

PRESÉPIO DO PIPIRIPAU: LEVANTAMENTO HISTÓRICO E DE SUA TÉCNICA CONSTRUTIVA

Eliana Ambrosio

EBA/UFMG

eliana_ambrosio@yahoo.com.br

Lindsley Daibert

EBA/UFMG

lindsley60@gmail.com

Fabricio Fernandino

EBA/UFMG

fabriciofernandino@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho aborda as diversas etapas do projeto que culminou na conservação e restauração do Presépio do Pipiripau, pertencente ao Museu Histórico e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais, com enfoque na técnica construtiva do conjunto. Durante a fase inicial do projeto foi realizado o seu mapeamento e diagnóstico, o qual estudou e detalhou a parte cenográfica frontal e a estrutura mecânica do conjunto. Posteriormente, estes dados foram revisados durante as intervenções de restauro, o que permitiu o conhecimento das soluções construtivas singulares realizadas por seu autor.

Palavras-chave: Diagnóstico, mapeamento, restauração, presépio, técnica construtiva

O Presépio do Pipiripau está instalado no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB/UFMG), localizado na região do Horto na cidade de Belo Horizonte. Por se tratar de um típico representante da arte popular, foi concebido a partir da engenhosidade, do desejo pessoal e dos saberes práticos adquiridos ao longo da vida de seu autor, o qual não possuía conhecimento de modelos eruditos ou de ícones religiosos clássicos. Assim, o conjunto apresenta soluções particulares do artífice que lhe conferem um caráter único.

Desde muito pequeno, Raimundo Machado Azeredo, influenciado pela religiosidade da mãe, que frequentava as missas na Igreja de São José, sentiu-se atraído por construir um presépio e, em 1906, aos doze anos, adquiriu sua primeira peça, um Menino Jesus, dando início a seu presépio no âmbito doméstico. A partir dessa pequena imagem, acomodada em uma caixa de papelão repleta de cabelo de milho, limo, folhas e de alguns pequenos bichos modelados em argila; seguida, no próximo ano, pela presença da gruta e algumas casinhas; e, no ano seguinte, da ideia de criar uma lagoa com a água em movimento, surgiu um esboço do que seria o Presépio do Pipiripau.

De fato, realizar um presépio que possuísse movimento sempre foi um interesse do autor, que criativamente buscou soluções a cada novo desafio imposto. A beleza de sua agitação cinética rendeu-lhe fama, atraindo a cada ano novos visitantes e possibilitando a criação de novas ambientações cênicas, por muito tempo iluminadas com um lampião de querosene e, depois, por um gasômetro. Da água correndo pela lagoa, surgiram as cenas do pescador e do moinho de fubá e, posteriormente, entre 1912-1913, o artífice desenvolveu a cena da procissão que adentrava pela

igreja. Para solucionar seu movimento, que não podia ser conferido apenas com a força d'água, o autor explorou outras soluções e utilizou uma máquina de gramofone doada por um vizinho. Como relata: "Fiz a procissão entrando na igreja com máquina de gramofone. E com o gramofone distribuí o movimento: o homem cortando a árvore, o pescador e mais quatro figuras que se movimentam, além da procissão e dos sinos que batem." (CAMPOS, 2003, p. 21)

Contudo, o gerenciamento de toda a movimentação do presépio dependia do esforço físico do próprio Sr. Raimundo, o qual tinha que dar a corda para o gramofone girar e despejar a água em seu sistema de distribuição. Assim, entre 1923 e 24, o artífice utilizou seus conhecimentos adquiridos trabalhando na estrada de ferro e decidiu substituir o gramofone por uma máquina movida a vapor, o que permitiu um aumento do número de figuras, devido ao acréscimo da força motriz. Dessa forma, foram incorporadas as cenas dos dois ferreiros, dos homens cortando a árvore, do homem matando a cobra, do homem capinando, da orquestra e dos sapateiros.

Posteriormente, em 1927, a residência do artífice ganhou luz elétrica e a máquina a vapor foi substituída por um motor, o que favoreceu uma nova ampliação cênica do presépio, com a inclusão da orquestra, do carrossel, do burrinho, da subida ao Monte Calvário e da Crucificação. Aos poucos, estas expansões passaram a ocupar um cômodo inteiro de sua residência, e o presépio ficou permanentemente montado, sendo esperada, a cada ano, uma novidade.

Até o princípio de 1930, a única representação bíblica era o Nascimento. O restante das cenas tratava de acontecimentos da vida cotidiana. Como elucida: "quando foi em mais ou menos 1932 ou 35 é que eu tive a ideia de então fazer assunto sobre a vida de Jesus. Foi onde eu fui aumentando mais ou menos o número de movimentação no presépio. Fazendo a adaptação da vida de Jesus." (SPHAN, 1984, p.4). Daí surgiram as cenas localizadas no plano superior, da Fuga para o Egito, de Jesus pregando em Jerusalém, da Procissão de Ramos, da subida para o Calvário, de Jesus crucificado de Judas enforcado e depois a da Ceia dos Apóstolos e Jesus entre os doutores no plano inