é movimento
contínuo, circular.
Jesus aciona todas as forças
do homem. Ninguém parado.
Organiza-se a indústria em seu redor.

¹²⁸ O escritor mineiro Paulo Mendes Campos lembra que Drummond, em 1928, cogitou usar a palavra Pipiripau para intitular seu primeiro livro de poesia. Cita a carta que o poeta enviou para Mário de Andrade na ocasião: “Estou indeciso quanto ao meu livro. Não sei se publico já a *Minha terra tem palmeiras*, com os meus poemas mais caracteristicamente brasileiros, ou se publico um livrinho meio fantástico, meio caprichoso chamado (só para inquirir) *Pipiripau*”. Prossegue Campos: “Quanto ao título, Mário não teria dúvidas: em carta de 28 de fevereiro do mesmo 1928 declara que Pipiripau é “nome gostosíssimo”. (CAMPOS, s/d *apud* BEZERRA, O Diário da Tarde: volume involuntário (II), 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/diario-da-tarde-o-volume-involuntario-ii-por-elvia-bezerra/>. Acesso em 05 abr 2023.

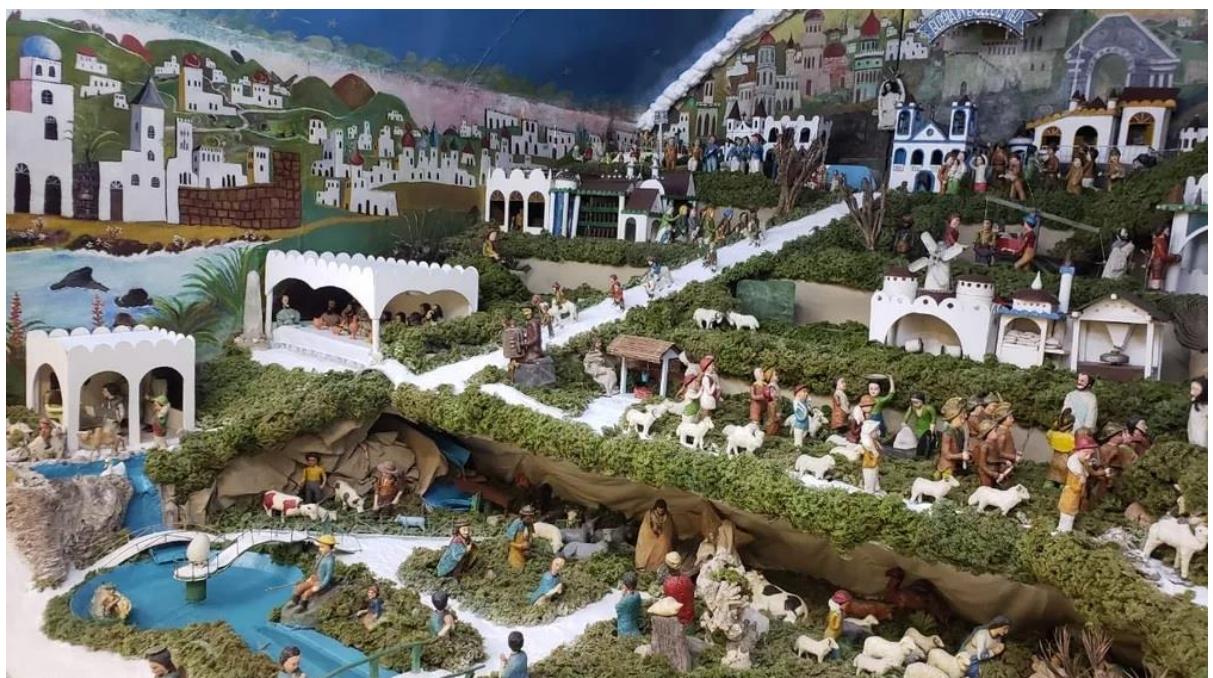
¹²⁹ Com o auxílio de ferramenta de busca por palavra, foi possível localizar, na obra *Nova Reunião* (ANDRADE, 2015), a expressão “Presépio do Pipiripau”, que apareceu em versos de outros poemas (*Já não coleciono selos, Pacto, Mocidade Solta*), assim como o termo “presépio”, referência que também esteve em versos de diferentes fases de sua poesia (*O que fizeram do Natal, Entre lobo e cão, Os animais do presépio, Mundo – Vi nascer um deus, Brasil/Tarsila, Visita à casa de Tatá, Realidade, Aquele córrego, Morte gaivota, O amor antigo vive de si mesmo*).

¹³⁰ É a invocação desse “espírito” que o poeta Carlos Drummond inicia a *Prece de Mineiro no Rio* (1967): “Espírito de Minas, me visita/ e sôbre a confusão desta cidade/ onde voz e buzina se confundem,/lança teu claro raio ordenador/ [...]” e prossegue: “Espírito mineiro, circunspecto/ talvez, mas encerrando uma partícula/ de fogo embriagador, que lavra súbito,/e, se cabe, a ser doidos nos inclinas:/Não me fujas no Rio de Janeiro,/como a nuvem se afasta e a ave se alonga,/mas abre um portulano ante meus olhos/que a teu profundo mar conduza, Minas,/Minas além do som, Minas Gerais” (ANDRADE, 1967, p. 9).

Jesus determina a vida em expansão.
 Lutadores de boxe trocam murros
 para maior glória do menino.
 Seu Raimundo, criador do presépio,
 revela Deus-motor.
 Pipiripau, presépio modernista 1927.

Nesses quarenta anos que separam a publicação dos dois poemas de Drummond, o Presépio *modernista* do Pipiripau realizou movimentos internos, de expansão de sua cenografia e das dimensões, e externos, com o crescimento de sua notoriedade e a circulação para fora da região do Pipiripau. Mas, por onde esteve, continuou acompanhado da narrativa sobre a mineiridade que foi tributária do olhar dos modernistas de Minas, especialmente do poeta itabirano.

Figura 40. Visão das cenas na lateral esquerda do Presépio do Pipiripau, 2020.¹³¹



¹³¹ Fonte: Alexandre Ribeiro/TV Globo. Extraída do site G1 Minas Gerais. *Museu da UFMG reabre visitação ao Presépio do Pipiripau em BH durante o mês de dezembro*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/12/05/museu-da-ufmg-reabre-visitacao-ao-presepio-do-pipiripau-em-bh-durante-o-mes-de-dezembro.ghtml>. Acesso em 05 mai 2023.

2.2 Da casa para o museu

É uma roda viva o tal presépio. Querem vel-o? É alli, à rua Pipiripão, na Floresta.

Jornal Correio Mineiro, janeiro de 1927.

O Pipiripau era a casa de Seu Raimundo e a casa do Presépio. Era para onde seguiam familiares e vizinhos, desde que começou a ser exposto para mais pessoas. Como vimos no primeiro capítulo, a exposição ao público é algo intrínseco aos presépios, visto que só faz sentido armá-los para que outras pessoas o vejam e, assim, se cumpra a finalidade religiosa. Mas o propósito de exposição do Presépio do Pipiripau foi sendo ressignificado com o passar do tempo, notadamente a sua relação com o público externo e as mudanças provocadas no estatuto do artefato.

Figura 41. Seu Raimundo na parte posterior do Presépio, s/data.¹³²



A sede do Presépio foi, durante sete décadas, a casa da família no Pipiripau, na atual região dos bairros Horto e Santa Tereza. A casa e o Presépio, sobretudo até 1931, continham forte vínculo, uma dimensão afetiva que perpassava a produção, a manutenção e a mediação do Presépio. Tudo era realizado pela parceria que Seu Raimundo estabeleceu com a mãe, D. Maria.¹³³

¹³² Fonte: Extraída do site da UFMG. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/exposicao-virtual-em-homenagem-ao-criador-do-presepio-do-pipiripau/>. Acesso em: 05 mai 2023.

¹³³ Pelo depoimento de Seu Raimundo, a mãe não só ensinou o cuidado com a conservação das peças após a exposição do presépio, como contribuiu para pensar novos arranjos visuais para as cenas nas duas primeiras

Mamãe era muito religiosa, gostava demais do assunto de religião. Ela foi cantora no coro da Igreja de Biri-Biri, em Diamantina. Era cantora na igreja e se apresentava também como cômica no teatro lá em Biri-Biri. O mês de janeiro começava com a festa de São Sebastião, ela não perdia um lugar que tivesse na reza de São Sebastião. Fevereiro, fevereiro era carnaval. Às vezes, ela gostava de olhar o carnaval. E quando era no mês de maio, ela tinha influência pra esse assunto de Coração de Nossa Senhora. Ela tinha o trabalho de fazer aquelas coroinhas pras meninas, com aqueles botões de flor de laranja, com aquelas florzinhas branquinhas, fazia aquelas coroas pras meninas que não podiam comprar, pra coroar Nossa Senhora. Inclusive até uma filha minha, mais velha, corou Nossa Senhora lá na igreja São José. Ela fez questão de arrumar pra filha mais velha coroar. No mês de outubro começava a reza de Nossa Senhora do Rosário, dia 1º até o dia 31. A gente rezava o terço todos os dias. Ela tinha uma Nossa Senhora; eu fazia um altar pra imagem em cima da mesa pra rezar o terço [...]). Quando acabava o mês de outubro, a gente ia pensar só no Presépio (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 51).

Dentro de casa, o Presépio era tratado com especial reverência no período natalino, porque mais do que uma cerimônia familiar, a sua apresentação envolvia preparativos para receber o público externo, um trabalho da dupla formada por Seu Raimundo e a mãe. O Presépio expressava, assim, a conexão entre o filho e a genitora, renovando-se a cada ano como um presente, em primeiro lugar, para D. Maria e, em segundo lugar, para os visitantes. Sem a mãe, Seu Raimundo sentiu que perderia o objetivo que o movera a criar o Presépio, tanto que pensou em parar de armá-lo no ano em que ela faleceu.

Em 1931, nós perdemos nossa mãe. Minha mãe morreu! Então eu falei: “agora acabou o Presépio, não vou mexer no Presépio de jeito nenhum”. Não tenho coragem porque no tempo dela, de mamãe, o Presépio era de 24 para 25 de dezembro, ela rezava à meia-noite no Presépio. E vinham aquelas pessoas amigas para rezar à meia-noite no Presépio. A gente soltava foguete, queimava dinamite, era aquela alegria com as pessoas conhecidas. Em 1931 ela morreu. Mas a irmã dela, Juliana, que era professora em Diamantina, falou comigo: “Não, você não vai fazer essa afronta a Deus de jeito nenhum. Você vai continuar o Presépio, minha irmã gostava demais do Presépio, e nós todos gostamos (MACHADO, 1984, *apud* CAMPOS, 2003, p. 30-31).

Da insistência de sua tia materna Juliana¹³⁴ e com o apoio da esposa, D. Ermenegilda, com quem se casara em 1920, Seu Raimundo estabeleceu um novo propósito para continuar armando e inovando o Presépio do Pipiripau. Tornara-se um ato de doação para um público crescente, formado por conhecidos da vizinhança e de outros bairros,¹³⁵ que admiravam o

décadas. “Passando a época do Natal, mamãe guardou o menino Jesus. [...] No ano seguinte, eu e mamãe fizemos uma gruta em cima da mesa. Ela mesma desenhou casinhas de papelão, recortou e colamos, assim, por cima da gruta. Enfeitei com musgos arranjados no quintal e areia branca, a gente ficou gostando muito daquela praiaçinha que fez”. (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 16).

¹³⁴ “E quando foi no mês de dezembro, ela [tia Juliana] tirava férias e vinha de Diamantina trazendo aqueles musgos e aqueles cristais luminosos. E ajudou a arrumar o Presépio novamente; a gente continuou o Presépio e graças a Deus nunca parou” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 31).

¹³⁵ “Naquele tempo, pouca gente visitava o Presépio. Era só aos domingos e à noite. Quem via o Presépio eram só os vizinhos da redondeza e pessoas conhecidas que moravam longe, no Prado, Calafate, Lagoinha e Santa Efigênia

Presépio do Pipiripau no final de cada ano: “eles gostavam muito ver o trabalho que a gente estava fazendo, eu me entusiasmava” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 20). Das tarefas como anfitriões do público, que D. Maria coordenara no passado,¹³⁶ Seu Raimundo e D. Ermenegilda se encarregaram a partir de então. Enquanto o marido guardava, em uma velha lata de Fermento em Pó Royal, balinhas para distribuir às crianças na plateia, D. Ermenegilda “tinha o costume de servir mentirinhas, nome sugestivo dado às sobras de massa de pastel que, depois de fritas, eram polvilhadas com açúcar e servidas aos visitantes” (MEYER, 2003 *apud* CAMPOS, 2003, p. 8).

No princípio, muitas pessoas vinham visitar o Presépio por religião, porque mamãe rezava à meia-noite no Presépio. [...] Todo mundo que chegava lá no dia 24 pro 25, começava a chegar gente às seis horas da tarde pra rezar à meia-noite no Presépio e depois continuar lá às vezes até o dia amanhecer pra poder ir pra casa, era assim. Era gente que vinha do Gorduras, de General Carneiro, Calafate, Serra, gente conhecida e amiga. Juntava aquele povão lá em casa, na noite de 24 pra 25. A gente soltava foguete, tinha dinamite, era aquela tomação de café e começão de broa e biscoito a noite inteira, era nessas condições. Depois que mamãe morreu, acabou-se com isso. Não se teve mais a festa; acabaram os foguetes, a reza da meia-noite, o café com as broas (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 51).

Figura 42. Ilustração da matéria da revista O Cruzeiro *O presépio de 42 anos. O Mais Belo de Minas Gerais, com Seu Raimundo Machado e a neta ao colo, junto com outras crianças diante do Presépio, 1950.*¹³⁷



vinham à nossa casa. Tinha aquele costume de visitar e ir a pé, não tinha condução, não”. (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 19-20).

¹³⁶ “Mamãe fazia umas broazinhas de fubá de angu e depois transformava aquilo em broa; rosca, biscoito de polvilho, biscoito de sogra; coava café e a gente, se facilitasse, comia dezenas de broazinhas, de tão gostosas que ficavam. Era tudo de graça! (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 50).

¹³⁷ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022

A popularidade do Presépio demandou novas condições físicas para receber os visitantes. Afinal, chegavam ao Pipiripau, aproximadamente, mais de mil frequentadores, especialmente nos dias 24 e 25 de dezembro.¹³⁸ O fluxo de pessoas demandou, com o passar do tempo, assim como a complexidade da estrutura e da quantidade de peças do Presépio, o investimento de Seu Raimundo em adaptações na sua residência na Avenida Silviano Brandão, nº 1.157. Quando definiu o espaço de instalação permanente, de “um quarto lá na casa pra ficar só pro Presépio” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 51) até um galpão na casa, Seu Raimundo montou dentro dele uma arquibancada grande para o público que, depois, foi transformada em duas arquibancadas menores.¹³⁹ O acesso ao Presépio, apesar dos investimentos pessoais de Seu Raimundo, era gratuito.

A entrada é franca, na casa de chão de terra batida, sem espelhos, nem crystaes nem móveis finos. Entra quem quer, para se demorar quanto quizer. E todos saem encantados de tanto esforço obscuro, de tanta paciência, habilidade e intuição artística (DIÁRIO DE MINAS, dez 1927).

Outro trabalho envolvendo a logística que a fama do Presépio provocou foi a de montagens e desmontagens e de transporte, para que pudesse participar de eventos fora de casa ou de Belo Horizonte a partir dos anos 1940. Até mesmo a fabricação de outro presépio, “em miniatura e mais modesto, o Piripirin”, ou Pipiripinho, se deu em 1964 para entreter o público que ficava na fila enquanto aguardava o término da sessão (MEYER, 2003, *apud* CAMPOS, 2003, p. 7). Nesses anos, Seu Raimundo passou a cobrar ingressos, sempre com valores mais simbólicos do que calculados para dar retorno às despesas realizadas.

¹³⁸ Só conseguimos localizar informações dispersas sobre a quantidade de visitantes do Presépio, algumas delas nas matérias de imprensa. Nota-se, entretanto, que os números mais elevados de frequentadores eram no dia de Natal, 25 de dezembro, e do dia de Reis, 06 de janeiro. No Arquivo da Biblioteca do MHNJB, encontram-se algumas cópias de registros feitos, à mão ou digitados, em diferentes datas e anos, todos após a incorporação do Presépio à UFMG. Por exemplo, em 1988, foram registradas 8.708 pessoas no mês de dezembro, sendo 1.800 só no dia 25; em 1990, os registros são do dia 23/12, cujo total foi de 1.658 pessoas, e do dia 28/12, com 469 visitantes; já em 1991, o registro foi de 6.955 pessoas ao longo do mês de dezembro, sendo 1.320 pessoas só no dia 25.

¹³⁹ “Aqui neste galpão é que esteve montado o Presépio do Pipiripau por muitos anos. Aqui dentro tinha uma arquibancada grande que depois eu resolvi acabar com aquela arquibancada grande e fazer duas alquibancadinhas [arquibancadinhas] pequenas para dar mais espaço para o público” (Transcrição de entrevista concedida por Seu Raimundo ao Centro de Audiovisual do departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, 1995, in: Arquivo do MHNJB).

Figura 43. Funcionário da UFMG, Emanoel foi auxiliar de Seu Raimundo. Na foto, o Pipiripinho, atração secundária para os visitantes do Presépio do Pipiripau, s/data.¹⁴⁰



O Presépio se tornara uma dentre as diversas atrações e oportunidades de consumo cultural de Belo Horizonte desde o final da década de 1920.¹⁴¹ No período do Natal, moradores da zona urbana da capital tomavam conhecimento da exposição do Presépio pelas imagens e notícias que circulavam na imprensa. Dos anos 1920 em diante, o número e o perfil de visitantes que se dirigiam até a casa de Seu Raimundo foi se diversificando. Em dezembro de 1944, por exemplo, se noticiou que o Presépio vinha recebendo cerca de sessenta mil visitantes por ano (DIÁRIO DA TARDE, 1944):

Raimundo Machado consegue, assim, para Belo Horizonte, o mais original Presépio do Brasil. Curioso é que, há tempos, recebeu um convite para exibi-lo no Rio e em [São] Paulo. Não aceitou. Prefere Belo Horizonte e cerca de 60 mil pessoas, em cada ano, visitam o Presépio do Pipiripau, de 24 de dezembro a 2 de fevereiro (DIÁRIO DA TARDE, dez.1944, s/p).

À medida que crescia a popularidade do Presépio fora de Belo Horizonte, aumentava proporcionalmente a quantidade de convites para Seu Raimundo expô-lo em outros estados. Na

¹⁴⁰ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no arquivo em agosto de 2022.

¹⁴¹ O lazer urbano das cidades mineiras se ampliou no processo de modernização do estado, conforme demonstra o *Anuário Estadual de 1920*. No artigo de DIAS, MACHADO e ROSKEN, observa-se que as oportunidades de acesso ao circo e a outras companhias itinerantes de artes cênicas, assim como a “charutarias, restaurantes, bilhares, cafés, cervejarias, cinemas, bibliotecas, livrarias, rinques de patinação, hipódromos e campos de futebol” evidenciavam o novo consumo cultural da capital mineira, e também em outras cidades do estado, promovendo uma revolução dos costumes naquela sociedade a partir dos anos 1920 (cf. DIAS; MACHADO; ROSKEN, 2022).

década de 1940, Seu Raimundo experimentou retirar o Presépio de sua casa para levá-lo a outros locais de exposição. Primeiro, esteve nas cidades mineiras de Barbacena e de Juiz de Fora, convites que foram importantes para que Seu Raimundo não interrompesse a tradicional armação do Pipiripau, uma situação que ele cogitou na época em razão dos custos e do trabalho gerado pela manutenção do artefato. Por sugestão de pessoas próximas, que insistiam para ele levar o Presépio “para a cidade”,¹⁴² Seu Raimundo explicou que juntou algumas horas extras e o período de férias para acompanhar as duas exposições do Presépio (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.12A). Ao retornar a Belo Horizonte, Seu Raimundo tentou viabilizar, em duas ocasiões, a apresentação do Presépio na capital, mas nem a prefeitura, nem os responsáveis pela Feira de Amostras, ao lado da rodoviária, ofereceram apoio financeiro ou espaço adequado para Seu Raimundo. Somente em 1942, por ocasião dos festejos benficiais da Feira Santo Antônio, próxima ao Mercado Municipal, o Presépio do Pipiripau foi apresentado ao público belorizontino. Em um sábado à noite, em meio a barraquinhas, ocorreu a inauguração do presepe, “tradicional exibição que a nossa capital já admira” (DIÁRIO DA TARDE, jul 1942).

É interessante lembrar que Seu Raimundo levava muito a sério o valor acessível para o ingresso do Presépio. Ao contrário de se basear nos preços estabelecidos para as atrações comerciais, Seu Raimundo prezava pela coerência entre o propósito religioso e o baixo poder aquisitivo de grande parte de seu público. Assim, ele explicou o desinteresse em armar o Presépio no Parque de Diversões, quando percebeu que a intenção do diretor era aumentar o preço do ingresso:

[...] o diretor me perguntou, o senhor tem o presépio armado, eu falei tenho. [...] Aí fomos lá, eu liguei o presépio para eles verem, ele era menor, não era esse tamanho todo que tá aí não, era um pouco menor. Ele olhou e cochichou com o outro lá, sabe, isso vai dá dez mil reis de ingresso, sabe como é (risadas) [...] Aí eu escutei, num sabe, e falei: puxa vida, mas num é possível, né, logo agora no aniversário da cidade é que meus visitantes acostumados a vim no presépio todo ano vai dependê de mais de 10 mil reis, porque eles procuravam dez tostões prá entrá no recinto, né. Será que vai dependê de mais de 10 mil reis prá visitá o presépio? Ah, aí desisti, quis não, sabe? (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.13).

O Presépio foi para o centro da cidade, finalmente, graças ao esforço de Seu Raimundo, junto com o filho e o genro em 1947, quando conseguiram alugar um galpão de madeira na Av.

¹⁴² “Mas muita gente falava não, convém não, leva isso na cidade, cobra lá um ingressinho razoável, não sei, tal, fica...é muito melhor prá você, sabe?” (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84, fl 12-A).

Amazonas.¹⁴³ Além de facilitar o acesso do público, que passou a se poupar das etapas de deslocamento de bonde e a pé até a casa de Seu Raimundo, a exposição no galpão no centro também possibilitou o aumento da cenografia do Presépio, sobretudo após o empréstimo contraído por Seu Raimundo.¹⁴⁴ Por causa desse investimento, eles aproveitaram para ampliar o período de exposição, deixando o Presépio armado até a Semana Santa daquele ano (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, s/d).¹⁴⁵

Na década seguinte, o Presépio participou de sua primeira mostra como arte popular regional. Em 1954, teve a oportunidade de representar Minas na capital paulista, o que marcou a primeira exposição do Presépio do Pipiripau fora do estado. Durante seis meses, o Presépio esteve armado no Parque do Ibirapuera,¹⁴⁶ após ter sido escolhido pela Comissão Mineira de Folclore nas comemorações do IVº centenário da cidade de São Paulo.

O sentido público e coletivo do Presépio do Pipiripau, de um espetáculo que pertencia a todos os mineiros, era reforçado por Seu Raimundo e pela imprensa, afirmando o Presépio como algo “que é de todo mundo, no coração cristão de Minas, que é Belo Horizonte” (VIDA DOMÉSTICA, 1953, p. 122). Em 1964, iniciativa do Correio de Minas de expor o presépio na sede do jornal reuniu um público de 5 mil visitantes no dia de Reis em janeiro de 1964. Nas décadas seguintes, continuou como tema na imprensa estadual nos meses de dezembro.

Digna da atenção de autoridades, incluindo Juscelino Kubitschek quando foi prefeito de Belo Horizonte e governador estadual,¹⁴⁷ a obra de Seu Raimundo o levou a receber a Medalha da Ordem dos Pioneiros em 1971, concedida “em reconhecimento à sua significativa atuação na construção da história e da cultura de Belo Horizonte” (UFMG, 2007, p. 13). O

¹⁴³ Encontramos, no arquivo da Biblioteca do MHNJB, uma anotação à caneta esferográfica que, embora sem informar os créditos de quem a escreveu, registra algumas informações interessantes e que, provavelmente, foram obtidas junto a Seu Raimundo.

¹⁴⁴ “Mas então...ele me alugou o terreno, sabe como é, eu tirei o empréstimo, o genro mexia com o serviço de construção, pegou e fizemos lá o galpão de madeira lá e eu coloquei o presépio lá a dois mil réis o ingresso, viu?” (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84, fl.13-A).

¹⁴⁵ “Arranjou um galpão na Av. Amazonas perto da Curitiba para colocar o Presépio, aluguel a 2 mil reis. O Presépio era menor. As filas eram de virar quarteirão. Em 31 de janeiro de 1948 veio a ideia de deixar o Presépio até a Semana Santa. Dividiu o dinheiro entre a família (filho e genro) 40 contos para cada um. Após a Semana Santa voltou c/ o Presépio p/ casa” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, s/d).

¹⁴⁶ Em entrevista ao Diário da Tarde, Seu Raimundo elogiou a experiência de levar o Presépio a São Paulo: “Foi um grande sucesso”, alcançando milhares de pessoas que apreciaram o presépio e “para que eu conhecesse um pouco de São Paulo” (idem, s/d, Arquivo da Biblioteca do MHNJB)

¹⁴⁷ Seu Raimundo gostava de afirmar a amizade que travara com Juscelino, grande admirador do Presépio: “E quando o doutor Juscelino, prefeito de Belo Horizonte, eu queria mudar o nome do presépio, Dr. Juscelino não deixou de jeito nenhum, que é um nome tradicional” (Processo de Tombamento nº 1.115-T-84, fl.16). O topônimo rendeu mais outra história com Kubitschek, na qual Seu Raimundo atribuía a responsabilidade de batizar um rio no Distrito Federal: “Então, quando Dr. Juscelino tava arrumando Brasília, sabe, lá tem um rio que em homenagem ao presépio, ele pôs o nome de Pipiripau. Rio Presépio do Pipiripau, sabe. Está ali no mapa do Brasil, sabe. Em homenagem ao Presépio” (Idem, fl.16).

reconhecimento, todavia, nunca representou qualquer aporte de recursos, fosse de fonte privada ou pública, que auxiliassem Seu Raimundo na manutenção do complexo artefato. Além dos gastos com as peças e a operação do Presépio, sempre foram de Seu Raimundo as despesas com as adaptações na casa para receber o público crescente. O árduo esforço para manter o Presépio eram informações já tratadas pela imprensa desde 1931.

O Sr. Raymundo Machado tem mantido anualmente, e sempre melhorada, aquella obra, mau grado as dificuldades com que lucta para executal-a com tanta habilidade (DIÁRIO DA TARDE, dez 1931).

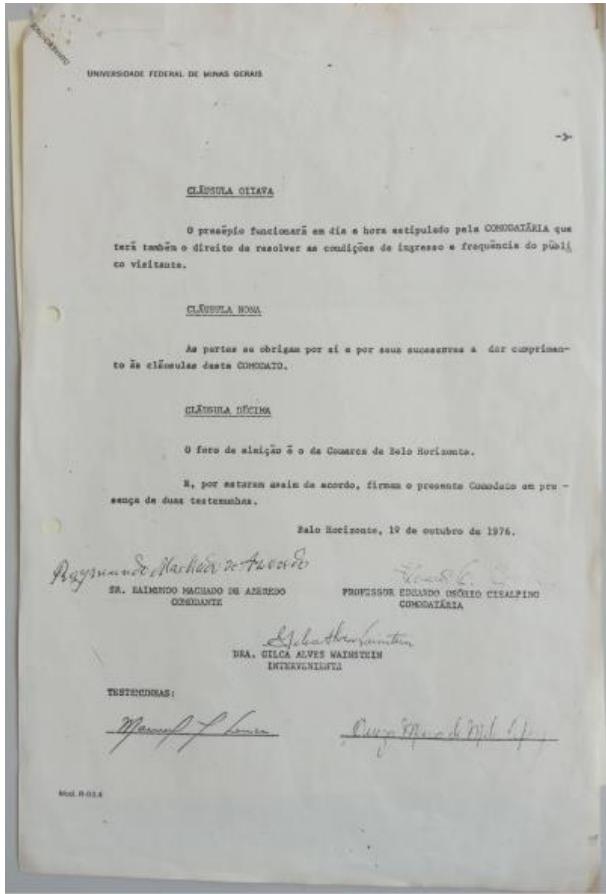
Um dispêndio de trabalho e de recursos financeiros que Seu Raimundo viu aumentar com a ampliação dos visitantes a partir de 1927. Na mesma matéria da Revista Vida Doméstica, era noticiado que o pleito de Seu Raimundo, “todos os anos”, era dirigido às autoridades públicas para ficar isento da cobrança de impostos, uma vez que a arrecadação que conseguia com os visitantes era insignificante em razão do “preço irrisório” dos ingressos. Seu Raimundo argumentava ainda que a isenção de impostos poderia ser revertida para auxiliar instituições de caridade, como creches e asilos (VIDA DOMÉSTICA, 1953, p. 123).

Pelo que é possível verificar nos documentos produzidos pela Universidade nos anos 1970 e 1980 e que se encontram arquivadas na Biblioteca do MHNJB, os motivos para o Presépio “sair de casa” eram os mesmos apontados por Seu Raimundo há algumas décadas: ficou alta a despesa para a sua manutenção. Além disso, de acordo com o documento intitulado *Histórico do Presépio do Pipiripau* (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, 1994), dois fatores se tornaram favoráveis para que a gestão do Presépio fosse feita pela Universidade: por um lado, o interesse do recém-criado museu, ligado a uma universidade pública federal, para constituir um acervo museológico; por outro, a função social de abrigar um bem com a notoriedade do Presépio no Estado.

Vários pedidos de compra do Presépio vieram do Rio de Janeiro e São Paulo, época em que o Sr. Raimundo passara por uma série de dificuldades em manter o seu presépio. Foi aí que a UFMG, através da FUNDEP, resolveu iniciar o setor de Artes e Tradições Populares do MHNJB e decidiu ainda que ninguém melhor para cuidar do Presépio do Sr. Raimundo, do que ele mesmo. Nomeou-se uma comissão formada pelos professores Álvaro Brandão Apocalypse, Sara Ávila, Raul Martins e Márcio Sampaio, a fim de examinar e propor a aquisição do Presépio do Pipiripau nas

dependências do Museu de História Natural e Jardim Botânico/UFMG. (ARQUIVO BIBLIOTECA MHNJB,1994, s/p).¹⁴⁸

Figura 44. Assinaturas de Seu Raimundo e do reitor da UFMG no contrato de comodato firmado em 1976.¹⁴⁹



Antes de ser planejada a aquisição, foi acordada a transferência do Presépio para a UFMG em um esforço que levava em consideração o “tamanho, sucesso e o risco de ser vendido para outro estado” (VELOSO; CARVALHO, 2018, p. 157). Assim, em caráter de empréstimo, a transferência do Presépio foi formalizada em 1976, quando o artefato foi instalado na sede do Museu de História Natural. O contrato de comodato, cuja cópia encontra-se no arquivo do MHNJB, foi assinado por Seu Raimundo e pelo reitor da UFMG, Prof. Eduardo Cisalpino, em 1º de outubro daquele ano. Pelas cláusulas do contrato, o Presépio ficaria emprestado por um prazo de dois anos para a Universidade, assegurando-se o direito de propriedade para Seu Raimundo. As despesas com transporte, instalação e funcionamento do Presépio seriam todas

¹⁴⁸ Em versão anterior do mesmo *Histórico*, consta a informação adicional sobre os representantes da FUNDEP que estariam a cargo da gestão do Presépio: “representada pela Prof. Gilca Alves Weistein e com o auxílio da Prefeitura da UFMG”. (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, s/d).

¹⁴⁹ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada do documento no arquivo em agosto de 2022.

a cargo da Universidade. Ao proprietário, coube “colocá-lo em condições de ser removido”. O documento estabelecia, ainda, o direito de preferência, caso Seu Raimundo decidisse vender o Presépio posteriormente.

O contrato trouxe uma solução provisória para a antiga demanda de Seu Raimundo para que outras entidades se responsabilizassem pelas despesas geradas pela manutenção e exposição do Presépio. Em consequência, o criador se afastava, de certa forma, do artefato. De acordo com a cláusula oitava do contrato, “o presépio funcionará em dia e horário estipulado pela COMODATÁRIA que terá também o direito de resolver as condições de ingresso e frequência do público visitantes (sic)”. Ou seja, antes decididos por Seu Raimundo, assuntos como o calendário e as formas de visitação passavam para a responsabilidade dos novos administradores. Por um lado, o Presépio estava sob novas regras, dentro de um museu universitário e, portanto, supervisionado por professores e funcionários. Por outro, no acordo que foi estabelecido com Seu Raimundo, ele continuaria como principal agente de manutenção e operação. Seu Raimundo, inclusive, recebia um salário para proceder à rotina de trabalho no museu. Como ele próprio explicou em reportagem de 1978:

Só eu sei lidar com tudo isso aqui. Eu monto, desmonto as peças e todo o presépio se preciso for. Mas, com todo o cuidado. Se acontecer alguma coisa eu sei que a culpa foi minha”, explicou o velhinho que diariamente recebe os visitantes do Presépio Pipiripau, instalado no Museu de História Natural da UFMG, no Instituto Agronômico (DIÁRIO DA TARDE, dez.1978, s/p).

Figura 45. Edificação em que foi instalado o Presépio do Pipiripau no MHNJB, 1983.¹⁵⁰



¹⁵⁰ Fonte: Ivan Carvalho Melo/IEPHA, Processo de Tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.52

Mas o Presépio ficou um ano inteiro fechado, reabrindo ao público somente em dezembro de 1978. Com isso, o novo lugar do Presépio acabou representando um obstáculo para o acesso de Seu Raimundo à sua obra, principalmente para realizar os ajustes e substituições de materiais como estava acostumado em sua casa. Como consta no relato datilografado e que leva o nome de Seu Raimundo, porém sem assinatura, datado de 9 de janeiro de 1978, o proprietário do Presépio pediu ao Museu de História Natural que autorizasse a devolução do artefato para a sua casa até que o prazo do comodato fosse concluído. Faltava cerca de dez meses para tanto, mas a devolução antecipada foi justificada por Seu Raimundo como um modo de proceder à manutenção necessária, algo que não seria possível de realizar dentro do museu, como mostra a carta.

Excelentíssima Professora Dona Elza Beatriz,

Meus respeitos a V.Ex^a

Dona Beatriz, venho levar ao seu conhecimento que enviei à Ex^a Sra. Dra. Gilca um relatório fazendo uma proposta para nós retirarmos do Museu de História Natural o nosso Presépio o mais breve possível.

Peço a V. Ex^a, se for possível, convencer à Dra. Gilca para que o Presépio fique guardado em minha residência, à Av Silviano Brandão 1.157, até vencer o nosso contrato.

Assim, eu vou aproveitando o tempo que o Presépio estiver parado para fazer alguns consertos e reformas. Em último caso, lanço mão até de meu salário que tenha recebido, à contar do mes em que o Presépio for retirado.

Quanto à razão que me levaram a assim proceder, peço-lhe a gentileza de ler o relatório que apresentei à Dra. Gilca, sitando os motivos do meu pedido.

Entre eles, a água que cai dentro do Presépio, em tempo de danificá-lo; a condução muito distante para mim que já estou com mais de 80 anos de idade; o novo portão que foi aberto, porém sem condução nas proximidades.

O Presépio também sendo exibido somente para excursões de alunos, ficamos todos nós impossibilitados de levar nossos familiares ao seu recinto nos fins de semanas.

Contando com a boa vontade de V. Ex^a e esperando ser atendido este pedido, despeço-me, desejando-lhe um Feliz Ano de 1978.

Belo Horizonte, 9 de janeiro de 1978.

Atenciosamente,

Raimundo Machado de Azeredo

(Arquivo da Biblioteca do MHNJB)

Pelas dificuldades que o MHNJB teve para expor o Presépio entre 1977 e 1978, superadas graças a um convênio com a prefeitura de Belo Horizonte,¹⁵¹ também Seu Raimundo e a família ficaram impossibilitados de visitar o Presépio. Segundo a carta, os dias úteis e o calendário letivo, cronograma relativo ao público-alvo dos programas de extensão em que

¹⁵¹ No Arquivo da Biblioteca do MHNJB, consta um histórico sobre o Presépio que explica que o Diretor do MHNJB, Prof. Fábio Márton Costa Santos, “através de um convênio com a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, passou a reativar mais ainda o Museu, as visitas de alunos e comunidade em geral”(idem, s/p)..

estava inserido o Presépio do Pipiripau - a comunidade¹⁵² e o público escolar-, não coincidiam com a disponibilidade que a família de Seu Raimundo tinha para visitá-lo. Da insatisfação comunicada na carta ao Museu, não encontramos informações sobre o que sucedeu ao pedido de Seu Raimundo.¹⁵³

O Presépio que adentrou o Museu deixou de ser o Presépio da casa de Seu Raimundo. Esse foi um fenômeno ambíguo, uma vez que Seu Raimundo continuava sendo o proprietário e operador do Presépio, mas já não tinha a autonomia que sempre teve para decidir sobre o seu funcionamento. Como lembra Carla Dias, a incorporação de um objeto etnográfico ao contexto museal coloca mais do que arranjos materiais, uma vez que há “relações sociais que se acham nelas retratadas” (DIAS, 2022, p. 37). No processo de tornar os objetos coletados em documentos materiais de uma coleção ou acervo, eles se destacam do contexto original para se transformar em suporte físico da informação, esvaziando o seu valor de uso (DIAS, idem, p. 38). E, durante a transferência do Presépio, Seu Raimundo teve de aprender a lidar com essa mudança de estatuto e de uso da sua obra, nem sempre satisfatória para ele, com cerca de oitenta anos de idade.

Outro aspecto desse processo foi que a incorporação do Presépio ao acervo do MHNJB se justificou em função da criação de um novo setor, o de “Artes e Tradições Populares do futuro Museu do Homem”, mas esse setor não foi estruturado, além do que o Presépio do Pipiripau permaneceu como o principal destaque da coleção de arte popular daquele Museu.¹⁵⁴ O argumento, todavia, fez sentido à época da transferência do Presépio, uma vez que o Museu de História Natural tinha pouco mais de 10 anos¹⁵⁵ e tentava constituir um acervo próprio.¹⁵⁶

¹⁵² A Secretaria Executiva da FUNDEP havia comunicado, inclusive, ao Diretor do Museu de História Natural, na carta SE/020/77, de 26 de janeiro de 1977, que uma das propostas para a programação de visitas guiadas considerava o convite a asilos e orfanatos, dentro de uma perspectiva de terapêutica ocupacional (cf. Arquivo MHNJB).

¹⁵³ Depreendemos, pela inexistência de documentos que indicassem a desmontagem ou retirada do Presépio após 1976 no Arquivo da Biblioteca do MHNJB, que isso não ocorreu. Ao que tudo indica, o Presépio se manteve no Museu de História Natural até a formalização da compra pela UFMG em 1983.

¹⁵⁴ O site do MHNJB informa que, além do Presépio do Pipiripau e do Pipiripinho, existem peças oriundas da região do Vale do Jequitinhonha/MG, totalizando 823 peças, “envolvendo objetos cerâmicos utilitários e decorativos, que constituem obra única e internacionalmente reconhecida por conta da sua originalidade e refinamento” (Site MHNJB, disponível em: <https://www.ufmg.br/mhnjb/acervo-museu/arte-popular/>. Acesso em 13 mai 2023).

¹⁵⁵ A criação do Museu de História Natural ocorreu em 1968, por meio do decreto do governo militar que institui a Reforma Universitária. Instalado no antigo Instituto Agronômico, o MHN teve a sua área cedida, por convênio de comodato, pelo governo estadual e pela prefeitura até ser doada à UFMG em 1979. O Jardim Botânico foi registrado somente em 2010. Extraído do site do MHNJB, Disponível em: <https://www.ufmg.br/mhnjb/institucional/historico/historia-do-mhnjb/>. Acesso em 18 abr 2023.

¹⁵⁶ O Museu de História Natural tem a sua origem ligada à Sociedade Mineira de Naturalistas, que foi fundada na Faculdade de Filosofia da UFMG em 1956. Além de estimular atividades ligadas às pesquisas científicas, era objetivo desta Sociedade “criar um Museu de História Natural em Belo Horizonte”, ideia que ganhou o apoio de cientistas e de estudantes do curso de História Natural desde fins da década de 1940 (site do MHNJB, idem).

De maneira similar a outros estados, a preocupação com a coleta, a guarda e a exposição de objetos de origem popular fazia parte do movimento iniciado por intelectuais dedicados ao debate sobre a proteção do folclore no Brasil. A partir de fins dos anos 1940, tanto em comissões estaduais e na Campanha Nacional em Defesa do Folclore, defendeu-se a criação de espaços museológicos voltados para a cultura popular, mobilizando esforços para que os governos estaduais investissem em museus que abordassem a cultura material local (LIMA;FERREIRA, 1999, p. 105). Naquele contexto, estruturar uma seção para as artes e as tradições populares em um museu era registrar, para as gerações seguintes, as expressões culturais que estavam em processos considerados irreversíveis de destruição ou de deformação impostos pela cultura de massa. A perspectiva era de que, musealizados, os objetos coletados servissem de exemplos sobre as criações do povo, mostrassem a beleza e significados coletivos desses objetos dentro de uma cultura regional e típica. Pelo que havia de convergente ao propósito da futura seção do Museu de História Natural da UFMG, citamos a explicação da equipe formada pela fundação do estado do Rio de Janeiro na tarefa de catalogar a cultura material fluminense em fins dos anos 1970:

São objetos soberbos, porque ligados ao homem, intimamente, referentes próximos do líquido que encerram, da colheita que transportam, da roupa que conservam. São belos objetos, de uma beleza sensível e imediatamente perceptível, porque totalmente objetiva, sem propostas estéticas, criados sem o intuito de ganho imediato como sem a intenção de agradar a outrem, mas a si mesmo e a seus próximos (FUNDAÇÃO ESTADUAL DE MUSEUS DO RIO DE JANEIRO, 1977, p. 3)

Se, como exemplar da etnografia de Minas, o aspecto estético do Presépio não era o mais importante, com o passar do tempo houve uma mudança relevante que impactou a apreciação da obra de Seu Raimundo dentro do novo mercado de arte popular. Pouco antes da transferência para a UFMG, o Presépio foi apresentado em uma feira de artesanato e arte popular, a Expor 76, no bairro da Gameleira, em Belo Horizonte. Com essa participação, o Presépio se inseria em um novo circuito cultural, não mais ligado ao de devoção e entretenimento durante o período natalino ou em evento benéfico. Tratava-se de um novo espaço de circulação, no qual objetos passavam a ser considerados artísticos ao evidenciarem autoria individual, a despeito de sua natureza artesanal e tradicional, tornando-se temas de interesse intelectual e com valor de mercadoria para pessoas de fora da comunidade de seus criadores. Iniciado em um circuito de produção de conhecimento que começou nas primeiras décadas do século XX, com a divulgação de textos e colecionamento de ex-votos e objetos etnográficos para formar coleções privadas e públicas, a presença de ceramistas,

xilogravuristas, escultores e outros tantos criadores populares se intensificou a partir da década de 1950 em exposições, publicações, catálogos, entre outros espaços de visibilidade. Notadamente, na década de 1970, é que esses artistas ganharam mais atenção da crítica especializada, em um processo de valorização e integração desses artistas às exposições de arte e aos espaços de comercialização (LIMA; WALDECK, 2016, p. 341).¹⁵⁷

A presença do Presépio em locais associados ao artesanato e à arte popular conferia a ele um novo papel como objeto colecionável, o que gerou convites para Seu Raimundo participar de exposições, para incluir o Presépio em museus, ou mesmo para vendê-lo a grupos empresariais de fora de Minas.¹⁵⁸ O antropólogo José Reginaldo Gonçalves lembra que há um processo permanente de circulação e reclassificação a que os objetos materiais estão submetidos (GONÇALVES, 2007), o que nos remete à situação do Presépio na década de 1970. Inserido na conjuntura de um novo mercado, o artefato pertencente a uma tradição doméstica e familiar, de um único dono, se viu na condição de um bem passível de alienação e que se distingua agora como objeto da cultura popular com valor monetário. A nova possibilidade de compra e venda agregou um contexto discursivo e de circulação do Presépio que, na aproximação com a UFMG, delimitaria o seu valor de objeto etnográfico e justificaria, assim, a sua ligação com o recém-criado Museu de História Natural.

A sua chegada ao Museu necessitou de uma cooperação entre a FUNDEP e a prefeitura da UFMG. Dentre as edificações que já existiam no Instituto Agronômico, local em que passou a funcionar o Museu, uma delas foi destinada à nova sede do Presépio. Mas eram necessárias adaptações para a instalação da estrutura de 20 metros, assim como para a área reservada ao público, obras de que se encarregou a prefeitura. Outras providências foram informadas no relatório da FUNDEP sobre as atividades realizadas entre 1976 e 1977, entre as quais constavam: a contratação de serviços de vigilância para o período em que o Presépio ficaria guardado até o fim das obras; o controle de trânsito mediante o policiamento na área de acesso

¹⁵⁷ Dentro do longo processo de reconhecimento público dos artistas populares brasileiros, Ricardo Lima e Guacira Waldeck apontam, dentre os eventos e atores centrais para a constituição de uma crítica especializada no segmento da arte popular, a contribuição, nos anos vinte e trinta, de intelectuais do modernismo, como Gilberto Freyre e Mário de Andrade; nos anos quarenta, dos colecionadores e estudiosos de artefatos etnográficos (ex-votos, carrancas, etc.), formando coleções de museus; assim como a produção de duas mostras inaugurais coordenadas por Augusto Rodrigues, sobre a Cerâmica Popular Pernambucana, na Biblioteca Castro Alves (RJ) em 1947, e Arte Popular Pernambucana, no MASP (SP) em 1949. Os autores ainda destacam, nos anos 1950, a importância da revista *Habitat*, dirigida pelo casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi; e a direção desta última no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, em Salvador, entre 1958 a 1964. E, em 1969, a exposição no MASP A Mão do Povo Brasileiro, que teve a colaboração de Glauber Rocha e Martim Gonçalves (LIMA; WERNECK, idem, *passim*).

¹⁵⁸ “O Banco Mercantil tanto fez que eu levei no presépio para a exposição. Depois uma senhora pelejou para colocá-lo no Museu da Cidade Jardim. Conseguimos aqui no Museu de História Natural, provisoriamente” (DIÁRIO DA TARDE, 1978, s/p).

ao Presépio, no portão da Av. Gustavo da Silveira; a produção de um catálogo com informações sobre Seu Raimundo e o Presépio (Arquivo da Biblioteca do MHNJB). Mas poucos anos depois, foram necessárias obras de reforço na edificação, então autorizadas pela SPHAN e que terminariam apenas em 1986 quando da reabertura da visitação pública não só do Presépio, mas também do Pipiripinho (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

A efetiva compra do Presépio pela UFMG o legitimou como um bem público e coletivo em um processo de negociação que levou cerca de três anos.¹⁵⁹ A aquisição dependeu de uma articulação entre a direção do então Museu de História Natural, a FUNDEP, a reitoria da UFMG, o MEC e Seu Raimundo. Além de ficar demonstrado, ao longo dos anos em que o Presépio ficou emprestado à Universidade, que era uma importante parte do acervo, sendo visitada por dezenas de milhares de pessoas anualmente, os agentes públicos se mobilizaram a favor da compra em função do risco de que empresas privadas de outros estados pudessem adquirir a obra de Seu Raimundo.¹⁶⁰

Em fevereiro de 1981, o então Diretor do Museu de História Natural escreveu para solicitar a autorização do reitor da UFMG para dar início às tratativas para a compra do Presépio, visto que, naquele ano, se intensificara “o assédio sofrido por esse artista [Seu Raimundo] no sentido de vender sua obra para entidades que pretendem destiná-la à utilização comercial e promocional, estrangulando o sentido do que é patrimônio coletivo” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, 1981). Assim, o Diretor Fábio Marton Costa Santos fez um apelo ao reitor:

Assim, solicitamos de Vossa Magnificência o seu empenho e a sua ajuda para que, em tempo, a UFMG se aproprie do Presépio e o preserve como segmento extraordinário da história do homem em Minas Gerais.

Em contatos informais com o proprietário do Presépio, que com isso demonstrou alto sentido público, verificamos que seria receptivo a uma proposta de compra, caso apresentada pela Universidade, por uma fração do preço que lhe tem sido oferecido por prepostos de organizações comerciais.

Desejaríamos que Vossa Magnificência nos autorizasse a desenvolver negociações com esse objetivo, das quais apresentaríamos, imediatamente, relatório e proposta final, para exame das autoridades universitárias competentes (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

¹⁵⁹ Conforme consultamos na documentação reunida pela Universidade no Arquivo da Biblioteca do MHNJB.

¹⁶⁰ De acordo com a informação que consta no dossiê do IEPHA de 1983: “Com esta medida, a UFMG evitou que o conjunto fosse comprado por empresas e instituições de outros Estados, o que desfalcaria o acervo artístico mineiro de uma expressiva manifestação de arte popular” (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84).

Figura 46. Presépio do Pipiripau em exposição permanente na sede do MHNJB, 2018¹⁶¹



Em sua carta, o Diretor do Museu de História Natural também destacava a importância do Presépio do Pipiripau como uma das principais atividades de extensão daquela Universidade, recebendo “25.924 pessoas no período de 20/12/1980 a 10/01/1981”. No ano seguinte, foi necessário voltar ao assunto, em carta com o mesmo conteúdo, mas desta vez dirigida ao novo reitor da UFMG. Era novembro de 1982 e o Diretor do Museu tornou a pedir autorização para negociar a compra com o Seu Raimundo, mencionando o valor de duzentos mil cruzeiros que teria sido estabelecido, em 1980, em uma tratativa informal entre a Pró-Reitoria de Extensão, a FUNDEP e Seu Raimundo. Passados dois anos daquela tratativa, o Diretor do Museu informou que seria possível o acréscimo da correção monetária àquele mesmo valor para que se procedesse à compra.

Por fim, o Presépio do Pipiripau foi adquirido pela UFMG no primeiro semestre de 1983 por um milhão, seiscentos e cinquenta mil cruzeiros, valor repassado pela Secretaria de Ensino Superior do MEC à FUNDEP. O contrato de compra e venda do Presépio foi firmado em julho de 1983 por Seu Raimundo e pela FUNDEP, sendo que a Fundação foi a pessoa jurídica para a transação, sendo obrigada a doar o artefato à UFMG posteriormente.

Parece-nos interessante o fato de que o Presépio não se resumiu a uma mercadoria comum nos termos do contrato. Ao contrário, descrito como um bem excepcional, o artefato foi contextualizado por seu significado cultural e relacionado à questão geográfica de seus atributos, bem como pela estreita relação com o antigo proprietário e criador do Presépio. Nas

¹⁶¹ Fonte: Hugo da Gama Cerqueira. Extraída do site: <https://meugabinetedecuriosidades.blogspot.com/2018/12/pipiripau.html>. Acesso em 05 mai 2023.

duas primeiras cláusulas do contrato, é possível compreender a peculiaridade do que estava em transação comercial:

CLÁUSULA PRIMEIRA: O VENDEDOR é senhor e legítimo possuidor de uma obra de arte, artesanal, por ele mesmo construída, denominada “PRÉSEPIO PIPIRIPAU”, constituindo-se de uma das mais belas manifestações de criatividade popular, integrando, há muitos anos, o cenário cultural de Belo Horizonte. Desenvolvido ao longo de muitos anos pelo seu criador, o ora VENDEDOR, a partir de uma pequena cena de Natal, conta o PRÉSEPIO PIPIRIPAU hoje com um amplo painel da vida de Cristo, narrado em 37 cenas móveis, composto de mais ou menos 580 figuras, movendo-se num cenário cuidadosamente construído, o qual guarda as principais características do presépio tipicamente mineiro. **O PRÉSEPIO PIPIRIPAU, pelos seus aspectos artísticos e técnica artesanal, representa uma peça de grande significado cultural para o Estado de Minas Gerais.**

CLÁUSULA SEGUNDA: Pelo presente contrato de compra e venda, e na melhor forma de direito, o VENDEDOR, tendo como objetivo oferecer a sua obra artística ao povo mineiro, para que a mesma seja protegida e nunca saia do Estado de Minas Gerais, aceita vendê-la à COMPRADORA, mediante as condições seguintes: [...] (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, grifo meu)

A aquisição pública considerou a relação entre criador e objeto, determinando algumas condições para que a nova proprietária respeitasse o vínculo de Seu Raimundo com o Presépio. Por exemplo, estabeleceu que a UFMG pagasse um salário-mínimo mensal e as vantagens trabalhistas para Seu Raimundo enquanto ele vivesse. Além disso, obrigou a Universidade a manter todas as características do Presépio, vedando quaisquer alterações ou mudanças no que fosse original sem a autorização de Seu Raimundo.

É interessante verificar, sobretudo, que a preocupação com a preservação do Presépio já estava sendo tratada sob um ponto de vista semelhante às normas federais para conservar a materialidade de um bem tombado como patrimônio histórico e artístico. Em primeiro lugar, o contrato definiu o objetivo de manutenção das características originais do artefato, determinando que a Universidade estava obrigada a “dar toda proteção ao Presépio, não permitindo que o mesmo venha a sofrer qualquer tipo de depredação ou mau uso”. Finalmente, em alusão a possíveis estragos nas engrenagens ou peças, dispôs sobre a possibilidade de restauração, desde que fosse feita por Seu Raimundo enquanto vivesse. Em relação à finitude do artesão, o contrato mencionou que “Após a sua morte, tais restaurações somente poderão ser executadas sob a orientação do CENTRO DE RESTAURAÇÃO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

No discurso que proferiu na solenidade de incorporação do Presépio do Pipiripau ao patrimônio do Museu de História Natural em 05 de agosto de 1983 (Arquivo da Biblioteca do

MHNJB), o reitor José Henrique Santos deu ênfase ao sentido simbólico do Presépio e de sua importância como patrimônio cultural mineiro.

Nossa intenção – e isso precisa ficar bem claro – não é a de transformar o “Pipiripau” em uma propriedade da UFMG, mas sim a de mantê-lo como um patrimônio da comunidade belorizontina, mineira e, até mesmo, como um “grande monumento à confusão brasileira”, como o qualificou o escritor Cyro dos Anjos, em uma crônica de 1930 (idem).

Não só destacando a ideia de que o Presépio já era um patrimônio da sociedade de Minas Gerais, o reitor aproveitou para anunciar que havia entregado um pedido, para o órgão estadual de patrimônio cultural, o IEPHA, para que desse início ao processo de tombamento do Presépio, “incluindo-o na relação de bens culturais que merecem a proteção especial de toda a população” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB). A iniciativa do reitor também envolveu a Subsecretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como veremos adiante.

Figura 47. Seu Raimundo conversa com Prof. Wolney e outras pessoas, enquanto D. Ermenegilda aguarda sentada, 1984.¹⁶²



Um ano após a aquisição do Presépio pela Universidade, uma mistura de sentimentos foi descrita por Seu Raimundo, tanto de arrependimento pela partida quanto de satisfação por saber que a obra de sua vida continuaria sendo exposta ao público. Assim explicou em entrevista

¹⁶² Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

realizada em 1984, por ocasião do tombamento pelo Iphan (Processo de tombamento Iphan nº 11184, fl.15):

Bom, a gente ficou meio arrependido, até ainda ontem ele teve aqui, sabe. Eu tive minha filha que chorou, só vendo. A patroa também ficou muito sentida. Todo mundo ficou muito sentido, sabe, de ter passado ele, Mas o seguinte: eu não podia ter ele mais em casa, né? Não tinha possibilidade de ter ele em casa. Prá ter ele em casa, eu podia ter, mas não prá receber visitação pública, sabe como é? [...] prá mim ficar com ele parado em casa, ou encaixotado, ou qualquer coisa assim, ficava muito sem jeito, né? Andei quase vendendo ele prá fora, mas aí seria muito pior, né? [...] Ia ser muito pior prá gente como pro público também, que acostumou com ele aqui na cidade desde mil novecentos e dez, né? (Processo de tombamento Iphan mº 11184, fl.15).

Figura 48. Oficina de Seu Raimundo na casa na Av. Silviano Brandão, em Belo Horizonte/MG, Anos 1980.¹⁶³



¹⁶³ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB/UFMG. Cópia digitalizada da fotografia no arquivo em agosto de 2022.

2.3. Tombamento de uma obra da cultura popular

É que o Pipiripau não manifesta apenas a individualidade do criador, mas sobretudo o estabelecimento de um profundo vínculo afetivo. O presépio é percebido e sentido como um ser.

Adalgisa Campos, dossiê de Tombamento do Presépio do Pipiripau, Iphan, 1984, p. 8.

A proposta de tombamento federal partiu da 7^a Diretoria Regional (DR) da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN),¹⁶⁴ que produziu um dossiê em que argumentava o valor excepcional do Presépio. Elaborado pela equipe técnica da diretoria que atuava no estado de Minas Gerais, o dossiê reuniu documentos, entre os quais monografias, catálogos, folhetos e fotografias, a fim de subsidiar a instrução do processo de tombamento. A avaliação da proposta de tombamento coube ao subsecretário da SPHAN, Irapoan Cavalcanti, mas a partir da proposta defendida pelo diretor da 7^a DR, Dimas Dario Guedes, que afirmava o presépio como “uma obra de arte popular de excepcional importância”, cuja “beleza e “originalidade” teriam sido responsáveis pela retomada das festas populares natalinas no estado mineiro (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl. 01).

Em seu ofício ao subsecretário da SPHAN, o diretor destacou a relação do Presépio com a UFMG, como acervo acessado pelo público do Museu de História Natural daquela Universidade, e do importante envolvimento de Seu Raimundo com a manutenção do Presépio. O posicionamento favorável da 7^a DR tinha o apoio do reitor da UFMG para o tombamento em questão,¹⁶⁵ revelando-se um esforço conjunto dessas autoridades para que fosse reconhecida a singularidade e importância daquele Presépio no rol do patrimônio brasileiro:

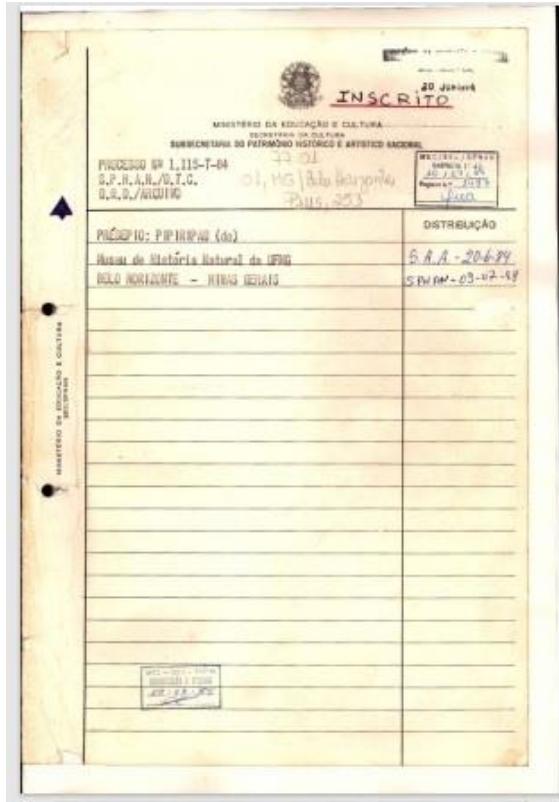
Julgamos oportuno registrar que a engenhosidade de seu criador, ao confeccionar aquele presépio, inovou a tradição local, dotando-o de movimento, o que leva-nos a caracterizá-lo como obra de arte cinética e que portanto exige para sua total fruição visual, preferencialmente, a presença do espectador ou então sua documentação cinematográfica ou por televisão. Por essa razão, permitimo-nos sugerir a Vossa Excelência, no caso de aceitação de nossa proposição, que seja proporcionado ao

¹⁶⁴ A Subsecretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) estava ligada à Secretaria de Cultura, dentro do Ministério de Educação e Cultura (MEC).

¹⁶⁵ Em documento datilografado, em papel timbrado da UFMG, e com o título “Argumentação à Caixa” [Econômica Estadual], estão listadas algumas informações que tratam das ações subsequentes ao uso da imagem do Presépio do Pipiripau em mensagem de Natal no ano de 1983. Entre elas, menciona-se que aumentou a demanda para visitas ao Presépio e que: “o primeiro passo da UFMG foi pedir ao IEPHA e à SPHAN o tombamento do presépio, o que foi obtido em prazo recorde, sendo o ato homologado pela Ministra de Educação e Cultura em julho último” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, s/d).

relator de matéria prévia visita ao presépio, impossível de ser avaliado exclusivamente através de documentação escrita (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.01).

Figura 49. Processo de Tombamento do Presépio do Pipiripau no Iphan, 1984¹⁶⁶



A retórica sobre o valor artístico do Presépio foi desenvolvida pela primeira vez, de fato, dentro do dossiê de tombamento da SPHAN. Amparado por referências multidisciplinares, como história, ciências sociais, folclore e história da arte, o dossiê foi elaborado por Adalgisa Arantes Campos e Antonio Fernando Batista dos Santos, historiadora e restaurador de bens móveis da equipe da 7^a D.R./SPHAN, respectivamente. Com uma introdução que oferece informações sobre a tradição de presépios na Europa e no Brasil, o dossiê, em seguida, destaca de que modo o Presépio do Pipiripau inova essa tradição por sua originalidade artística. Ao explicar que se trata de uma “fonte muito rica”, a historiadora da SPHAN escolheu cinco aspectos que considerou mais expressivos para abordar o Presépio: a “monumentalidade e o caráter de obra aberta, o movimento, a arte da sucata e a humanidade” (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.4). Após entrevistar Seu Raimundo, Adalgisa Campos conectou as declarações do artista sobre a fabricação do Presépio com algumas perspectivas ligadas à história da produção artística ocidental do século XX. Como resultado, explicou o Presépio

¹⁶⁶ Fonte: Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, capa.

como uma obra aberta,¹⁶⁷ com base na explicação de Seu Raimundo de que o Presépio estaria incompleto e, por isso, ele continuou inventando novas cenas ao longo de sete décadas, processo que se encerraria com a transferência do Presépio para a Universidade (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.6). Segundo o dossiê, foi o caráter de obra aberta do Presépio que gerou a sua monumentalidade, pois foi possível ampliar o Presépio sem limite de espaço ou duração, apenas a cargo de vontade criativa e afeto de Seu Raimundo: “O Presépio consistiu num investimento afetivo de toda uma vida: domingos e feriados e noites após a faina diária” (Idem, fl.6A).

Quanto ao movimento do Presépio, o dossiê o explicou como parte do artefato desde a origem, visto que o dinamismo das ações representadas nas cenas profanas e religiosas era alusivo, de um lado, ao costume de colocar ou retirar os personagens bíblicos de cena em função das datas do calendário natalino, como nascimento do Menino Jesus, a chegada dos pastores e dos Reis Magos, e de outro, à influência do cinema¹⁶⁸ (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.6A). Segundo o dossiê, teria sido o movimento o responsável por transformar o Presépio em um espetáculo quase teatral.

É comum ouvir a expressão “apresentação do presépio”, quando tradicionalmente fala-se em “visitação do presépio”. O Presépio é apresentado pela família Azeredo como um espetáculo, uma encenação, sempre oferecedor de novidade. A percepção do presépio enquanto um teatro demonstra por parte do autor sua ancoragem na arte cinematográfica (Idem, fl.7).

O dossiê explicou que o aproveitamento de resíduos e sucata era “assimilação da modernidade, mas sobretudo originalidade”, por entender que Seu Raimundo optava por esses materiais com intenção de evitar o desperdício, usando-os na estrutura e na ornamentação do Presépio. Ressaltou que esse ponto o distinguiu do uso da sucata pelos dadaístas e artistas *pop* estrangeiros, espécie de suporte para “o propósito fundamental de ironizar o progresso e a sociedade de consumo” do século XX (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.7).

¹⁶⁷ É provável que a referência seja o conceito de “obra aberta” do escritor Umberto Eco, embora não a tenhamos localizado na bibliografia do dossiê de tombamento relativa à arte contemporânea, *Arte em Revista*, de São Paulo (Processo de tombamento 1.115-T-84). Título dado ao livro que publicou em 1962, a obra aberta de Eco sugeriu um modelo de interpretar a forma artística, afirmando que esta depende de um processo de interpretação que envolve sentidos múltiplos, uma vez que toda obra de arte seria marcada pela indefinição ou plurissignificação da mensagem artística (HOFF, 2015).

¹⁶⁸ “Percebe-se, no autor, grande entusiasmo por ter confeccionado um presépio semelhante a uma representação teatral, ou a um filme, fato explicitado quando nos convidou para entrar nos “bastidores”, isto é, na parte interna do Pipiripau. Por sua vez, a representação das cenas religiosas teve como referência iconográfica, além de outros presépios, antigos filmes sobre a Paixão de Cristo, habitualmente exibidos na época da Semana Santa, e que Raimundo assistia com muito gosto, declarando-se mesmo um aficionado pelo cinema” (Processo de tombamento Iphan nº 1.115-T-84, fl.7).

Da ponte formada com a história da arte europeia, o dossiê adentrou o tópico “a humanidade do Presépio” em que encontrou um lugar para o artefato popular nas artes brasileiras. Baseando-se na obra da antropóloga e historiadora da arte Lélia Coelho Frota¹⁶⁹ *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, a historiadora Adalgisa Campos justificou a classificação de “arte primitiva” para o Presépio do Pipiripau, alegando se tratar de uma obra que, sem ser ingênua, também não era resultado de uma reflexão intelectual. E, assim, extraiu da leitura de Lélia Frota o entendimento de que

[...] seria simplismo atribuir ingenuidade à obra de Raimundo Machado, uma vez que o autor denota conhecimento de como criar um espaço arquitetônico e escultórico, e sobretudo, fundamentá-los numa concepção altamente simbólica, que é a religião cristã. Reconhecemos que o Pipiripau não foi fruto de uma reflexão intelectualizada sobre a vida, mas também não resultou de uma percepção ingênua dos ritos religiosos. Consistiu na concretização de um gosto específico e fortemente individualizado do artista Raimundo Machado. Desse modo, a obra assemelha-se àquelas dos primitivos estudados por Lélia, pois é resultado de uma visada fortemente pessoal (processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.7A).

Amparado pela literatura sobre a arte popular que dialogava com os espaços de circulação dos objetos artesanais e da inventividade popular, o dossiê da 7ª D.R/SPHAN salientou que a autoria individual e a inovação transformavam o artefato em uma obra artística excepcional, sendo passível de ser preservada como patrimônio nacional. Com o esforço de defender o seu valor artístico, o dossiê incluiu ainda uma descrição e análise iconográfica do Presépio, com uma perspectiva técnica que geralmente era dada aos bens móveis estudados nos inventários do patrimônio.¹⁷⁰ Neste caso, houve a colaboração do restaurador Antonio Fernando Batista dos Santos, cuja experiência com os bens culturais móveis integrava o novo objeto no universo do patrimônio catalogado e conservado. Um empenho que propiciou uma narrativa sobre a singularidade do artefato de procedência popular como bem cultural, chegando à seguinte conclusão.

[...] Embora contenha representação de costumes da capital mineira, seu valor histórico não se reduz a isto. Seu significado já transcendeu àquela relação, pois está consagrado na mentalidade da sociedade belorizontina.

O presépio, numa visada estética, denuncia uma profunda inventividade e individualidade do autor. É uma obra monumental, embora composta de figuras

¹⁶⁹ Lélia Coelho Frota (1938-2010) foi, além de uma especialista indispensável para a divulgação das artes populares no país, uma referência para a incorporação do olhar antropológico às políticas públicas de cultura nos anos 1980. Esteve à frente do Instituto Nacional do Folclore entre 1982 e 1984, período em que foi ampliado o corpo técnico da FUNARTE, e em que foi adquirido o prédio da rua do Catete, no Rio de Janeiro, para então se instalar a exposição permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro. Em 1990, presidiu o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), sendo a primeira mulher a dirigir o órgão preservacionista em âmbito federal.

¹⁷⁰ Citamos a íntegra da descrição iconográfica do dossiê de tombamento no Capítulo 1.

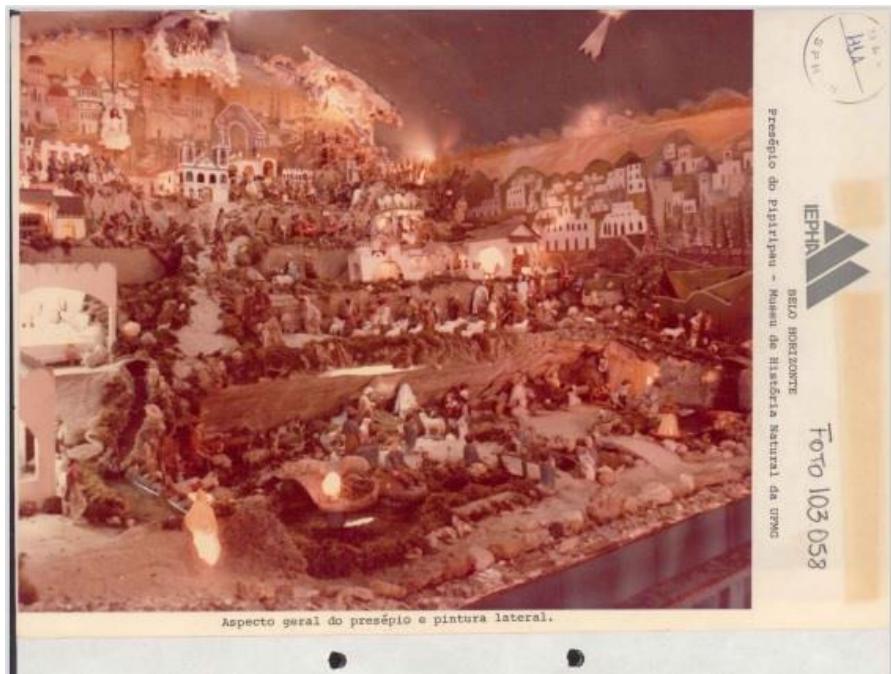
pequenas e graciosas. A configuração do gesto humano, a aguda percepção da faina diária e da alegria dos brinquedos infantis, a flora, a fauna, a delicadeza dos músicos, insinuam a ancoragem do artista: o fundamento do ser. Obra essencialmente humana, não foi interrompida nem nos momentos de contingência passados pelo artista. Os problemas econômicos não o desencorajaram, ao contrário, motivaram-no a usar a sucata. Para ele, que trabalhava à noite, aos domingos e feriados, o uso de materiais descartados pela sociedade era um fato que economizava tempo, uma vez que evitava a confecção de determinadas peças.

O Pipiripau inserido na tradição dos rituais natalinos apresenta aspectos curiosos. É um trabalho que incorporou a evolução da técnica, assimilando com mestria o movimento. Entretanto, embora tenha ocorrido uma aprendizagem da racionalidade moderna, seu fundamento é religioso, é um presépio. Raimundo Machado conciliou o tema extremamente antigo “presépio” com as inovações tecnológicas, e mais ainda, deu ao cotidiano a possibilidade de ser representado.

Por esses motivos todos, acreditamos na inventividade e originalidade do Pipiripau a ponto de considerá-lo expressão máxima da arte primitiva em Belo Horizonte (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.9, grifo nosso)

Aqui cabe notar que, antes de ser aberto dentro da série T do Arquivo Noronha Santos do Iphan, o processo de tombamento do Presépio do Pipiripau tinha sido iniciado no âmbito do IEPHA, mas interrompido com o andamento do processo no âmbito federal. Embora a importância do Presépio fosse afirmada pela diretora do IEPHA, Suzy Mello, como uma “indiscutível força como exemplo único de arte popular para se constituir também em importante elemento sociológico nas nossas ainda incipientes tradições urbanas” (Arquivo da Biblioteca do MHNJB, Of. 465/83-IEPHA). O estudo produzido pelo Setor de Pesquisa, Tombamentos e Divulgação do IEPHA em 1983 não conseguiu analisar efetivamente o Presépio, visto que se concentrou em informações sobre a cidade de Belo Horizonte, muito embora o objetivo fosse avaliar o tombamento do Presépio do Pipiripau. Ao menos, o registro feito pelo fotógrafo Ivan Carvalho Melo conseguiu voltar ao tema, se centrando inteiramente na documentação fotográfica do Presépio.

Figura 50. Visão do Presépio do Pipiripau. 1983.¹⁷¹



Sem estabelecer qualquer vínculo geográfico, social ou cultural com a região do Pipiripau e com elementos cenográficos do Presépio, o estudo do IEPHA se pautou principalmente em informações sobre os momentos de desenvolvimento urbano da capital mineira desde a sua construção, indicando os estilos arquitetônicos predominantes, com especial destaque à fase moderna e aos projetos de Oscar Niemeyer. Para o assunto principal do dossiê, no entanto, restaram poucas páginas de um breve histórico sobre o Presépio e a biografia de Seu Raimundo. Nenhuma análise sobre o artefato foi incluída no que seria a avaliação para tombamento do Presépio pelo IEPHA, constando apenas afirmações genéricas que já se faziam conhecidas, há décadas, pela imprensa:

Com o objetivo de resguardar uma das mais importantes tradições da cultura popular de Belo Horizonte, em 1976, o Pipiripau foi transferido para o Museu do Homem – Setor de Artes e Tradições Populares -, sendo o seu criador o responsável por sua manutenção (Dossiê do IEPHA, Processo de tombamento do Iphan nº 1115-T-84).

Talvez porque o assunto também estivesse prestes a ser abordado pela SPHAN, a pouca atenção dada aos aspectos artísticos, técnicos e sociais do Presépio mostrou que estudo do IEPHA se mantinha diante de uma fronteira impermeável entre o patrimônio e o universo da

¹⁷¹ Na legenda da foto, lê-se: “Aspecto geral do presépio e pintura lateral”. Todas as fotografias que estão no dossiê do IEPHA foram aproveitadas, no ano seguinte, para ilustrar o dossiê de tombamento do Iphan.
Fonte: Ivan Carvalho Marinho/IEPHA. Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.46.

cultura e das artes populares. A começar pela predominância de um texto oriundo da arquitetura, área privilegiada no campo do patrimônio e responsável pelo pensamento político dominante desde 1938. Esse predomínio, como lembrou o ex-presidente do Iphan Ítalo Campofiorito, se revelava em números e nas tipologias dos tombamentos do Iphan até os anos 1980 (CAMPOFIORITO, 1986, p. 37):

Até 1982, foram tombados 952 bens, 40% dos quais entre 1938 e 1942 – numa avalanche salvadora; 50% daqueles primeiros tombamentos, e 40% do total em 44 anos, foram de arquitetura religiosa; 94% dos bens tombados são arquitetônicos, 4% bens móveis e 2% paisagísticos [...] Assim, simplificando (mas nem tanto): é fácil desenhar o perfil histórico do bem cultural considerado de valor: uma igreja, certamente setecentista, situada no Rio, em Minas, ou na Bahia. E é essa exatamente a ideia que se faz em geral da proteção nacional do patrimônio histórico e artístico (Ibidem, p. 37).

O Presépio do Pipiripau diferenciava-se, sobremaneira, dos objetos selecionados pelo órgão preservacionista federal até então. Sem pertencer às tipologias usualmente ligadas aos bens móveis, como as peças litúrgicas e decorativas de acervos religiosos ou os objetos da produção artística erudita, para citar as que estão em maior número dentre os 4% de bens móveis tombados até 1984, o Presépio também evocava uma categoria que tinha sido eliminada quando foi publicado o Decreto-Lei nº 25 em 1937. Como explicou Ana Cristina Paiva, o anteprojeto de Mário de Andrade, em 1936, tinha sugerido uma catalogação das manifestações folclóricas, monumentos, paisagens e objetos da categoria *Arte popular* entre os bens de interesse artístico e histórico do país. Diferentemente da arte arqueológica, que enfatizaria o passado, tanto a arte popular quanto a arte ameríndia seriam propostas por Mário para identificar a “dimensão cultural viva e atual” dos bens (PAIVA, 2014, p. 33). Tais categorias, no entanto, foram todas subsumidas no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, reunindo em torno do valor etnográfico os atributos e referências materiais de grupos sociais e étnicos que não se enquadravam nas belas artes ou nos eventos da historiografia oficial.

Se no universo dos bens tombados pelo Iphan o número de bens inscritos no LAEP e no Livro das Artes Aplicadas é sensivelmente inferior àqueles inscritos nos livros do Tombo Histórico e no de Belas Artes, tal concentração de bens tombados por um valor histórico ou artístico confirma a fala que diz haver um consenso mais sólido em torno das categorias relacionadas a esses livros do que nos demais. Isto corrobora a ideia expressa por diversos autores (RUBINO, 1995; CORRÊA, 2001; FONSECA, 2009) de que, em sua trajetória, o Iphan privilegiou um Brasil que evocasse a Arte e a História (PAIVA, 2013, p. 51).

Consideramos oportuno lembrar que, no ano de tombamento do Presépio do Pipiripau, havia uma situação específica no órgão federal de preservação que lidava tanto com críticas à prática institucional “conservadora” desde 1938, quanto com um modelo organizacional em que a SPHAN e a Fundação Pró-Memória dividiam as atividades de administração e de execução da política preservacionista. Tratava-se de um contexto social e político em que a sociedade reivindicava maior participação, vendo o campo da cultura como um “instrumento de fortalecimento da cidadania” (PAIVA, *idem*, p. 58). A experiência de aproximação dos assuntos da cultura e do desenvolvimento econômico, desde a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e, mais tarde, da Fundação Nacional Pró-Memória,¹⁷² que incorporou historiadores, economistas e cientistas sociais nas discussões sobre o patrimônio, provocou novas propostas de interpretação dos produtos culturais da sociedade junto a seus contextos.¹⁷³

Não à toa, em 1984, outros bens culturais de origem popular foram chancelados pelo Iphan, todos inscritos no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.¹⁷⁴ A perspectiva preservacionista de então buscava ultrapassar os limites das características formais ou o valor testemunhal dos objetos, sendo promovida por órgãos oficiais junto à vontade política da sociedade a partir de diferentes graus de autonomia das instituições. A despeito dos inúmeros desencontros entre o interesse imediato do poder público e o da comunidade afetada por

¹⁷² “Ainda na gestão do presidente Geisel, podemos observar que a questão da produção cultural brasileira tornara-se uma preocupação mais geral no governo, extrapolando os limites do MEC. Em 1975, fora do âmbito do MEC, teve início um projeto que resultou na criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). Tendo como metas principais o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação de uma identidade para os produtos brasileiros, o Ministério da Indústria e do Comércio e o Distrito Federal, assinam um convênio que prevê a formação de um grupo de trabalho para estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro” (CALABRE, 2005, s/p.).

¹⁷³ “O pessoal da Seac [Secretaria de Assuntos Culturais/MEC] procurou implementar as novas diretrizes - “descentralização”, “democratização”, “deselitização”, “planejamento participativo”, eis algumas das palavras de ordem - através dos chamados “projetos exemplares”, a serem implantados nos estados, mormente nos mais carentes. A meta era o atendimento das “populações de baixa renda”, em cooperação com as secretarias estaduais de cultura. A maneira privilegiada de atuar era “fazer a cabeça do pessoal das secretarias que seriam responsáveis pela absorção e realização dos projetos”. Esse esforço de aproximação se concretizou através de reuniões com os funcionários das secretarias estaduais e de visitas periódicas do pessoal técnico da Seac aos estados. Sem poder dispor do trabalho de equipes pertencentes a entidades do MEC, que só estavam dispostas a tanto mediante a celebração de convênios remunerados, foram contratados como autônomos sociólogos, arquitetos e economistas de fora do MEC” (MICELI, 1984, p. 30).

¹⁷⁴ Assim como o do Presépio do Pipiripau, foram abertos outros três processos de tombamento em 1984 que resultaram em inscrições, entre 1985 e 1986, no Livro do Tombo pelo valor etnográfico: o da Casa Presser (RS), o do Casarão do Chá (SP) e o do Terreiro da Casa Branca (BA). Na análise de Ana Cristina Paiva, o reconhecimento dos quatro bens pelo interesse etnográfico trouxe um debate para a operacionalização das regras do tombamento, mas inaugurou, sobretudo com o caso do terreiro de candomblé, “o papel fundamental que o grupo de referência possui para a continuidade de um bem cultural cujo valor atribuído é o etnográfico e porque enfatiza que a perpetuação do valor atribuído, no caso específico do valor etnográfico, apenas poderá concretizar-se se assim quiser a comunidade” (PAIVA, 2013, p. 107).

iniciativas preservacionistas (ARANTES, 1987, p. 48),¹⁷⁵ a política do patrimônio passava por uma reflexão sobre a experiência acumulada de quase cinco décadas, mostrando a limitação de pesquisas voltadas somente aos bens culturais em detrimento dos processos sociais que os geraram (ARANTES, *idem*, p. 48).

Décadas de discriminação em favor de edificações, cuja preservação buscou sempre a fixação material de suas formas, mudaram o campo semântico da palavra tombamento, reduzida a congelamento ou imutabilidade de bem cultural, fossilizando-se o significado original de simples inventário das coisas e fatos da cultura, inclusive as que se movem, têm vida própria, ou valem em função de essencial e constante mutabilidade (CAMPOFIORITO, 1986, p. 41).

Foi nesse momento que o Presépio do Pipiripau adentrou o novo debate sobre a política preservacionista. Ao argumentar que a história do Presépio e sua importância artística o distinguiam dentro da tradição artesanal, a classificação como “arte primitiva” impelia a instituição a adotar um novo olhar sobre a aplicação do tombamento. Afinal, não poderia ser a interpretação restrita aos estudos do folclore, com a ideia de catalogar manifestações culturais e expressões do saber popular como “reconstituição do passado que busca origens e raízes” (VILLAS-BÔAS, 2000, p. 97). Era necessário compreender a narrativa proposta pela equipe da 7^a D.R./SPHAN de que as qualidades artísticas do Presépio existiam sob outro parâmetro de análise, e que as peculiaridades do objeto se somavam ao fato de que o Presépio era “percebido e sentido como um ser” (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.7A). O objeto confrontava, além dos cânones das belas artes, a ideia comum de separação entre o sujeito e o objeto da arte.¹⁷⁶

Atribuir um valor artístico a esse objeto para chancelá-lo como patrimônio foi uma tarefa que reuniu pareceres de técnicos com formações acadêmicas distintas. Quando o dossiê da 7^a D.R./SPHAN chegou à Diretoria de Tombamento e Conservação (DTC), chefiado pelo arquiteto Augusto da Silva Telles, ficou sob a responsabilidade do também arquiteto Luiz Fernando P. N. Franco. Em sua análise, Franco argumentou que não restava dúvida sobre a “manifestação de fôlego que se convencionou chamar de arte popular primitiva ou marginal” (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.54). Embora não tivesse visitado o Presépio, conforme havia sido recomendado pelo diretor regional, o arquiteto da DTC ponderou, em sua

¹⁷⁵ “A ‘preservação’ do patrimônio cultural é, antes, prática social que acrescenta novos bens, valores e processos culturais à experiência da comunidade envolvida. Nesse sentido, ela é sempre uma forma de intervenção” (ARANTES, 1987, p. 48).

¹⁷⁶ Trataremos, no terceiro capítulo, de algumas questões suscitadas pela perspectiva do antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997) acerca da participação dos artefatos nas relações sociais e o seu papel de agentes sociais (GELL, 2020).

análise, sobre o que lhe parecia o mais relevante naquela proposta de tombamento: “considerações de ordem geral concernentes à noção de arte popular e à própria legitimidade cultural da noção de patrimônio e do instituto do patrimônio” (Idem, fl.54). Também tomou como referência para o tema a obra de Lélia Coelho Frota,¹⁷⁷ afirmando a pertinência do reconhecimento do Presépio, apesar de registrar algumas ponderações para a aplicação do tombamento.

No caso presente, o objeto do pedido de tombamento é, certamente, material de maior interesse etnográfico. É importante ressaltar, todavia, a ausência de um estudo abrangente sobre o universo do qual faz parte o Presépio. O exame de manifestações análogas em outras regiões, permitiria estabelecer, com maior segurança e conhecimento do fenômeno, uma escala de juízo. **Por outro lado, pelas razões acima expostas, parece-nos imprópria, senão perigosa, a inscrição no Livro de Belas Artes** (Processo de tombamento do Iphan nº 1115-T-84) [grifo nosso]¹⁷⁸

A discussão sobre a categoria de valor cultural do Presépio como patrimônio talvez seja o problema mais interessante desencadeado por aquele tombamento em 1984. Posto que a recomendação do técnico da DTC afirmasse que era seguro restringir o tombamento ao valor etnográfico do Presépio, entendimento similar foi emitido pela coordenadora do setor de tombamento, a também arquiteta Dora M.S. de Alcântara. Na ocasião, Dora Alcântara afirmou que não havia dúvida quanto ao “inestimável valor” do Presépio e de sua inscrição pelo viés etnográfico (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.59). Observou, ademais, que abordar o objeto com outra perspectiva de valorização dependia de mais estudos sobre “manifestações análogas que nos permitissem afirmar com maior convicção a validade do tombamento proposto” (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.59). Ou seja, apesar do incontestável valor cultural, a coordenadora do setor de tombamento entendia que faltava um “consenso quanto ao tipo de manifestação artística que representa” (Idem, fl.59), colocando em dúvida a classificação do Presépio do Pipiripau como “arte”, no sentido do que foi proposto no dossiê. Tratava-se, portanto, de uma avaliação partilhada pela equipe do setor.

Diante da peculiaridade do objeto, o setor de tombamento também submeteu o processo para as considerações de uma especialista na área das artes e culturas populares. Naquele mesmo mês de abril de 1984, a antropóloga Lélia Coelho Frota se manifestou em relação à

¹⁷⁷ Trata-se da *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, obra que, segundo Ricardo Lima, “foi seguramente uma das obras seminais a adotar postura antropológica, não etnocêntrica, que privilegiou o discurso dos próprios artistas oriundos das camadas populares na explicação de suas histórias de vida e na interpretação de suas obras (LIMA, 2014, p. 341).

¹⁷⁸ Na *Informação nº 31/84*, de 12/04/1984, o arquiteto da SPHAN Luiz Fernando P. N. Franco analisou a proposta de tombamento do Presépio do Pipiripau, dirigindo, à instância superior do setor de tombamento, uma manifestação técnica favorável à aplicação do tombamento.

documentação da SPHAN, elogiando a qualidade do dossiê e concordando com os termos usados na análise da equipe do setor de tombamento (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T84, fl.60). Ressaltou o empenho institucional, citando uma observação de Dora Alcântara, para “dar crescente atenção aos bens culturais não-consagrados”, relacionando essa frente de trabalho com as diretrizes da política cultural em voga. Como autoridade na crítica da produção de artistas populares, o olhar de Lélia Frota interpretou a peculiaridade do Presépio de Seu Raimundo dentro de um panorama mais extenso das artes populares brasileiras. Assim, iniciou o parecer propondo uma aproximação entre Seu Raimundo e dois outros artistas sobre os quais ela já pesquisara e escrevera. Tratou das semelhanças entre esses artistas, provenientes de comunidades do “interior do país”, e de como as suas obras se ligavam a contextos sociais e culturais sem os quais era inviável entender a visualidade destes objetos artísticos. Mas Lélia Frota também enfatizou que a similaridade dos mecanismos de movimento desenvolvidos pelos três artistas populares possivelmente se devesse a um fenômeno daquele tempo, em que as obras consistiam em um registro poético-visual sobre o artesanal e o progresso tecnológico no cotidiano da sociedade brasileira, o que chamou de “escrita de momentos da história” (Idem, fl.61).

[...] em meu texto “Os instrumentos da escrita e do motor na representação do mundo de Antonio Oliveira e Manuel Josete Molina (v. O Mundo Encantado de Antonio Oliveira, Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE, 1983), abordo o trabalho de dois artistas que, como Raimundo Machado de Azevedo, procedem de comunidades do interior do país e foram testemunhas das grandes mudanças introduzidas aí pela chegada da eletricidade e do cinema. O próprio Raimundo Machado de Azevedo, em depoimento contido no dossiê competentemente organizado na SPHAN por Adalgisa Arantes Campos e Antonio Fernando B. dos Santos, dá testemunho às pp 6/7 da importância do **movimento** que introduziu em seu Presépio.[...] Ora, Antonio de Oliveira e Manuel Josete Molina associaram igualmente, às figuras por eles artesanalmente criadas, engrenagens semelhantes às de Raimundo, movimentadas por pequeno motor a eletricidade. Em pesquisas que com eles realizamos, ambos declaram também da importância da eletricidade e do cinema para a concepção de seus universos. A obra desses artistas me parece de particular importância para o assinalar de uma mudança social no país, onde o artesanal aparece acoplado a novas tecnologias (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.61, grifo no original)

Segundo Lélia Frota, o Presépio possuía duas particularidades em relação aos outros artistas citados: primeiro, centrava-se na representação de cenas que ilustravam dogmas do catolicismo, o que limitava a sua exibição dentro do calendário natalino. Depois, pertencia à UFMG (Processo de tombamento Iphan nº 1115-T-84, fl.62). Quanto a este aspecto, ela mencionou que teria sido motivado pela intenção de evitar o desmembramento do Presépio, e não só pela importância do seu conjunto (idem, fl.62).

O cerne de sua análise veio em seguida: argumentando que, apesar do Presépio ser “obra de indiscutível valor estético”, ela afirmou que não deveria ser definido apenas como um objeto. Lélia Frota considerava que a preservação do conjunto dependia, naquele momento, do tombamento, mas que essa solução deveria ser revista futuramente, a fim de garantir que o Presépio voltasse para o lugar ao qual ele pertencia: próximo à família de Seu Raimundo, de seus vizinhos e de sua comunidade.

Para respaldar essa intenção de preservá-lo, sou da opinião de que deva ser tombado, com a ressalva, porém, de que tão logo existam condições que permitam sua devolução à comunidade onde era habitualmente exposto, o conjunto seja a ela restituída, uma vez que o seu sentido, o seu significado, se completava com a participação dos segmentos da população motivados pelas comemorações rituais do Natal cristão. A par de constituir obra de indiscutível valor estético, de uma estética “outra”, com parâmetros de gosto e técnica diversos dos nossos, creio que o Presépio do Pipiripau não deve ser apreciado preferencialmente por essa ótica, e sim pelo seu valor simbólico para o seu autor, seu meio familiar e vicinal, sua comunidade, enfim (Idem, fl.62). [grifo nosso]

Para encerrar seu parecer, Lélia Frota imprimiu observações sobre o aspecto de transformação do Presépio, reforçando que era uma obra inacabada e viva, e que deveria ser garantido a Seu Raimundo o direito de interferir no conjunto, de maneira permanente e indiscriminada, enquanto ele o desejasse e até o seu falecimento, quando se interromperiam os acréscimos e alterações. E recomendou que, até o momento em que o Presépio pudesse ser reintegrado à comunidade de origem, o período de exibição ao público fosse mantido como no início, respeitando o significado sociocultural do Presépio do Pipiripau nas festividades natalinas (Processo de tombamento Iphan °1115-T-84, fl.62).

Naquele ano, a conceituação abrangente de cultura¹⁷⁹ se difundira pelas diversas áreas da Secretaria de Cultura mediante uma orientação voltada ao processo cultural brasileiro, mais do que aos bens. Definiram-se Diretrizes para a Operacionalização da Política Cultural do MEC¹⁸⁰ e, como explicou a então diretora do Instituto Nacional do Folclore, Lélia Coelho Frota¹⁸¹, em um artigo da 19ª edição da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, o debate

¹⁷⁹ “Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto –habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra –em detrimento das condições históricas, socioeconômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido e, principalmente, do homem, seu gerador” (SOARES, 1984, p. 138).

¹⁸⁰ “Entre 1979 e 1985, ocorreu o fortalecimento e a consolidação de algumas instituições e linhas de atuação do governo federal no campo da cultura. Em 1981, na gestão do Ministro Rubem Ludwig, foi criada a Secretaria de Cultura, que englobava a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) e a área de patrimônio, ambas sob a direção de Aloísio Magalhães até 1982. Neste período foi elaborado o plano de Diretrizes para operacionalização da política cultural no MEC” (CALABRE, 2005, s/p).

¹⁸¹ No artigo, Lélia utilizou o sobrenome de seu estado civil, Gontijo Soares.

contemporâneo tratava da interação entre os contextos de produção e circulação dos bens culturais para se compreender como gerar estímulo à criação cultural. Naquele ano, duas edições da Revista foram lançadas, comportando a discussão contemporânea sobre identidade cultural, a antropologia no patrimônio e o conceito de patrimônio cultural¹⁸² (THOMPSON *et al.*, 2012, p. 190-191). Instalava-se uma mudança significativa na época, fruto das ideias de Aloísio Magalhães durante a sua gestão nas instituições relacionadas à pesquisa e à execução das políticas de patrimônio entre 1979 e 1982, que se refletiu em uma abordagem mais ampla sobre os bens culturais. Em vez de restringi-los aos “bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico”, as diretrizes da política cultural consideravam a “gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas” (SOARES, 1984, p. 138). Tratava-se, portanto, da organização de um novo repertório de tipologias de bens culturais que se inscreviam pela ideia de referência cultural no campo do patrimônio.

Nesse sentido, uma certa provocação ao sistema classificatório dos especialistas, principalmente no que se referia às categorias privilegiadas da arte e da história, surgiu com a proposta de reconhecimento de uma obra de arte popular ou primitiva. Embora a *arte popular* estivesse arrolada como enquadramento possível dos monumentos e objetos com valor artístico,¹⁸³ a legislação do tombamento tratava aquela tipologia por meio dos exemplares da arquitetura ou de peças oriundas que fossem decorrentes de técnicas construtivas tradicionais, mas ainda ligadas às matrizes europeias. Ao compreendê-los como “documentos de identidade da nação brasileira” (ANDRADE, 1936, p. 57), Rodrigo M.F. de Andrade e o círculo de especialistas com quem contou desde 1938 identificaram, na produção colonial ligada aos cânones eruditos,¹⁸⁴ o traço de “mestres e aprendizes populares que deram interpretação peculiar aos modelos clássicos importados de além-mar” (LIMA, 2014, p. 331). Mas seria anacronismo atribuir, àquela “arte popular”, o mesmo sentido desenvolvido posteriormente por

¹⁸² Foram as edições nº 19 e nº 20 da Revista em 1984. Se na primeira, o artigo de Lélia Soares aparecia sozinho entre ensaios e artigos do campo da arquitetura e urbanismo, na segunda edição, uma variedade de textos e autores abordaram noções sobre arte popular, bem cultural e identidade cultural, em uma perspectiva alinhada dos campos da política preservacionista com o desenvolvimento e a democracia. (cf. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, n. 20, Brasília: SPHAN, 1984).

¹⁸³ “O que se denomina patrimônio histórico e artístico nacional representa parte muito relevante e expressiva do acervo aludido, por ser o espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculados a personagens e fatos memoráveis da história do país” (ANDRADE, 1936, p. 57).

¹⁸⁴ Na produção artística colonial encontrada nas diversas regiões do país, houve uma profusão de mestres anônimos que se dedicaram à produção de imaginária sacra popular em suportes diversos, assim como de ex-votos e de outras peças consumidas pela sociedade local (LIMA, 2014).

intelectuais que “descobririam” diversos artistas populares nos anos 1970 (LIMA, *idem*, p. 339). Afinal, a valorização das artes populares ocorreu em um processo gerado, inicialmente, pelo reconhecimento de intelectuais e artistas de grandes centros urbanos, para uma etapa posterior em que os próprios autores/artesãos introjetaram a noção de arte no seu fazer, de modo a reestruturar as suas identidades, enfatizar a expressão individual e, com o passar dos anos, diminuir o tempo destinado aos ofícios principais ou de caráter utilitário para se dedicarem mais detidamente à produção artística (MASCELANI, 2006, p. 32).

Como afirmou Lélia Coelho Frota, “hoje, desvencilhados dos preconceitos que subalternamente taxavam até bem poucas décadas de ‘tosco’, ‘acanhado’, ‘grotesco’, ‘disforme’, tudo aquilo que não se compatibilizava com as matrizes europeias dos cânones renascentistas de perspectiva, composição e colorido, podemos apreciar na sua justa medida a contribuição real do Brasil colônia à sua contemporaneidade” (FROTA, apud LIMA, 2014, p. 331)

No início dos anos 1980, dar centralidade ao valor artístico dentro do órgão preservacionista não era para objetos com a especificidade do Presépio do Pipiripau, cuja visualidade ainda era tratada em termos da conceituação de arte primitiva ligada à sensibilidade europeia que, no início do século XX, incorporou as formas de arte de povos africanos e da Oceania em coleções de museus, mas mantendo um sentido etnocêntrico, definindo uma graduação de valor na oposição entre o simples e rústico e o complexo e sofisticado (MASCELANI, 2006, p. 40). Inclusive demonstrando não haver consenso, entre os especialistas da SPHAN, sobre o tipo de manifestação artística que o Presépio representava,¹⁸⁵ foi um objeto fora dos requisitos para a inscrição no Livro do Tombo das Belas Artes, sendo preferível um enquadramento mais “cauteloso”, como bem assumem os pareceres de Franco e Dora Alcântara. Assim, a inscrição do Presépio foi realizada no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, estando fora de questão, portanto, algo que já vinha sendo proposto pelos cientistas sociais de então, de que a classificação do que é ou não é arte deveria ser feito pelos próprios artistas populares acerca da obra que criaram.

¹⁸⁵ Lélia Soares mostrou, no mesmo artigo de 1984, que a noção sobre a especificidade das artes populares trazia uma série de controvérsias: “Hoje, a conceituação de uma arte popular, por oposição a uma arte erudita, constitui objeto de inúmeras especulações. Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à arte erudita, e há os que definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, onde se poderá interferir visando unicamente ao aumento de produção, sem atentar para que a não-consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização de sua identidade ou “tipicidade” verdadeira, e consequente perda de uma qualidade fundamental exigida pelo seu mercado. E, finalmente, os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter de extintas idades áureas, numa visão purista” (SOARES, 1984, p. 140).

Importa, contudo, é perceber como os próprios artesãos definem os seus produtos e a própria noção de “arte”, para que possamos, com as suas categorias, chegar a uma taxonomia que não seja etnocêntrica (SOARES, 1984, p. 140).

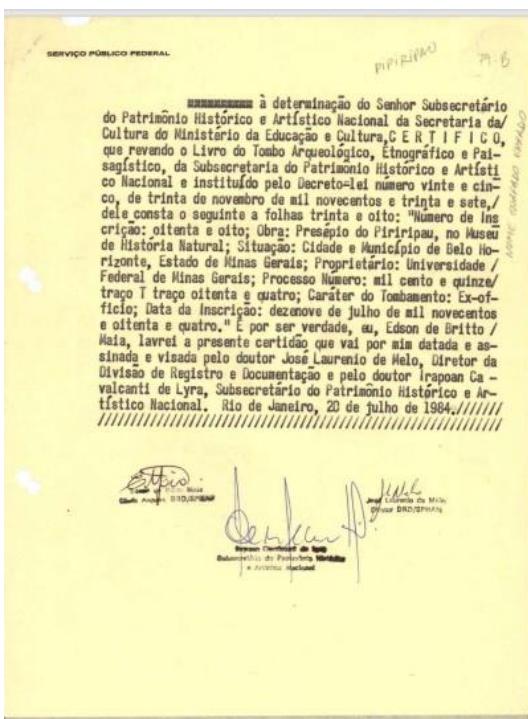
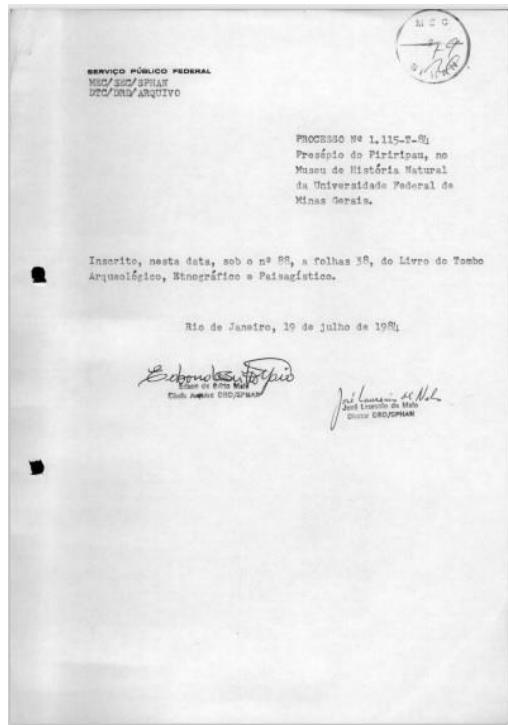
Mas não deixa de ser importante a ênfase dada à dimensão imaterial do Presépio no parecer do conselheiro Alcídio Mafra de Souza, relator do processo no Conselho Consultivo da SPHAN. Embora a retórica com a qual a SPHAN decidia a aplicação do tombamento se certificasse que os critérios técnicos pudessem ser adotados em relação à conservação da materialidade do bem,¹⁸⁶ o objeto defendido pelo conselheiro transcendia os aspectos físicos, isto é, as técnicas construtivas, os materiais e as dimensões do bem. Ciente de que a importância do conjunto do Presépio se dava em seu contexto sociocultural, o conselheiro endossou as recomendações de Lélia Coelho Frota, manifestando o voto favorável ao “estudo, pesquisa e proteção por parte da SPHAN” desde que o propósito original do Presépio de Seu Raimundo fosse respeitado.

Por todos esses fatos, justamente, é que temos, muito presente, neste parecer, a apreensão manifestada nas Informações prestadas [...], relativamente ao significado do Presépio do Pipiripau, que transcende ao seu aspecto material, porque simbólico, espiritual, imaterial portanto, **obra viva, fruto de um contexto sócio-cultural, com todas as implicações estéticas e psicológicas**, as quais devem ser levadas em muita consideração, pois configuram uma identidade entre o ser, o viver e o fazer. Entendemos também que o desvinculamento de seu meio de origem, transformado em “troféu”, circunscrito a espaço de museu, o Presépio corre o risco de deixar de ser o conjunto que constituía uma “forma”, um todo sensível que, por sua vez, era um símbolo, pois perdido o seu sentido coletivo. Objeto de culto ritual era, forçosamente, acessível a toda uma coletividade da qual emanava e sua beleza residia, se subordinava, justamente, à sua noção de utilidade, na época adequada. O próprio autor, em depoimento, refere sempre a expressão “apresentação”, jamais “visitação”, o que pressupõe um espetáculo, uma encenação, sempre oferecedor de novidade, no momento próprio, a quadra do Natal cristão, o que reafirma seu caráter ritual e simbólico (Processo de tombamento Iphan n 1115-T-84, fl.63-64, grifo no original).

.

¹⁸⁶ Em 1986, uma Mesa Redonda com especialistas e autoridades públicas do campo do patrimônio tratou do tema Tombamento. Promovida pela Fundação Nacional Pró-Memória, no Rio de Janeiro, a Mesa contou com a presença da coordenadora do setor de tombamentos da SPHAN Dora Alcântara, que explicitou o desafio para o órgão preservacionista lidar com as novas tipologias de bens nos anos 1980: “Acho que, se a gente ignora, não deve aplicar uma coisa sem uma certeza de que ela seja válida. Em princípio, o sentido de tombamento tem um conteúdo de imutabilidade. É claro que tudo é mutável, mas o tombamento tem um razoável sentido de imutabilidade. E um culto como o candomblé se caracteriza por uma mutabilidade muito grande, por uma coisa muito sensível dentro dessa mutabilidade” (Revista do Patrimônio, 1987, p. 75).

Figura 51. Inscrição do Presépio do Pipiripau no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 01/07/1984 e Certidão de tombamento (abaixo).¹⁸⁷



Segundo o conselheiro Alcídio Mafra de Souza, reconhecia-se a excepcionalidade do Presépio como um exemplar de uma prática tradicional e coletiva, e que a despeito de sua “complexidade monumental e cinética”, o tombamento não deveria destituir a conexão entre o

¹⁸⁷ Fonte: Processo de tombamento nº 1115-T-84.

artefato e o seu criador. Foi enfática a recomendação para que o bem fosse reintegrado à comunidade em um futuro próximo, mesmo que o esforço do Museu de História Natural da UFMG tivesse sido importante para manter a integridade física do conjunto (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.63).

Somos de opinião que, embora compreendendo e louvando o esforço da Universidade Federal de Minas Gerais em preservar conjunto ameaçado de desagregação, mutilação, desmembramento, deva ser o Presépio do Pipiripau, tão logo quanto possível, devolvido e reintegrado a seu meio de origem e que a sua “apresentação” sempre se faça no período de Natal, a fim de que seu significado, seu simbolismo, sejam também preservados (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.64).

Da instauração do processo até a homologação do tombamento, transcorreram apenas três meses.¹⁸⁸ Instruído em duas semanas, o processo de tombamento foi levado à aprovação do Conselho Consultivo em 18 de abril. No final de junho do mesmo ano, a homologação foi feita pela então ministra do MEC, Esther Ferraz. A agilidade que o assunto recebeu revelou-se como uma ação preservacionista que agregou forças públicas para valorizar e viabilizar a preservação do Presépio do Pipiripau. E diferentemente de muitos bens cujo tombamento foi justificado em função de ameaças à integridade ou riscos de saída do país, a argumentação para o tombamento representou uma narrativa inaugural sobre a atribuição de valor para um artefato da cultura popular, inserindo-o na preocupação de retorno do bem à sua comunidade de origem. Diferenciou-se, assim, da retórica da perda do bem (GONÇALVES, 2004), ou seja, de discursos em que o patrimônio era percebido “a partir de uma condição de possível ‘perda’, cabendo às agências de preservação resgatá-lo de um suposto processo de declínio e desaparecimento” (GONÇALVES, 2015, p. 216).

¹⁸⁸ O primeiro documento do processo de tombamento do Presépio do Pipiripau foi o Ofício nº 108/84, de 03 de abril de 1984, assinado pelo Diretor da 7ª DR/SPHAN Dimas Dario Guedes, encaminhando a proposta de tombamento ao Subsecretário da SPHAN Irapoan Cavalcanti. A reunião ordinária do Conselho Consultivo que aprovou o tombamento ocorreu, em 18 de abril. Sem considerar o período de elaboração do dossiê de tombamento, a instrução do processo levou menos de três semanas.

Capítulo 3. Apontamentos sobre a abordagem preservacionista

Exemplar do patrimônio etnográfico nacional, o Presépio do Pipiripau é um bem cultural que congrega diferentes dimensões da criação popular no Brasil do século XX. Ainda que tenha chegado em 2023 em pleno funcionamento, conservado e acessado pelo público, o Presépio não foi devolvido à comunidade, tal como recomendara o Conselho Consultivo do Iphan quando da aprovação do tombamento em 1984. O seu lugar como artefato etnográfico do museu universitário da UFMG foi mantido como um dos grandes destaques daquele acervo, servindo de topônimo para muitas pessoas da região. Ir ao “Pipiripau” se tornou sinônimo de visitar o museu no bairro do Horto/Santa Inês em Belo Horizonte.¹⁸⁹

Merecem atenção as questões envolvidas na preservação do Presépio, em que a materialidade e a imaterialidade muitas vezes aparecem juntas na narrativa de valorização do artefato, mas se bifurcam quando tratadas na prática de manutenção e conservação desse conjunto. Além disso, as condições impostas ao Presépio dentro da musealização e da patrimonialização necessitam de uma leitura mais complexa, uma vez que o objeto não pode ser entendido somente como parte passiva na relação com o público e as instituições. Também o Presépio, um objeto, age socialmente, como estudiosos da cultura material das últimas décadas afirmam.

Considerando mudanças ocorridas nas políticas preservacionistas após 1984, especialmente com o estabelecimento de instrumentos para a salvaguarda das expressões das culturas populares, a imaterialidade das práticas e dos saberes de coletividades vem obrigando os especialistas do Iphan a aproximar, do tombamento, as referências culturais a que as “coisas” preservadas estão ligadas na vida social. É com o intuito de instigar o debate sobre as novas possibilidades de preservação do Presépio do Pipiripau, na atualidade, que apontaremos algumas ideias a respeito de uma abordagem mais integrada das dimensões material e imaterial do bem.

¹⁸⁹ O dado interessante é que o MHNJB está situado na mesma região que, na antiga configuração de Belo Horizonte, deve ter se localizado o bairro Pipiripau, local onde o Presépio foi criado. A adoção do topônimo hoje em dia para o museu foi informação que me foi passada pela bibliotecária Olívia, do MHNJB, que reside nas proximidades.

3.1. Da materialidade e da imaterialidade do Presépio do Pipiripau

A dimensão física dos bens *fixos*, isto é, objetos, monumentos e sítios (BORTOLOTTO, 2010, p. 10) é uma das delimitações a partir das quais ocorre a produção social de patrimônio, entendida como o conjunto de operações de seleção, de proteção, de conservação e de promoção que, ao mobilizar e produzir saberes e discursos, também estabelecem regras e desencadeiam ações ligadas às normas preservacionistas (SANT'ANNA, 2004, p. 155). A materialidade é, portanto, condicionante para o tombamento, haja vista a perspectiva de que se evite a degradação e o desaparecimento do bem (BORTOLOTTO, idem, p. 10). Aplica-se o tombamento para assegurar que a “coisa tombada” seja conservada e chegue com a integridade física preservada para conhecimento e fruição das futuras gerações. A parte material do bem tombado revela, desse modo, as camadas físico-químicas de sua história e a feição atual do bem, ainda que muitas referências de caráter simbólico e intangível também representem os valores culturais do patrimônio. No caso do Presépio do Pipiripau, a materialidade sempre foi tratada na sua delimitação como Artefato, o que, na operação da conservação do patrimônio, era o alvo das regras e práticas para intervir, fiscalizar, conservar e manter o bem.¹⁹⁰

Na trajetória de consagração social do Presépio, vimos que o artefato foi valorizado primeiramente por sua dimensão narrativo-literária, em que a matéria constituinte das cenas e do movimento era importante por igual, dada a função de espetáculo visual sobre a religiosidade popular, os elementos da mineiridade e a novidade mecânica. Alguns anos depois, delimitado como objeto etnográfico, o Presépio tinha a matéria como aspecto relevante da função de mostrar ao público a mistura de processos artesanais, o reaproveitamento de peças industriais ou a criação de novos elementos como resultado do trabalho do artesão devoto diante dos avanços tecnológicos de seu tempo. Posteriormente, ao se enfatizar a importância estética do Presépio, cada material e cada técnica precisaram ser descritos e analisados, visto que a estrutura formal expressava um pensamento estético que deveria ser mantido em conformidade com o que foi deixado por Seu Raimundo, agora alçado à identidade de artista popular.

¹⁹⁰ Em artigo sobre o processo de restauração do Presépio, Betânia Veloso e Thaís Carvalho, do CECOR/UFMG, expõem os problemas encontrados antes da intervenção: “A situação do Pipiripau era crítica, pois cerca de 90% do madeiramento estrutural da obra estava comprometido pelo ataque ativo de cupins de madeira seca e de solo. A instalação elétrica apresentava fios da década de 30 com capas em tecido, emendas, reatores, boquilhas, lâmpadas incandescentes próximas aos elementos inflamáveis, circuito hidráulico com vazamentos e sistema mecânico com estruturas desgastadas, sem lubrificação, cordonês, correias e cordões rompidos, que prejudicavam o movimento de várias figuras. As peças em papel marchê apresentavam muitas perdas de suporte, desgastes na policromia, escorrimentos de verniz e oxidações. As estruturas metálicas apresentavam oxidação extrema” (VELOSO; CARVALHO, 2018, p. 159).

A materialidade é, muitas vezes, associada ao suporte físico que constitui o objeto. No Presépio, o suporte físico combina a assemblagem dos vários materiais industriais, como o gesso, eucatex, celulose, vidro e sucata, com arranjos extraídos da tradição de presépios domésticos, entre os quais está a composição com musgo, folhas, pedras, madeira e papel. É interessante observar, na entrevista concedida por Seu Raimundo à época do tombamento do Presépio, o orgulho dele em descrever o preparo artesanal do *papier maché*, relatando o conhecimento técnico que desenvolvera com o auxílio da esposa. Aliás, a massa de papel era descrita como a sua marca autoral nas figuras do Presépio, visto que considerava roubar do trabalho de outras pessoas quando adaptava as imagens compradas e prontas: “Eu chamo isso de roubo, estar roubando o serviço do outro” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 42).

A massa era feita por minha senhora, Ermenegilda, que deixava o papel (pardo, jornal, papel higiênico) de molho dentro d’água. O farelo ou serragem de papel era melhor ainda. Depois ela tirava da água e socava no pilão com cola até virar uma massa que servia para fazer a carne dos bonecos. Quando eu chegava do trabalho, moldava as figuras nos moldes de gesso com a massa que ela tinha feito. Ela não dava a opinião nas figuras, só fazia as roupinhas de tecido quando eu tinha pressa de apresentar, na Ceia dos Apóstolos, por exemplo. Antes de ir pra imprensa eu usava papel pardo de enrolar pão e papelão macio. Socava bastante feito massa de pintor. Então a gente enformava e quando tirava da fôrma roscava e colava as duas metades, costa e frente, pra formar a figura. A massa levava horas pra secar, às vezes um dia para o outro, diferentemente do gesso, que seca rapidamente. As roupas, o chapéu eram feitos à mão (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 41).

Havia ainda o reaproveitamento de resíduos descartados que, de maneira semelhante às obras de outros artistas populares, costuma ser associado a “fruto de alguma lacuna, de falta, de carência, de pobreza”, e não a escolhas conscientes desses criadores (WALDECK, 2007, p. 18):

Se nas chamadas artes eruditas é considerado ruptura resultante de ação consciente, é possível perceber que no caso de artistas populares assoma a concepção de que estes devam permanecer atados aos ditos materiais que são identificados como pertencentes aos saberes tradicionais (Idem, p. 18).

Dentre os materiais reaproveitados,¹⁹¹ havia elementos perecíveis ou provisórios, todos funcionais,¹⁹² visto que sempre estava previsto por Seu Raimundo o conserto ou reposição de

¹⁹¹ “Na parte da frente toda, na década de 1940, coloquei uma decoração de pedras, de conchas, cristais. É feita com sucata, com trem que a gente vai jogar fora, inclusive um rote de dentadura, botões, fechaduras, pulseiras, chaves, peças de revólver. O que gente acha, vai lá colocando. Tem uma folha de lata e em cima dessa lata coloco massa de cimento, em cima da massa a gente vai colando aquelas coisinhas, depois pinta aqueles vãozinhos com purpurina, e fica muito bonito” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 44).

¹⁹² “O lixo é um dos lugares privilegiados onde Raimundo Machado encontra o que acrescentar a sua obra. Basta olharmos o frontispício do Presépio onde estão dispostos objetos como uma chave, molas, moedas, contas e conchas, restos de artefatos agora irreconhecíveis, bem como as letras VW e Be, deslocadas de suas respectivas logomarcas e das palavras que formavam, para verificar que a seleção dos elementos ali incrustados deve muito a uma combinação entre o acaso e o gosto estético de seu criador” (PARAIZO, 2006, p. 220).

peças antes de armar o Presépio no início do mês de dezembro. Ele se detinha na limpeza, arrumação e substituição das peças, o que implicava na renovação das partes desgastadas, quebradas ou, poderíamos chamar, “enfermas”,¹⁹³ muito embora não fosse necessário fazê-lo na maioria das peças. Se havia, na ação de reaproveitar materiais, uma motivação econômica, também havia a sensibilidade artística capaz de identificar, em materiais do cotidiano, uma qualidade plástica dentro de um espetáculo visual.

O que nos leva a uma reflexão sobre a ideia do presépio como *obra viva*. Presente no parecer do relator do tombamento do Iphan, o entendimento de que se tratava de um “objeto vivo” trazia um paradoxo entre a situação do artefato musealizado desde fins dos anos 1970 e os processos criativos que modificavam o Presépio no contexto cultural de onde era proveniente. Se em 1984, o objeto foi compreendido no seu contexto com o Natal, também foi valorizado, no âmbito do tombamento, como um organismo composto por partes que precisavam ser “alimentadas” e renovadas anualmente. Como alimento, nos referimos aqui à possibilidade de acrescentar, ajustar ou recriar elementos cenográficos do Presépio, da mesma forma como ocorrera nos seus primeiros setenta anos. Mas Seu Raimundo, desde que autorizara a transferência do Presépio para a Universidade, já não tinha as mesmas condições de agir, considerando a distância legal estabelecida pelos termos contratuais da aquisição pela UFMG. Além disso, a própria disponibilidade do autor tinha mudado, pois contava com mais de oitenta anos de idade e uma limitação progressiva para o trabalho físico. Como vimos no segundo capítulo, o contrato de compra e venda obrigava a manutenção das características originais do Presépio. Ainda que “alterações ou mudanças” fossem condicionadas à autorização de Seu Raimundo, a partir de 1983, o Presépio deixou de ser oficialmente ampliado, reduzindo as alterações físicas somente aos reparos necessários ao seu funcionamento: substituição de fios, retoque de pintura, colagem, entre outros ajustes. Nesse sentido, aquele “presépio vivo” definido pelo Conselho Consultivo do Iphan já não era o Presépio do Pipiripau musealizado e em sua nova realidade. Ousamos afirmar que a retórica do tombamento se deu por meio de uma moldura nostálgica, na qual o Presépio do Pipiripau era visto em suas antigas funções e capacidade de inovar, aludindo tão somente às condições de origem e não à realidade na qual estava inserido desde que saiu da casa de Seu Raimundo. O bem tombado pelo Iphan, ao menos

¹⁹³ “As figuras às vezes quebram e vão para o hospital. A gente tem que abrir pelas costas, tira fora a parte e o arame velhos, dá nova solda e faz tudo novamente, direitinho. Torna a compor com a massa, pinta, põe no lugar e pronto. E ali fica anos e anos. Tem figuras ali que desde que eu fiz nunca substituí nada. Elas estão lá trabalhando. E agora tem outras que trabalham com mais esforço e quebram com facilidade (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 44-45).

pela narrativa que o inscreveu como patrimônio nacional, não existia mais desde que se tornou propriedade da Universidade e foi musealizado.

Se a transformação do Presépio foi interrompida por sua musealização e compra pela UFMG, o contexto das interações a que o artefato foi submetido posteriormente ao falecimento de Seu Raimundo trouxe novos ângulos para pensar essas modificações na materialidade do objeto. Não obstante as alterações estivessem legalmente controladas pelo Museu e pelo Iphan, a mudança de materiais acabou sendo possível na medida em que o artefato recebeu intervenções de conservação e/ou restauração ao longo de sua existência. Ou seja, a depender das escolhas de metodologias de intervenção, poderá ser suprimida ou acrescentada matéria ao Presépio, provocando efeitos em suas “características originais”.¹⁹⁴ Ainda que a equipe de restauradores do CECOR, ao realizar a primeira e única restauração do Presépio entre 2013-2016,¹⁹⁵ tenha se baseado em criteriosa pesquisa sobre o Presépio para fundamentar as escolhas quanto aos procedimentos técnicos, é preciso reconhecer que a longevidade do artefato impõe ajustes e alterações materiais que, necessariamente, envolvem suportes, instrumentos e tecnologias do tempo presente. Todas as escolhas são, no entanto, fruto de decisões de profissionais que não conheciam Seu Raimundo e que podem, no máximo, realizar pesquisas nas fontes documentais, dentre as quais os depoimentos de Seu Raimundo e entrevistas com os antigos ajudantes. Dada a distância temporal da dinâmica cultural a que pertencia o Presépio em sua origem, é ingênuo pensar que uma intervenção no Presépio relegaria os aspectos estéticos a segundo plano, sobretudo, se lebrarmos que a base documental do Iphan trazia a descrição e análise técnica reforçando estes aspectos no dossiê de tombamento.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Dentre as modificações realizadas nos suportes, relataram-se os procedimentos nas peças plásticas e no madeiramento, além da substituição da bomba de água: “As peças plásticas, muito danificadas e feitas em material instável, como por exemplo, na cena do Carrossel, foram replicadas utilizando a técnica dos moldes bipartidos em silicone e a elaboração dos positivos em fibra de vidro e resina cristal de poliéster, materiais não convencionais da restauração, mas que possibilitaram resultados satisfatórios. Precisam entretanto, de mais pesquisas sobre sua estabilidade e uso no campo da restauração. A pintura final das réplicas foi em esmalte sintético mantendo as cores e as características dos originais.[...] Todas as tábuas do assoalho foram substituídas por peças em Cumaru, sistematicamente copiadas com as dimensões e formatos dos originais. As linhas e esteios comprometidos também foram substituídos, mas nesse caso, por caibros de Paraju” (VELOSO;CARVALHO, 2018, p. 160).

¹⁹⁵ As restauradoras do CECOR Lindsley Daibert e Eliana Ambrósio, em artigo de 2014, se referiam ao diagnóstico de problemas encontrados no Presépio do Pipiripau antes das intervenções, reiterando a importância da “somatória do conhecimento desses profissionais [multidisciplinares]” para assegurar que a “conservação do conjunto não será feita através de soluções generalistas, e sim, embasada através de critérios técnicos e culturais que garantam a salvaguarda da coleção para a comunidade a que está inserido”(DAIBERT;AMBROSIO, 2014, p. 1481).

¹⁹⁶ É importante destacar que os critérios e metodologias da intervenção do CECOR buscaram a coerência e compatibilidade com uma obra complexa como a do Presépio do Pipiripau, tal como explicado pelas restauradoras Betânia Veloso e Thaís Carvalho: “Com a finalidade de se obter o maior número de informações possíveis sobre o presépio, a equipe da restauração realizou pesquisas na biblioteca do Museu de História Natural da UFMG, sede do presépio, no dossiê de tombamento encontrado na biblioteca do Iphan, por meio de fontes orais, em conversas com os filhos do Sr. Raimundo, e também com o responsável pela manutenção do Pipiripau, o Sr. Carlos Adalberto.

Figura 52. Introdução da cenografia do Pipiripau - algodão e vegetação artificial na etapa final da restauração, 2017.¹⁹⁷



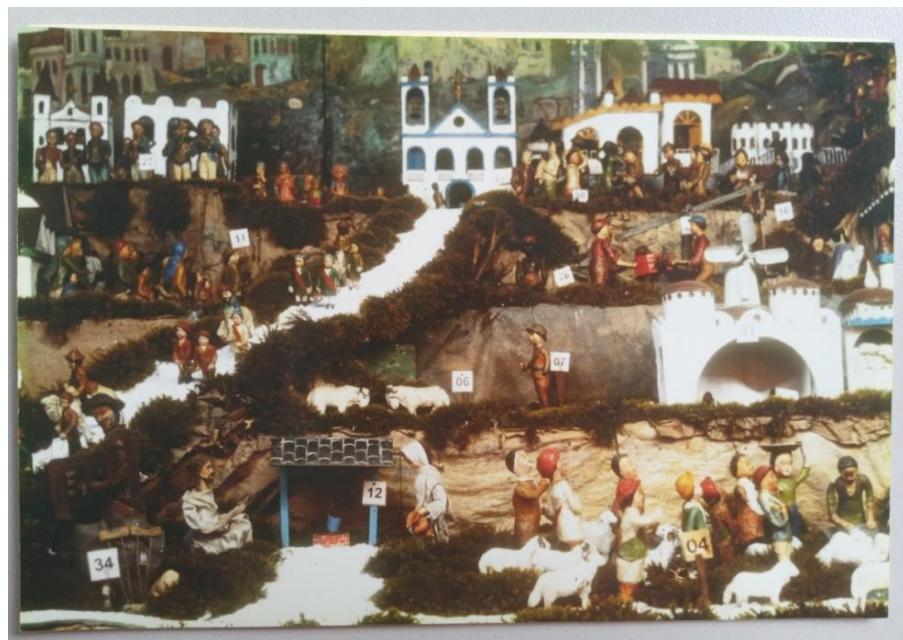
A comemoração pública após o processo de restauração do centenário artefato inspiram a dúvida sobre a supressão de um dos elementos que Seu Raimundo desenvolvera para facilitar o acesso do público: as placas numeradas com as cenas do Presépio. Recurso didático criado por Seu Raimundo, as placas ficavam fixadas em todas as cenas e, após a retirada de todas as peças para restauração, não foram recolocadas no término da intervenção. Em foto do dossiê elaborado pelo IEPHA em 1983, era possível verificar os vários quadradinhos brancos com números na cor preta que se posicionavam diante das 45 cenas do Presépio. Se a escolha de não recolocar as placas se restringiu à visualidade das cenas restauradas, o aspecto estético se sobrepôs a própria forma deixada por Seu Raimundo. De que modo uma alteração desse tipo pode impactar a compreensão do bem cultural, é algo que merece uma discussão com o público. Afinal, ao ser retirado de seu contexto cultural original para ser colocado no museu, o Presépio do Pipiripau passou a ser exibido diariamente a um público heterogêneo, notadamente formado por estudantes, e a observação das cenas era facilitada pelas placas numeradas e os títulos das cenas listados no panfleto impresso. Não havendo esse recurso – uma das características originais de que tratava o contrato de compra e venda em 1983 -, como o público passaria a observar o Presépio? Além da dificuldade natural para conseguir ver, separadamente, cada cena

Essas pesquisas foram de extrema importância, pois, por meio delas, encontramos vários registros em que o autor explica sobre a criação da sua obra, técnicas, materiais, manutenção e até mesmo a possibilidade de substituições de peças. Dessa forma, obtivemos respaldo para a elaboração da metodologia de trabalho da restauração” (VELOSO;CARVALHO, 2018, p. 158).

¹⁹⁷ Fonte: Roseli Cota. Extraído de VELOSO;CARVALHO, *A Restauração de uma obra complexa: Presépio do Pipiripau*, COELHO (org.). Revista Imagem Brasileira, n.09, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/issue/view/12> . Acesso em 24 abr. 2023.

durante o tempo de visitação do Presépio, a ausência das placas e do panfleto também adiciona outro problema para a compreensão narrativa pelo público que não está familiarizado com a tradição católica. Restaria saber o quanto a decisão que modificou as placas impactou o objetivo original do Presépio de Seu Raimundo.

Figura 53. Placas numeradas indicando as cenas do Presépio, Anos 2000.¹⁹⁸



Como parte do Presépio, a imaterialidade envolve os sentidos do bem, que, por sua vez, não se materializam em produtos duráveis (FONSECA, 2009, p. 68). A imaterialidade da obra de Seu Raimundo permeia, desde a origem, as diversas operações ligadas à função do Presépio. Antes e durante o funcionamento, o público contemplava, atribuindo significados religiosos, estéticos, de entretenimento, muitas vezes trazendo à tona memórias de uma Minas de outro tempo, como vimos no capítulo sobre a consagração social do Presépio. As cenas em movimento enviam mensagens ao público, em alusão à aproximação feita por Maria Cecília Londres Fonseca entre a semiologia e as dimensões do patrimônio: “Todo signo (e não apenas os bens culturais) tem dimensão material (o canal físico da comunicação) e simbólica (o sentido, ou melhor, os sentidos), como duas faces da mesma moeda” (FONSECA, *ibidem*, p. 68).

Na rotina de movimentação, também o Presépio se comunicava com Seu Raimundo. Ao funcionarem os mecanismos, o autor se sentava na arquibancada e observava o Presépio. Era naquela movimentação que o objeto “falava” para Seu Raimundo o que estava precisando de ajuste ou de substituição, se algum fio tinha arrebentado, se o mecanismo tinha travado ou se

¹⁹⁸ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

alguma figura tinha falhado. Através da materialidade, na qual estava incluso o funcionamento dos motores, expressava-se a “alma” do Presépio. Essa comunicação integrava o Presépio a uma rede de relações com as pessoas ao redor: com o próprio Raimundo, mas também com os familiares, os visitantes, a imprensa, as autoridades públicas. Estabeleceu relações de mediação, sendo um agente social ele mesmo (GONÇALVES, 2013, p. 8).

É preciso também não esquecer que, enquanto portadoras de uma “alma”, de um “espírito”, as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas; elas existem efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc. (Ibidem, p. 8).

Aqui tomamos de empréstimo a afirmação do antropólogo Daniel Miller de que “as coisas fazem as pessoas tanto quanto as pessoas fazem as coisas” (MILLER, 2013, p. 200). Desde o início, o Presépio exerceu o poder de agência junto a Seu Raimundo, se pensarmos que o processo criativo decorreu de respostas dadas pelo artefato, e não somente pelo interesse curioso ou devocional das pessoas. Não sendo um presépio doméstico convencional, o Presépio do Pipiripau comunicou a Seu Raimundo sobre o que podia comportar em sua estrutura à medida que se acresciam os detalhes e o movimento, se os materiais cabiam e combinavam, assim como as novas cenas, notadamente a partir do momento em que o artefato despertou o interesse da sociedade e consagrou Seu Raimundo como figura pública. Além disso, é interessante apontar que a biografia do Presépio acompanhou simultaneamente o amadurecimento de Seu Raimundo, como se o ciclo da vida adulta tivesse sido partilhado por ambos. Não sem importância, vale lembrar que a aposentadoria de Seu Raimundo aconteceu nos anos 1960, momento que representou a decisão de retirada do Presépio de sua casa, dentro do processo que culminou na transferência para a UFMG alguns anos mais tarde. O artefato e o seu autor se intercalaram, desse modo, nos papéis de agente e paciente da interação social.¹⁹⁹

A capacidade do Presépio se comunicar com pessoas de diferentes gerações o revela como agente social que, em mais de um século, informou e instigou pessoas de diferentes contextos sobre a sua natureza e as histórias que mostrava. E além disso, por meio da materialidade do Presépio, narrativas sobre religião, história, costumes e outros aspectos da

¹⁹⁹ Daniel Miller se baseia no teórico das ciências sociais Pierre Bourdieu, citando a obra *Esboço de uma teoria da prática*, para se deter nas considerações sobre o poder de agência dos artefatos, conforme explica: “Indivíduos crescem para se tornar, em graus variáveis de tipicidade, membros de determinada sociedade. Na maioria dos casos, isso não acontece pela educação formal, mas porque os hábitos e disposições gerais da sociedade lhe são inculcados pelo modo como interagem em suas práticas cotidianas com a ordem já prefigurada pelos objetos que encontram em torno de si” (MILLER, ibidem, p. 200).

vida local, ou mesmo uma apreciação estética do artefato, vêm trazendo efeitos para a formação da sensibilidade e autoconsciência das pessoas que o conheceram (GONÇALVES, *idem*, p. 10).

O “outro” imediato em uma relação social não tem de ser outro “ser humano”. Todo o meu argumento depende dessa negação. A agência social pode ser exercida em relação às “coisas”, assim como pelas “coisas” (e também animais) (GELL, 2022, p. 47).

E, obviamente, o tempo de vida do Presépio superou o de Seu Raimundo, o que coloca o seu poder de agência diante de novas interações sociais, especialmente quando pensadas no âmbito dos desdobramentos da ação preservacionista. Em primeiro lugar, não apenas o Presépio sofreu mudanças pelas decisões das pessoas. Ele mesmo obrigou que os profissionais do Museu se adaptassem à nova peça da coleção, aprendessem por meio de suas idiossincrasias, e que a partir disso planejassem estratégias para a manutenção e a exposição, tendo contado com o auxílio de Seu Raimundo até o ano de seu falecimento.²⁰⁰ De maneira semelhante, os restauradores e profissionais que integraram o projeto de restauração tiveram de “ouvir” o Presépio.

A materialidade do objeto não se resume, pois, ao seu suporte físico, se consideramos as questões ligadas à “vida” do Presépio,²⁰¹ ou seja, tanto da operação que o coloca em funcionamento quanto da recepção do público. Questões essas que, no contexto do museu, envolvem justamente a presença das pessoas: é no espaço físico de quem trabalha e no de quem frui o espetáculo. Os espaços em que os funcionários se colocam para acionar os mecanismos durante a visitação, assim como o espaço de visibilidade pelo público, precisam ser incorporados à noção da materialidade do Presépio do Pipiripau armado e exposto. Afinal, não seria objeto-patrimônio se estivesse guardado e contido em centenas de caixas de papelão, temor aliás que Seu Raimundo tinha antes de decidir vendê-lo para a Universidade.

O que nos leva a outra questão central para a vitalidade do Presépio: a transmissão de saberes. Nos anos 1970 e 1980, ajudantes contratados pela Universidade acompanhavam Seu

²⁰⁰ Após a morte de Seu Raimundo, houve uma reunião em 1992 com integrantes da curadoria do Presépio e o diretor do Museu. Na cópia da ata da reunião, consta que havia a preocupação da instituição com as condições de funcionamento do Presépio, tendo sido decidido que seria produzido um parecer conclusivo de um especialista da área mecânica e funcionários responsáveis pela manutenção e funcionamento do Presépio em até 90 dias. Com isso, as sessões de exibição ficaram limitadas a uma vez por dia durante quatro dias da semana (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

²⁰¹ Da mesma forma, as escolhas dos profissionais de restauração que participaram da intervenção do CECOR (UFMG) entre 2014-2016 lembram que as soluções restaurativas não podiam traer os princípios criativos do autor, nem empobrecer o conjunto: “as decisões sobre a substituição de outras peças mais específicas devem ser tomadas levando-se em consideração, não apenas as questões de ordem técnica, mas também as de ordem estética, histórica, simbólicas, antropológica ou mesmo sociológica” (DAIBERT;AMBROSIO, 2014, p. 1482).

Raimundo, que deixava claro que não estava disposto a explicar, para outras pessoas, o que ele tinha desenvolvido sozinho. Com o envelhecimento, Seu Raimundo aprendeu a confiar nos auxiliares, repassando o cuidado do Presépio nos últimos anos de vida. A complexidade mecânica, bem como a diversidade de técnicas e materiais, não é um assunto a ser repassado em pouco tempo, exigindo dos operadores do Presépio uma convivência baseada na rotina de observação. Assim como o funcionário da UFMG Célio explicou, a relação com o Presépio precisa de tempo e dedicação, como se fosse cuidar da saúde de alguém antigo e cheio de peculiaridades, não havendo um manual onde está tudo descrito. Sem Seu Raimundo para ensinar as formas de observar a operação e providenciar a reparação do Presépio, restam aos dois funcionários do Museu esse papel. Segundo Célio, essa é uma questão que precisa ser logo planejada pela instituição, haja vista a perspectiva dele se aposentar nos próximos anos. O outro funcionário é terceirizado, não possuindo, portanto, vínculo com a Universidade.

A especificidade do Presépio, tal como colocado pela transmissão de saberes do objeto musealizado, mostra o quanto a ênfase de Lélia Coelho Frota e do Conselho Consultivo do Iphan foi acertada ao destacar, na década de 1980, que o Presépio do Pipiripau não era meramente um artefato. Informação que tanto o MHNJB e o órgão preservacionista precisam recuperar, hoje em dia, para dar coerência à relação que o Presépio deve manter com a sociedade. Como mostrar o bem cultural sem vinculá-lo, de fato, ao calendário, aos folguedos e aos rituais do contexto cultural de onde provém a obra de Seu Raimundo? Nessa delimitação entre o etnográfico e a arte popular, o Presépio é exposto acompanhado de informações textuais em cartazes e outros materiais gráficos, assim como vídeos e fotografias. As informações situam a origem e os propósitos ligados à tradição devocional e a autoria individual. O que remete à indagação de que, se a relação da sociedade com os festejos ligados ao Natal passou por mudanças, como o público de hoje poderia contemplar o Presépio da mesma maneira como era feito no começo do século XX? O próprio Raimundo afirmava em 1984: “houve uma mudança na fé, porque muita gente vem ver o Presépio por curiosidade” (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 50). E, em sua lembrança, o começo de armação do Presépio era bem diferente:

O povo respeitava as festas. A religião era mais controlada. Tinha muita procissão na Igreja de São José. Procissões bonitas: procissão do Encontro, do Enterro, de São Sebastião... Ia muita gente! Na procissão do Enterro havia uma multidão! (MACHADO, 1984 *apud* CAMPOS, 2003, p. 50).

Figura 54. Folia de Santos Reis de Matozinhos/MG, visitando o Presépio do Pipiripau, Anos 2000.²⁰²



Dentro do Museu, houve iniciativas, nos anos 2000, de reaproximar as pastorinhas e um grupo de folia de Reis ao Presépio do Pipiripau, embora não saibamos se se resumiram a eventos esporádicos. Lembrança do passado de Seu Raimundo - “No princípio, né, lá em casa ia muita pastorinha” (Processo de tombamento nº 1115-T-84, fl.18)-, a conexão com folguedos natalinos parecia interrompida depois que o Presépio chegou ao museu. Encontramos fotografias datadas de 2000, 2001 e 2003 sobre a presença de grupos de folias de reis, assim como uma transcrição de uma reportagem sobre a ida do grupo de D. Guindinha, do bairro Caiçara, em Belo Horizonte (Arquivo da Biblioteca do MHNJB). O grupo com os “Reis Magos, as Pastorinhas e o Boi Bumbá” usou o metrô para chegar ao Presépio no museu, mobilizando a atenção das pessoas à medida que fazia o cortejo, como explicou a reportagem:

Depois de quase uma hora de cantoria [no trem], o grupo chega até o Presépio do Pipiripau. É uma tradição que a cada ano fica mais forte e que já entrou para o calendário do presépio mais famoso de Belo Horizonte. No auditório lotado, o grupo de folclore e a obra de 580 peças mostram a mesma história – cultura unida pela fé (Arquivo da Biblioteca do MHNJB).

²⁰² Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022.

Figura 55. Folias de Santos Reis de Matozinhos/MG diante do Presépio do Pipiripau, Anos 2000.²⁰³



Possivelmente, a reintegração do Presépio, no sentido geográfico, à comunidade do Pipiripau não seja viável no século XXI, nos termos em que foi feita a recomendação do Conselho Consultivo do Iphan. Dada a impossibilidade de Seu Raimundo receber de volta o Presépio, e de prováveis novos arranjos familiares após o seu falecimento, a responsabilidade seria de seus descendentes ou dos de seus vizinhos. Reinserir o Presépio na comunidade remete ao retorno à sua condição de presépio doméstico armado durante as festividades natalinas. Este retorno, no entanto, envolveria aspectos legais para a alteração da propriedade do bem ou forma de concessão, na gestão da guarda e da conservação, bem como na garantia de exposição pública, obviamente processos que não são simples. E, acima de tudo, com a perspectiva decorrente do instrumento para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial desde o ano 2000, o retorno do Presépio precisaria passar por uma consulta junto à comunidade: as pessoas têm, de fato, interesse em reaver o Presépio do Pipiripau, dando continuidade à apresentação desse bem cultural fora do museu?

²⁰³ Fonte: Arquivo da Biblioteca do MHNJB. Cópia digitalizada da fotografia no Arquivo da Biblioteca do MHNJB em agosto de 2022

3.2 Outras perspectivas: o Registro do Iphan e a salvaguarda das Folias pelo IEPHA

Ao longo dos anos 1980, o debate sobre formas de valorização das expressões das culturas populares, assim como sobre a necessidade de reconhecimento da diversidade de manifestações dos grupos sociais, ganhou mais espaço no campo intelectual e em instâncias governamentais. Tanto se percebiam os limites dos instrumentos legais para preservar os bens do fazer popular, quanto temia-se a ameaça de perda de identidade cultural no “mundo moderno” (MAGALHÃES, 1984, p. 40). Como destacou o antropólogo Gilberto Velho, em artigo publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1984, a contribuição da antropologia no campo do patrimônio vinha mostrando a especificidade das diferentes identidades dos grupos sociais no país, ao mesmo tempo que reconhecia a coexistência deles dentro da nação e da realidade do Estado que implementa a política preservacionista (VELHO, 1984, p. 39). O questionamento em relação ao tombamento e ao Decreto-Lei nº 25 de 1937 se dirigia, naquele momento, à capacidade da legislação lidar com fatos e fenômenos culturais, constatando-se a necessidade de metodologias que mostrassem como os grupos percebiam e representavam o que é definido como patrimônio (VELHO, 1984, p. 39).

A ampliação do próprio conceito de patrimônio cultural e o enriquecimento e a flexibilização dos meios e instrumentos de que dispomos fazem parte de um projeto mais amplo, a longo prazo, de democratização da sociedade brasileira. Está em jogo a noção de cidadania, a questão dos direitos humanos, assim como, necessariamente, a questão fundamental da memória de uma nação (Ibidem, p. 39).

A dificuldade de abordar a dinâmica de uso popular por meio do tombamento limitou a quantidade de bens etnográficos reconhecidos pelo Iphan até a década de 1980. Uma prática tímida em relação ao patrimônio etnográfico, o tombamento foi aplicado a poucos exemplares desses bens, sendo quase insignificante o número de inscrições no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico até 1984:

[...] a inscrição nº 1 do Livro do Tombo nº 1, o Museu de Magia Negra (conjunto de bens referenciais da cultura negra que haviam sido apreendidos pela polícia) representa, juntamente com o Presépio do Pipiripau, inscrito décadas mais tarde, uma exceção (SANT'ANNA, 2005, p. 108).

Muito embora algumas experiências do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) e da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), desde fins dos anos 1970, tivessem se dedicado ao registro, documentação e análise das manifestações da cultura popular dentro de uma agenda do planejamento econômico e social, nenhuma foi efetivamente incorporada à

política de preservação praticada pelo Iphan.²⁰⁴ Tratada de maneira dispersa e sem coordenação pelas diferentes instituições do setor público federal,²⁰⁵ a questão da cultura popular e do folclore se tornou uma preocupação oficial do Ministério da Cultura somente nos anos 1990. Então, percebeu-se a necessidade de delinear um “tratamento específico e formas de proteção diferentes do tombamento” (SANT’ANNA, 2005, p. 115) que considerassem as manifestações e valores culturais referentes a etnias, comunidades de imigrantes e outros grupos sociais formadores da sociedade brasileira. Amparados desde 1988 pelos artigos 215 e 216 da Constituição Federal, assim como pela Recomendação da UNESCO para a Preservação da Cultura Tradicional e Popular (1989), o Ministério da Cultura instituiu, em 1998, uma comissão de especialistas e um grupo de trabalho com técnicos do campo do patrimônio para auxiliá-la. Essa força-tarefa buscou abordar a questão do patrimônio cultural de modo a superar a problemática dicotomia entre material e imaterial (SANT’ANNA, 2005, p. 115).

Ultimamente, o problema da preservação do patrimônio cultural tem se deslocado no sentido da suposta dicotomia existente entre patrimônio material e imaterial. As orientações mais recentes apontam para a necessidade de tratamento desses dois aspectos de modo global e simultâneo, ancorando-se as manifestações da cultura tradicional e popular aos seus espaços e contextos sociais de produção e reprodução. Contudo, a percepção da importância dessa abordagem global não tem sido considerada oposta às recomendações para a criação de um ambiente legal específico para a salvaguarda do aspecto imaterial do patrimônio cultural e o desenvolvimento de ações voltadas para a valorização dos “detentores” da tradição e como para a facilitação das condições de transmissão desse conhecimento (Ibidem, p. 127).

A proposta do Estado foi alinhar a concepção ampliada de patrimônio à mesma proteção dos direitos difusos da coletividade que o Decreto-Lei nº 25 havia assegurado aos bens culturais materiais desde 1938. Cientes de que o momento era de estabelecer meios para a preservação em conjunto com a sociedade, o trabalho encomendado pelo Ministério da Cultura resultou em

²⁰⁴ “Como o CNRC e, posteriormente, a FNPM não estavam comprometidos, como o Iphan, com a proteção legal do patrimônio, essa preocupação, no que se refere aos bens da cultura popular, não chegou a ser elaborada na ocasião. As grandes vitórias relativamente ao patrimônio “não-consagrado”, e que tiveram repercussão nacional, foram conseguidas no âmbito dos tombamentos da Serra da Barriga, em Alagoas, e do Terreiro da Casa Branca, em Salvador, efetuados pelo Iphan” (Relatório do GTPI de 1998 em SANT’ANNA, 2005, p. 109).

²⁰⁵ Foram indicadas várias destas instituições federais, no relatório do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, *A Experiência Brasileira no trato das Questões Relativas à Proteção do Patrimônio Cultural Imaterial*: o Ministério da Indústria e Comércio, com a discussão sobre a propriedade intelectual; o Ministério do Trabalho, com o artesanato; o Ministério da Educação, com o projeto “Interação entre Educação Básica e Contextos Culturais Específicos”; na Secretaria de Cultura, a realização de seminários com as comunidades de cidades com conjuntos tombados, como Ouro Preto, Diamantina, Cachoeira e São Luís; o Centro Nacional de Folclore e Arte Popular (CNFCP), da Funarte, com pesquisa etnográfica, acervos, difusão do conhecimento sobre o tema e apoio às condições de existência e florescimento da cultura popular; o Programa do Artesanato Brasileiro, com projetos de fomento à produção artesanal que desconheciam a realidade cultural das comunidades artesanais” (SANT’ANNA, 2005, p. 114).

um novo instrumento legal sancionado por decreto presidencial em 2000. Como afirmou Márcia Sant'Anna, que foi coordenadora do grupo de trabalho do ministério, no *Relatório final dos trabalhos da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial se diferenciou do tombamento porque, ao contrário de instituir restrições ou limitações ao direito de propriedade, tinha o objetivo de reconhecer e valorizar o patrimônio imaterial. Por não requerer as mesmas ações de proteção e conservação que fundamentavam a prática de preservação dos bens móveis e imóveis, o Registro se baseava em outras necessidades operacionais, relativas à identificação, ao reconhecimento, ao registro etnográfico, ao acompanhamento periódico, à divulgação e ao apoio aos bens imateriais (SANT'ANNA, 2005, p. 19).

Os efeitos do Registro são vários. Em primeiro lugar, fica instituída a obrigação pública de documentar e acompanhar a dinâmica das manifestações culturais registradas. Em segundo lugar, promove-se, com o ato de inscrição, o reconhecimento da importância desses bens e sua valorização, mediante a concessão do título de Patrimônio Cultural do Brasil e a implementação, em parceria com entidades públicas e privadas, de ações de promoção e divulgação. Em terceiro, se estabelece a manutenção, pelo Iphan, de banco de dados sobre os bens registrados aberto ao público e, por fim, se favorece a transmissão e a continuidade das manifestações mediante a identificação de ações de apoio, no âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (Ibidem, p. 21)²⁰⁶

Fruto de anos de debates responsáveis pelo aprofundamento de ideias a respeito da dimensão imaterial do patrimônio cultural brasileiro, o instituto do Registro alargou o domínio da preservação para a esfera das práticas culturais vivas, possibilitando a participação ativa dos atores sociais na salvaguarda do patrimônio imaterial (BORTOLOTTO, 2010). Com isso, não eram os artefatos o alvo da preocupação preservacionista, mas os processos sociais de onde resultavam e para os quais serviam junto aos seus grupos e comunidades. Novos critérios foram determinados para a seleção e a inscrição nos Livros de Registro do Iphan: a documentação e o acompanhamento das dinâmicas de transmissão, atualização e transformação do bem imaterial; e a de continuidade histórica, demonstrada nos estudos históricos e etnográficos que pudessem apontar a manutenção das características da manifestação cultural ao longo do tempo e da tradição à qual estavam vinculada (SANT'ANNA, ibidem, p. 19). E foram criados quatro Livros de Registro, cada qual destinado a incorporar exemplares das categorias do patrimônio

²⁰⁶ Márcia Sant'Anna, tendo sido a coordenadora do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial do MinC, prosseguiu, no mesmo texto, com a menção ao inventário de referência cultural como outro dos efeitos do Registro: “o registro ensejará a realização de inventário de referência cultural que permitirá o mapeamento dessas manifestações no território nacional, fornecendo dados para o desenvolvimento de uma política nacional de registro e valorização apoiada em sólida base de conhecimento (Ibidem, p. 21).

imaterial, entre as quais estão os saberes e modos de fazer, as celebrações, os lugares e as formas de expressão, todas expressões culturais produzidas e reproduzidas coletivamente, em relação com a história e o seu meio. Diante do novo instrumento preservacionista, a noção de autenticidade não se ajustou ao léxico da imaterialidade, levando a apreender, conforme explica Chiara Bortolotto,

[...] o problema da transformação em direção a um novo paradigma de patrimonialização, em que o ideal de perenização é substituído por um imperativo moral de durabilidade que afasta o patrimônio do reino da conservação do passado e aproxima as questões patrimoniais daquelas da sobrevivência ecológica. Essa mudança tem efeitos sobre o plano operacional da governança do patrimônio, pois implica novas abordagens para a sua gestão (BORTOLOTTO, 2017, p. 24).

Assim como previsto pela Constituição Federal de 1988, a salvaguarda do patrimônio imaterial é uma atividade realizada pelo poder público federal, estadual e municipal, visto que possuem competências convergentes para o patrimônio nacional. Considerando que as manifestações culturais acontecem nos territórios, os limites geográficos e político-administrativos obrigam a articulação do Iphan com os entes federados a fim de planejar e executar o apoio e fomento aos bens registrados.²⁰⁷ A partir de 2000, instrumentos inspirados no Registro foram criados nas legislações estaduais e municipais, de modo a reforçar a preocupação com as expressões da identidade cultural local. Com atuação para o reconhecimento e valorização de bens imateriais de relevância para os grupos e comunidades regionais, a legislação de estados e municípios também estabeleceu, em diferentes medidas, a aproximação desses patrimônios com atividades econômicas, como o turismo e o comércio. Aqui nos interessa mencionar o trabalho desenvolvido na preservação da tradição de presépios pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) de Minas Gerais.

Instituído em 1971, o IEPHA/MG foi criado um ano após o Compromisso de Brasília,²⁰⁸ quando o governo de Minas Gerais formalizou a instância de colaboração com a SPAN. Diante do acervo representativo que constituiu o patrimônio nacional no estado desde 1938,

²⁰⁷ “Até os anos 70, as operações de constituição e preservação do patrimônio brasileiro concentravam-se no plano federal e eram realizados unicamente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional-IPHAN. A partir daquela década, outros organismos estaduais e municipais passaram também a implementá-las, mas até os anos 80, em função de uma autoridade longamente constituída a de um saber socialmente reconhecido, essa instituição federal ainda ditava os contornos gerais da prática de preservação predominante. Nos anos 90, esse cenário se transformou completamente” (SANT’ANNA, 2004, p. 155).

²⁰⁸ O Compromisso de Brasília foi um documento que resultou do Encontro de Governadores, Secretários, Prefeitos, Presidentes de entidades culturais e a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), evento promovido pelo MEC em abril de 1970. O objetivo do evento era discutir a proteção e a valorização do acervo cultural do país.

coube ao IEPHA direcionar, sob a gestão de Afonso D'Ávila e outros intelectuais de sua geração, a proposta de inventários culturais e o reforço sobre a importância das instâncias municipais na formulação de políticas de proteção em Minas (IEPHA, 2016). No esteio dos debates dos anos 1980 e 1990, o Instituto incorporou as dinâmicas intangíveis da cultura, o valor de referência cultural dos bens para a comunidade e a diversidade cultural.²⁰⁹

[...] a política de patrimônio estadual, ao reconhecer na ideia de bem cultural a noção de referência cultural, associada a grupos sociais específicos, abre-se aos sentidos do simbólico presente nos artefatos e práticas que vão estabelecer as fronteiras entre identidade e diferença. Ao mesmo tempo, os valores locais ganham legitimidade e a ação das políticas públicas assume uma responsabilidade frente aos grupos sociais diretamente vinculados à preservação patrimonial. Pode-se observar, ao longo do processo de construção das políticas de proteção, que várias experiências foram realizadas, principalmente a partir dos anos 1980, com o objetivo de trazer para a prática, para a ação de preservação, a amplitude da noção de bem cultural. Experiências em favor da valorização da história processual que buscaram ultrapassar a noção de excepcionalidade, experiências de reconhecimento de práticas e manifestações culturais que buscaram a aproximação com os grupos sociais detentores destes saberes (IEPHA, idem, s/p).

Foi assim que estabeleceu não só o instrumento de reconhecimento do patrimônio imaterial de Minas Gerais, denominado também de Registro, como fomentou ações de inventário com metodologias participativas com as comunidades locais e ações de cooperação municipal, por meio do Imposto sobre Circulação de Mercadoria e Serviços (ICMS) para projetos voltados ao patrimônio cultural.

No que se refere ao assunto tratado neste capítulo, consideramos interessante o caso do Registro das Folias de Minas em 2017. Nele, a tradição de presépios domésticos não apareceu no objeto do registro estadual, mas foi incorporada ao conjunto de expressões populares que integram estas manifestações culturais-religiosas e precisam ser salvaguardadas. Os presépios são mencionados como um costume dentro das festividades do ciclo natalino, mas ao lado de muitos outros saberes, formas de expressão, ritos e celebrações.

No dossiê de registro das Folias de Minas, a história do costume dos presépios é descrita na seção *Comemorações do Ciclo Natalino*, na qual se resume a vinculação do artefato com os autos e a devoção à Natividade de Jesus e Reis Magos. Além de mencionar os mais antigos representantes da tradição mineira desde o século XVIII, como o presépio em maquineta (caixa de vidro) da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, em Diamantina, e as peças remanescentes do presépio que pertenceu à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto,

²⁰⁹ Informações extraídas do sítio institucional do IEPHA, disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha#hist%C3%B3ria> Acesso em 06 jun 2023.

o dossiê dedica um parágrafo para citar dois exemplares de procedência popular: o do Pipiripau, “um dos mais tradicionais presépios de Minas Gerais”, e o de Muxinga, em São João del Rei, reconhecido como patrimônio cultural do município (IEPHA, 2016, p. 43-44)

Na convergência da ideia presente no dossiê do IEPHA, de que o costume de armar presépios assume “leituras contemporâneas” na atualidade, a museóloga e ex-superintendente do Iphan em Minas Gerais Célia Corsino, em entrevista concedida a mim em janeiro de 2023, salientou que as práticas de armar e visitar presépios não são coisa do passado em Minas. Célia destacou que a vitalidade do costume dos presépios ainda acontece em algumas localidades, lembrando mais detidamente da experiência em que visitou a tradição na Região Metropolitana de Belo Horizonte, no município de Santa Luzia. Ali, devotos e responsáveis por instituições públicas e religiosas se mobilizam, previamente às festividades natalinas, para planejar e organizar a montagem de dezenas de presépios em igrejas, em praças ou nos próprios domicílios. Trata-se do Circuito de Presépios, evento promovido pela prefeitura local que recebeu, em 2022, moradores locais e turistas da região a partir do dia 13 de dezembro, data da festa da santa padroeira.

Na 17^a edição do Circuito de Presépios em Santa Luzia, realizada entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023, 48 presépios estavam abertos ao público que, então, comemorava também os 300 anos do município. Além de oferecer transporte gratuito para a visita aos presépios, a secretaria de cultura local fomentou naquele ano o Inventário de Proteção do Patrimônio Cultural sobre a prática de “Visita de Presépios” em Santa Luzia.²¹⁰ Constam informações bastante resumidas, nesse inventário, sobre a tradição dos artefatos na localidade, bem como técnicas e materiais utilizados, como ocorrem a transmissão intergeracional e a visitação turística, dentre outros aspectos.

A prática de montar presépios, na maior parte das vezes, é uma tradição passada através da geração anterior do presepeiro (mãe, pai, tios, avós, etc.). O acolhimento do visitante no ambiente doméstico para ter acesso ao presépio, assim como o momento de confraternização no momento da montagem são aspectos que permanecem através de gerações, no entanto, a composição dos objetos que compõem o presépio muda de acordo a especificidade de material predominante em cada época (Inventário da Prefeitura de Santa Luzia, 2022, s/p)

²¹⁰ O inventário produzido pela Prefeitura Municipal de Santa Luzia consistiu no levantamento de informações, entrevistas, fotografias e preenchimento de ficha “PI 03/2022” na categoria de Celebrações e Ritos do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais. De acordo com informações do site do IEPHA-MG, inventários como esse fizeram parte de uma parceria entre o Instituto e diversas prefeituras locais para mapear os municípios e os grupos de folias no estado. O inventário está disponível em: <https://www.santaluzia.mg.gov.br/v2/wp-content/uploads/2023/01/03-Visita-de-Presepios.pdf>. Acesso em: 17 mar 23.

Célia Corsino também ressaltou que a tradição mineira dos presépios não se limita a Santa Luzia, mas é encontrado em diversos pontos do estado, com especial ênfase na região norte. Isso é possível de ser identificado no catálogo produzido pelo IEPHA, que reuniu municípios do Norte de Minas Gerais que abrigam as *lapinhas*, tal como são denominados os presépios naquela região, e que são montadas anualmente dentre os 410 municípios catalogados.²¹¹ O *Guia On-Line do Circuito de Presépios e Lapinhas de Minas Gerais 2022*²¹² foi editado pelo IEPHA-MG em 2022 pela sétima vez a partir de “cadastro de diversos presépios feitos pelas comunidades locais, seja em casas, espaços públicos, igrejas, capelas, lapinhas e que estarão abertos para receber visitação até o dia de Reis, que acontece todo início de ano no dia 06 de janeiro”.²¹³ Assim, o Guia oferece ao público informações básicas sobre mais de 700 presépios, ou *lapinhas*, sendo “uma ação de promoção da salvaguarda das Folias de Minas, reconhecidas desde 2017 como patrimônio cultural de natureza imaterial de Minas Gerais”.²¹⁴ Graças a esse mapeamento feito pelo IEPHA-MG e as prefeituras municipais, foram identificados mais de 1.800 grupos em atividade no estado.

Além da catalogação, a realização de concursos de presépios e lapinhas constou como recomendação para a salvaguarda das Folias de Minas.²¹⁵ Essas ações não só valorizam a tradição cultural-religiosa, mas também têm a finalidade de “resgatar o sentido poético e singular do presépio e estimular a criação contemporânea sobre o tema” (IEPHA, 2016, p. 44). Nessa proposta de salvaguarda, os presépios são compreendidos como uma parte das práticas e das expressões ligadas aos festejos do ciclo natalino. A presença atual dos presépios nesses contextos indica a sua vitalidade, extrapolando a condição de meros objetos, cuja função se esgotaria na matéria de que são feitos. Inserido na salvaguarda das Folias de Minas, a materialidade e a imaterialidade dos presépios se somam aos demais bens e expressões culturais daquele universo: as indumentárias, os instrumentos musicais, a decoração dos espaços, entre

²¹¹ “Aqueles denominados “lapinhas” estão localizados na região Norte de Minas, com forte presença em Buritizeiro, Urucuia e Varzelândia, onde grupos de Folias cantam em devoção aos Santos Reis” (Site do IEPHA-MG, disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/738-guia-on-line-do-circuito-de-presepios-e-lapinhas-2022>. Acesso em 20/03/2023).

²¹² Disponível no site do IEPHA: http://www.iepha.mg.gov.br/images/Circuito_Presepios_2020/2022/GUIA_ONLINE_Circuito_de_Presepios_e_Lapinhas_2022_1a.pdf. Acesso em 17 mar. 2023.

²¹³ Cf. Site do IEPHA-MG: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/738-guia-on-line-do-circuito-de-presepios-e-lapinhas-2022>. Acesso em 20 mar. 2023.

²¹⁴ Cf. Site do IEPHA-MG: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/738-guia-on-line-do-circuito-de-presepios-e-lapinhas-2022>. Acesso em 20 mar. 2023.

²¹⁵ No dossiê de registro das Folias de Minas, foram estabelecidos quatro eixos para a salvaguarda: Valorização da memória; transmissão da tradição; suporte e estrutura física; e reconhecimento e divulgação. Distribuídos em três prazos para implementação (curto, médio e longo prazo), os eixos da salvaguarda tornaram o ‘reconhecimento e valorização da tradição com ações como a criação de circuito de Presépios e Lapinhas de Minas’ como plano para curto prazo (IEPHA, 2016, p. 153).

outros objetos - coisas pelas quais os sentidos de fé, de devoção e de pertencimento à cultura da comunidade são partilhados, vivenciados e transmitidos.

Com o exemplo dessa abordagem preservacionista, cabe pensar se a aplicação da perspectiva do Registro ao Presépio do Pipiripau poderia incluir dimensões do bem cultural que não foram contempladas pelo tombamento do “objeto etnográfico” pelo Iphan. Afinal, após se consagrar oficialmente como patrimônio material, o Presépio deixou de ser percebido, na prática, como produto da e para uma tradição religiosa e popular, pertencente ao universo das “formas concretas que, em sua materialidade, comportam e expressam sistemas de significação que lhes são permanentemente atribuídos” (LIMA; FERREIRA, 1998, p. 107). De que maneira salvaguardar a imaterialidade do Presépio, hoje em dia, talvez seja questão a ser debatida e respondida não só por profissionais científico-acadêmicos, mas pelos diversos atores sociais que são os detentores das Folias de Minas. O bem tombado, afinal, precisa ser reinterpretado à luz das novas interações entre Estado e sociedade e, dentro desta, entre os diversos grupos e comunidades que compõem a complexa e conflitiva trama da política preservacionista.

Considerações finais

A mudança de estatuto pela qual o Presépio do Pipiripau passou ao longo de seus 117 anos de existência mostra o quanto a natureza do bem cultural foi sendo moldada pelo processo de intervenções conceituais e das práticas preservacionistas impetradas pelas instituições públicas e seu corpo de especialistas, assim como pelos discursos mediados pela imprensa, por Seu Raimundo e por outros setores da sociedade. Nesse processo, em diferentes etapas, vimos quais elementos culturais foram valorizados e divulgados em relação ao Presépio, intercalando a relevância da devoção, da contemplação estética, da dimensão narrativa, do conhecimento etnográfico, do valor artístico popular em determinados períodos. Por vezes, revelaram-se como faces não simultâneas deste objeto. O Presépio, porém, carrega a materialidade e a imaterialidade que são constitutivas dos produtos da cultura popular.

Se a vontade de Seu Raimundo era de que o Presépio do Pipiripau não ficasse encaixotado, mas, ao contrário, continuasse armado e com visibilidade pública e, sobretudo, despertasse a curiosidade do público nas festividades natalinas, é possível reconhecer que as medidas de compra e exposição permanente pela UFMG e do tombamento pelo Iphan foram procedimentos de êxito. No entanto, marcamos aqui o contraponto sobre a prática preservacionista de ambas as instituições. Considerando que a preservação deve ser compreendida como uma reconstrução social (GONÇALVES, 2015, p. 220), reavaliar a institucionalização do Presépio e a chancela como objeto patrimonial torna-se tarefa urgente no aniversário de quarenta anos do tombamento do Pipiripau em 2024.

O patrimônio não é somente algo situado em um tempo ou espaço distante, mas é processo presente, que não cessa, cheio de conflitos, necessárias negociações e de interminável reconstrução (GONÇALVES, idem, p. 220). É preciso reavaliar os conceitos e práticas que foram adotados em relação ao Presépio do Pipiripau, sobretudo pelo novo paradigma patrimonial colocado pelo Decreto nº 3.551 de 2000, e reforçado internacionalmente pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO em 2003 (BORTOLOTTO, 2010). Tanto as noções precisam entrar no bojo da reconstrução social do patrimônio - algo que, aliás, é continuamente reconstruído nas relações entre os diversos grupos sociais, a exemplo da própria noção de cultura popular (TRAVASSOS, 1998) – quanto as maneiras de proceder em cada instituição preservacionista. Consideramos que o processo de consagração do Presépio do Pipiripau coloca a necessidade de reconstrução do que é e do que significa aquele artefato após a musealização e o tombamento, diante de mudanças sociais e políticas, mas também dos aportes teóricos contemporâneos.

Detentores da tradição de presépios em Minas Gerais, descendentes de Seu Raimundo, visitantes do Presépio e demais frequentadores do museu, por exemplo, poderiam se somar, na atualidade, àqueles que vêm deliberando sobre como, quando e onde o objeto pode ser visto. Há mais atores sociais a serem considerados no campo de decisões sobre as intervenções, tal como explica o teórico da restauração contemporânea Salvador Muñoz Vinás: uma “ética em que os diversos pontos de vista e as distintas funções do objeto se harmonizem na medida do possível. Isso supõe não ignorar as pessoas para quem o objeto cumpre uma função (os usuários) e que afinal justificam a Restauração” (VINÁS, p. 163 *apud* KÜHL, 2016, s/p.).

Perto de completar quatro décadas como patrimônio tombado, e quarenta e oito anos do Presépio do Pipiripau dentro do museu, é importante que tanto o MHNJB quanto o Iphan dialoguem com a sociedade sobre como atualizar a atribuição de valores do Presépio, possibilitando a discussão sobre as narrativas religiosa, histórica, estética e etnográfica do objeto que chegam ao século XXI. De modo semelhante, a dimensão imaterial também precisa entrar no debate com a sociedade, afinal, há interações mediadas pelo próprio artefato consagrado, assim como valores atribuídos pelas pessoas dentro da experiência dos grupos que mantêm as folias, os circuitos de presépios e todas as expressões que se integram no contexto devocional e festivo de hoje em dia.

Trazemos, pois, menos conclusões do que o que consideramos as contribuições sobre o estudo deste processo de consagração, que mostrou que o Presépio do Pipiripau já era patrimônio antes mesmo do tombamento em 1984. Trata-se, pois, de compreender a sua preservação como um processo cultural, dentro do qual o bem cultural convertido em objeto museal e patrimonializado acaba sendo constantemente recriado pelas intenções da preservação, obrigando os agentes públicos e segmentos da sociedade a encontrar meios de que o centenário Presépio do Pipiripau ressignifique o seu lugar no presente, como nos lembra Antonio Augusto Arantes:

[...] ainda que pertencendo ambivalentemente ao presente e ao passado, eles devem ser interpretados como signos novos, articulados em linguagem de hoje e constitutivos de práticas sociais atuais (ARANTES, 1987, p. 53)

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Melânia S. de. Pedro Nava e os Anos Vinte: Os Limites da Identidade. SCRIPTA. v. 1., n. 2, 1998. Belo Horizonte. p. 60-66. Disponível em: <file:///C:/Users/jdeso/Downloads/10180-Texto%20do%20artigo-36687-1-10-20150730.pdf>. Acesso em: 05 abr 2023.
- ALMEIDA, Renato. **A inteligência do folclore**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília: INL, 1974.
- ALMEIDA, Adriana; AVELAR, Edilene; OLIVEIRA, Fabrício; BICHARA, Fernanda; CASELA, Gabriel O presépio do pipiripau em tempos de pandemia. **Simpósio virtual do Museu Regional de São João del-Rei: Educação Museal no Panorama Atual**. IBRAM, 2021. Disponível em: <<https://museuregionaldesaojoaodelrei.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/11/ADRIANA-ALMEIDA-E-OUTROS.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- AMBRÓSIO, Eliana Ribeiro. Histórico da formação da coleção do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo a partir das correspondências trocadas por Francisco Matarazzo Sobrinho. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 24, jul-dez 2015. p. 79-97. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%207.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). **Brasil, Terra & Alma. Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 167.
- _____. **Nova Reunião. 23 Livros de Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARANTES, Antonio Augusto. Documentos Históricos, Documentos de Cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. IPHAN, n. 22, p. 48-54. 1987. Brasília-DF. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&id=89205506669&pagfis=7955>. Acesso em 25 mai 2023.
- ARAÚJO, Carla D.M.H de. **O Lugar dos Objetos de Arte Popular na Obra Folclorista de Mário de Andrade**. Propostas de explicação para uma ausência. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. 2014. 82p. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/43590052.pdf>. Acesso em 17 abr 2023.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- AZEVEDO, Paulo Ormindo D. PCH: a preservação do patrimônio cultural e natural como política regional e urbana. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.24. n.1, jan.- abr. 2016, p. 237-256. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/119847>. Acesso em 15 jun. 2021.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, José D'Assunção. Considerações sobre a história do Franciscanismo na Idade Média. **Revista Estudos de Religião**, v. 25, n. 40, 110-126, jan./jun. 2011 • ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 10 dez 2022.

BOMENY, Helena. **Guardiões da Razão. Modernistas Mineiros**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

BORTOLOTTO, Chiara. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. **Revista Memória em Rede**. Universidade Federal de Pelotas, v.2, n.4.dez2010/mar2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/9532> Acesso em 02 junho 2023.

_____. Patrimônio e o futuro da autenticidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 36, p. 23-37. Brasília: IPHAN, 2017. Disponível em: portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_37.pdf. Acesso em 04 junho 2023.

CALABRE, Lia. O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional dentro do contexto de construção das políticas públicas de cultura no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 35, p. 33-43. Brasília: IPHAN, 2017. Disponível em: portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em 23 mai 2023.

_____. **Política cultural no Brasil: um histórico**. Texto apresentado no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em Salvador, Bahia, em 14 e 15 de abril de 2005. Disponível em: https://www.cult.ufba.br/biblioteca_enecult_2005.html . Acesso em 25 mai 2023.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Muda o Mundo do Patrimônio. Notas para um balanço crítico. **Revista do Brasil**, ano 2, n. 4, Rio de Janeiro, Governo do Estado, 1985, p. 32-43.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Raimundo Machado. Depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

CARDIM, Fernão. **Tratado da terra e gente do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARNEIRO, Édison. Proteção e Restauração dos Folguedos Populares. **Boletim da Comissão Catarinense de Folclore**, Florianópolis; ano VI, n. 22, p. 55-64, 1956. Disponível em: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/Boletim%20de%20Folclore/boletim%20folclore/BFC1956JAN022.pdf> . Acesso em: 13 mar 2023.

_____. As Pastóreas de Natal. **Revista Brasileira de Folclore**, nº 16, set/dez. 1966. p. 277-284. Disponível em: <[http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista do Folclore](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore)>. Acesso em: 13 mai. 2022.

CARVALHO, Ana. **Os museus e o patrimônio cultural imaterial**: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas. Disponível em: <<https://books.openedition.org/cidehus/2491>> Acesso em: 10 jul. 2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. Informação do folclore brasileiro: calendário das festas. **Cadernos de Folclore** 5, 2. ed. Rio de Janeiro: CDFB, 1971.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2000.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Arquitetos da Memória: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Introdução. História e Patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. nº 34. Brasília: IPHAN, 2011. p. 11-26.

CUNHA, Cláudia dos Reis e. **Restauração: diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do Iphan**. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26052010-090302/publico/tese_completa.pdf. Acesso em 10 jun 2023.

CURY, Maria Zilda Ferreira. O Modernismo em Belo Horizonte. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 35-52, 1º sem 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10178/8285>. Acesso em: 02 abr 2023.

DAIBERT, Lindsley; AMBRÓSIO, Eliana. Mapeamento e diagnóstico do Presépio do Pipiripau: complexidade e transdisciplinaridade, IN: MEDEIROS, A.; PIMENTEL, L.G.; HAMOY, I.; ARA-FRONER, Y. (Orgs.), Ecossistemas Artísticos. **Anais do 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** (ANPAP): ANPAP/UFMG do Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANALIS/ANALIS.html>> Acesso em: 05 mar. 2022.

DIAS, Carla Costa. **O Povo em Coleções. A Coleção Regional do Museu Nacional, 1920-1950**. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2022. Disponível em : https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19392/1/O-povo-em-colecoes_website.pdf. Acesso em : 11 abr 2023.

DIAS, Fernando Correia. A Descoberta do barroco pelo Movimento Modernista. **Revista Barroco** (UFMG). n.4. 1972. Belo Horizonte. Disponível em : <https://www.revistabarroco.com.br/rb-pdfs/barroco-04/barroco-04.pdf>. Acesso em : 05 abr 2023.

DIAS, Cléber; MACHADO, Ana Flávia; HOSKEN, Vinicius Moraes. O espaço da cultura em Minas Gerais: aglomerações territoriais, desenvolvimento socioeconômico e concentração regional entre 1920 e 2010. **Nova Economia**, [S. l.], v. 29, n. Especial, p. 1195–1220, 2019. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaecnologia/article/view/5889>. Acesso em: 14 jun. 2023.

DIAZ, Joaquín. **La navidad en la tradición**. Valladolid: Secretariado de publicaciones e Intercambio científico: Universidad de Valladolid, 1997. Disponível em: <https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-bibliografia-ficha.php?id=937>. Acesso em 18 jul.2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ed.revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Cláudia Márcia; LIMA, Ricardo Gomes. O museu de folclore e as artes populares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Arte e Cultura Popular, Rio de Janeiro, n. 28, 1999. p. 100-119.

FONSECA, Janete F.M. A modernidade do presépio do pipiripau. **MESCLA**, Revista do Grupo de Pesquisa Patrimônio Cultural, Educação e tecnologias digitais (GPCETD). UFOP, 2020. v1. n1. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/mescla/article/view/4103>>. Acesso em: 10 out. 2022.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio. **O Registro do Patrimônio Imaterial**. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, 3^a edição. Brasília: IPHAN, 2005. p. 81-95.

_____. **O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/MINC-IPHAN, 1997.

_____. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos**, p. 49-57. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em 06 jun 2023.

FRADE, Cascia. Universidade e cultura popular. **Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP)**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-15, 2006. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12616/9794>>. Acesso em: 07 jan.2023.

FRANCISCO, Luciana. Dados Editoriais, A Revista. In: Seminário Livre de História das Ideias, Centro de Humanidades/CHAM. **Portal Revistas de Ideias e Cultura (RIC)**, 2022, Disponível em: <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/a-revista/foreword/editorial-data> . Acesso em: 27 mar 2023.

FREIRE, Rafael. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. Dossiê História e Audiovisual. **Significação. Revista de Cultura Audiovisual**. Universidade de São Paulo. v. 40, nº 40, 2013, p. 29-51 Disponível em: <file:///C:/Users/jdeso/Downloads/71670-Texto%20do%20artigo-95931-1-10-20140125.pdf>. Acesso em: 15 mar 2023..

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros. Vida, verdade e obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FUNDAÇÃO ESTADUAL DE MUSEUS DO RIO DE JANEIRO. **O Homem Fluminense**. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro/ Secretaria Estadual de Educação e Cultura/ Museu de Arte e Tradições Populares, 1977.

GELL, Alfred. **Arte e Agência. Uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**. Ano 6, v.1, n.8, jul 2005, p. 41-63.

GICO, Vânia de Vasconcelos. Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, p. 110-126. Brasília, 2002. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphant&pagfis=10732> Acesso em 23 abr 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

- _____. **A Retórica da Perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.
- _____. Mal-Estar no Patrimônio. Identidade, Tempo e Destruição. **Estudos Históricos.** v.28, n.55, p. 211-228, jan-jun 2015. Rio de Janeiro.
- GONÇALVES, J.R.S.; BITAR, N.P.; SAMPAIO, R. (Orgs.). **A alma das coisas: patrimônio, materialidade, ressonância.** Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.
- GOUVÊA, Maria Cristina; NICÁCIO, Karina. Escolarização e territorialidade na cidade republicana: Belo Horizonte (1897-1912). **Revista História da Educação/UFRGS.** Porto Alegre. v. 21. n.51. jan/abr2017.
- HOFF, Patrícia Cristina. **Obra aberta, mas não escancarada: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino da literatura.** Dissertação de mestrado, Instituto de Letras. UFRGS, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131778/000980264.pdf?sequence=1> Acesso em 18 mai 2023.
- IEPHA, **Folias de Minas 2016.** Dossiê para Registro das Folias de Minas do estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/component/phocadownload/category/21-as-folias-de-minas> Acesso em 06 jun 2023.
- IEPHA, **O Iepha Minas Gerais, História.** Sítio institucional, disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha#hist%C3%B3ria> Acesso em: 06 jun 2023.
- IPHAN, Verbete Presépio e Verbete Ciclo natalino. **Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira.** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP/DPI/IPHAN. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002055.htm> Acesso em: 20 jul. 2022.
- JULIÃO, Letícia. O Sphan e a cultura museológica no Brasil. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 141-161. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/3RQCzpM6fN5wYQf5T7kH4Ls/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- JUNIOR, Jacir Silvio Sanson; MURTA, Claudia. Natal da Ressurreição: a espiritualidade pascal em representações artísticas do nascimento de Jesus. **TEOLITERARIA-Revista de Literaturas e Teologias**, v. 5, n. 10, p. 120-141, 2015.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Desconstruindo os preconceitos contra a restauração. **Revista Restauro.** n.0, 2016. Disponível em: <http://revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contra-a-restauracao/>. Acesso em 10 jun 2023.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Ricardo; FERREIRA, Claudia M. O Museu do Folclore e as Artes Populares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.28, Brasília: IPHAN, 1999. p. 100-119.
- LIMA, Ricardo. A Arte Popular. **Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos Anos 1960.** BARCINSKI,F. (Org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014. p. 324-345.

LINO, Sonia Cristina. Cinamtographo: doença da moda. **Revista do Arquivo Públco Mineiro**. Dossiê. p. 90-103. Belo Horizonte: 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/dossie05_2009.pdf. Acesso em 14 mai 2023.

LUCA, Tania Regina de. Em tom ameno: os rapazes da Rua da Bahia, A Revista. In: Seminário Livre de História das Ideias, Centro de Humanidades/CHAM. **Portal Revistas de Ideias e Cultura (RIC)**, 2022, Disponível em: <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/a-revista/foreword/editorial-data> . Acesso em: 27 mar 2023.

MAGALHÃES, Aloísio. Bens Culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.20. Brasília: SPAN, 1984. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat20.pdf> . Acesso em 30 mai 2023.

MASCELANI, Angela. **O Mundo da Arte Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.

MEYER, Monica. **Pipiripau: Presépio Movimento**. Belo Horizonte: Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, 2004.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática na política cultural oficial no Brasil. **Revista de Administração de Empresas-FGV**, jan/mar 1984. p. 27-31. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/LS55XsFfV6n5HzJVxqTptxD/?lang=pt> . Acesso em 25 mai 2023.

MIGLIACCIO, Luciano. O Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Centro de Estudos de Imaginária Brasileira-CEIB. **Revista Imagem Brasileira**, nº 2. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/35> . Acesso em: 22 dez. 2022.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRANDA, Alcides da Rocha. Não foi fácil, não havia gente. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30. Brasília: Iphan, 2002. p. 246-251.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. Prefácio de Sílvio Romer. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

MOURA, Emílio. Renascença do Nacionalismo. A REVISTA. julho de 1925, p. 36-39, anno I. Belo Horizonte. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7054/1/45000033265_OUTPUT.o.pdf Acesso em: 27 mar 2023..

MOURA, Jose Adolfo. **Nascimento, paixão e morte segundo Pipiripau**. 1989. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. Acesso em: 05 set. 2022.

NEPOMUCENO, Nirlene Bebel. Festas negras do ciclo natalino no século XIX na América do Sul e no Caribe. **Revista Latino-Americana de Estudos Avançados**, v. 1, n. 1, p. 101-117, 2016.

PAIVA, Ana Cristina de S. G. **As Dinâmicas das Duas Metades: Tombamento e Patrimônio Etnográfico no Iphan.** 155 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural). Rio de Janeiro: Iphan, 2013. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DissertacaoPEP_AnaCristinaSGPaiva.pdf. Acesso em: 10 jun.2021.

PARAIZO, Mariângela de Andrade (Org.). **Representações Literárias de Belo Horizonte.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015. Disponível em: <https://labed-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Representacoessite.pdf>. Acesso em: 27 mar 2023.

_____. Muita história com poucas letras. Um olhar literário para o Presépio do Pipiripau. **ALETRIA** Revista de estudos de literatura. V.1-5. Belo Horizonte: POSLIT/Faculdade de Letras UFMG, jul-dez.2006. p. 211-226.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **As pastorinhas de Realengo.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ/PROED, 1987.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das Ideias Preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** IPHAN. n. 35, 2017. Brasília-DF.

REINHEIMER, Patricia. O Museu de Folclore Edison Carneiro e a Casa do Pontal: os discursos sobre o folclore e a arte popular. Disponível em: **Revistas USP**, Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007: Disponível em: <file:///C:/Users/jdeso/Downloads/49986-Texto%20do%20artigo-61707-1-10-20130116.pdf>. Acesso em: 03 ago.2022.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Noticiário IN: Festival Folclórico de Natal, **Revista Brasileira de Folclore**, nº 31, setembro/dezembro. Rio de Janeiro: Funarte, 1971.

RUBINO, Silvana. A memória de Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, p. 138-154. Brasília, 2002. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10732> Acesso em 23 abr 2023.

SANT'ANNA, Márcia. **A cidade-atração. Patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos 90.** Artigo baseado na comunicação proferida no evento Cidades Monumentos (2003), 2004. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/5%20-20SANT'ANNA.pdf>. Acesso em 31 mai 2023.

_____. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos**, p. 49-57. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em 06 jun 2023.

SANT'ANNA, Márcia (org.). **O Registro do Patrimônio Imaterial.** Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, 3^a edição. Brasília: IPHAN,2005.

SANTIAGO, Silviano. O Intelectual Modernista Revisitado. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira.** Faculdade de Letras, UFMG, v. 6, 1988, Belo Horizonte. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/index. Acesso em: 27 mar 2023.

_____. **Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo.** Cultura Brasileira. Tradição e Contradição. Instituto Moreira Salles. 1987. Disponível em: <https://artepepensamento.ims.com.br/item/permanencia-do-discurso-da-tradicao-no-modernismo/>. Acesso em 17 abr 2023.

SCHUNK, Rafael. **O Presépio Napolitano na Coleção de Ivani e Jorge Yunes: processos de pesquisa e restauro.** Revisão: Eduardo A.A. Almeida, Percival Tirapeli, Ulderico Pinfildi. São Paulo: CIJY, 2020. Disponível em: https://issuu.com/bibahabka/docs/cijy_cata_logo_revisado0. Acesso em: 30 dez. 2022.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras.** Vol.1: 1901-1957. São Paulo. Ed. 34, 1997.

SOARES, Lélia Gontijo. Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** n.19. Brasília: SPHAN, 1984. p. 138-148. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&id=2695206915971&pagfis=7491>. Acesso em 22 mai 2023.

STARLING, Heloísa Maria Murguel. Fantasmas da Cidade Moderna. **MARGEM: Revista de Cultura**, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), n. 01, 2002, p. 66-75. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/margens_margenes/issue/view/551 . Acesso em 28 mar 2023.

TEIXEIRA, D.M., PAPAVERO, N., MONNÉ, M.A. Insetos em presépios e as “formigas vestidas” de Jules Martin (1832-1906): uma curiosa manufatura paulistana do final do século XIX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.16. n.2. p. 105-127. jul.- dez 2008. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/43530838_Insetos_em_preseplos_e_as_formigas_vestidas_de_Jules_Martin_1832-1906 uma curiosa manufatura paulistana do final do seculo XIX>. Acesso em: 06 ago. 2022.

THOMPSON, Analucia.; LEAL, Claudia.;SORGINE, Juliana.;TEIXEIRA, Luciano. História e Civilização Material na Revista do Patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** IPHAN, nº 34, 2012, p. 167-221.Brasília-DF. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf. Acesso em 25 mai 2023.

TRAVASSOS, Elizabeth. Introdução. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.28. Brasília: IPHAN, 1998, p. 7-13. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat28.pdf>. Acesso em 31 mai 2023.

UFMG. **O Presépio do Pipiripau faz 100 anos.** Belo Horizonte: Diretoria de Ação Cultural/UFMG, 2007.

VAINSENCHER, Semira Adler. **Presépio.** Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/24971701-Semira-adler-vainsencher-pesquisadora-da-fundacao-joaquim-nabuco.html>>. Acesso em: 21 jan.2022.

VALLE NETO, Júlio de Souza. O “Nacional” e o “Universal” n’A Revista Modernista Mineira. XIV Seminário de Teses em Andamento. **ANAIIS DO SETA.** n.3, 2009. p. 541-547. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/543>. Acesso em: 02 abr 2023.

VATICANO. **Carta Apostólica Admirabile Signum do Santo Padre Francisco sobre o significado e o valor do presépio.** (2019). Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_letters/documents/papa-francesco-lettera-ap_20191201_admirabile-signum.html. Acesso em: 10 dez. 2021.

VELHO, Gilberto. Antropologia e Patrimônio Cultural. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.20. Brasília: IPHAN, 1984. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat20.pdf>. Acesso em 31 mai 2023.

VELOSO, Bethania, CARVALHO, Thaís. A Restauração de uma obra complexa: Presépio do Pipiripau. COELHO, B. (org.), **Revista Imagem Brasileira**, vol.01, 9. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/issue/view/12>. Acesso em: 12 fev. 2022.

VILLAS-BÔAS, Gláucia. Visões do passado (comentário sobre as ciências sociais no Brasil de 1945 a 1964). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2000. p. 89-99.

WALDECK, Guacira. Armadilhas para Efigênia Rolim e Hélio Leites. **Textos escolhidos de Arte e Cultura Populares**, v. 4, n. 1, p. 7-20. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/12603/9783> Acesso em 29 mai 2023.

REVISTAS E JORNAIS

A REVISTA. A “**Cidade Verde**”. julho de 1925, p. 40, anno I. Belo Horizonte. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7054/1/45000033265_OUTPUT.o.pdf. Acesso em 27 mar 2023.

BOLETIM. Informativo da Caixa Econômica Federal. **Trabalho, amor e criatividade na magia do Pipiripau**. Ano XX, dezembro 1983, BeloHorizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

CORREIO MINEIRO. **O presépio do Pipiripáo**. 20 de janeiro de 1927. Belo Horizonte. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

CORREIO DE MINAS. **5 mil pessoas visitaram o presépio dia 6**. 8 de janeiro de 1964, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

CORREIO DE MINAS (Anúncio). Presépio do Pipiripau! Agora na sede do Correio de Minas. 8 de janeiro de 1964, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DE MINAS. **Pipiripau, recanto de sonho e de legenda**. s/d, 1927. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DE MINAS. **Pipiripau**, por Antonio Chrispim. 30 de janeiro de 1927. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DA TARDE. **O Diário de Minas padrinho do presepe do Pipiripau**. Uma carta do sr. Raymundo Macha de Azeredo. 29 de janeiro de 1927, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DA TARDE. **Uma tradição da cidade**. O Presépio do Pipiripau e a sua história. 22 de dezembro de 1931, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DA TARDE. **“Feira de Santo Antonio”**. Inauguração do presepe do Pepiripau, 26 de julho de 1942, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DA TARDE. **Presépio que é, talvez, o mais original e engenhoso do todo o país**. 29 de dezembro de 1944, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

DIÁRIO DA TARDE. **Um mundo em miniatura no Presépio do Pipiripau**. 12 de dezembro de 1978, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, **A Ergologia Folclórica em Sergipe**. mai/ago 1967, nº 18, p. 107-116. Disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista do Folclore](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore). Acesso em 20 jan 2023.

REVISTA O CRUZEIRO. **Presépio de 42 anos** – O mais belo de Minas gerais. 23 de dezembro de 1950, p. 65-66. Rio de Janeiro. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.

REVISTA VIDA DOMÉSTICA. **O presépio mais original do Brasil**. Fevereiro de 1929, ed. 131, p. 90. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20194&pesq=pelicas%20sapato&pagfis=10214>>. Acesso em: 03 ago.2022.

UFMG. **Morreu seu criador, mas Pipiripau será preservado**. s/d, Belo Horizonte/MG. Acesso no Arquivo da Biblioteca do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte/MG.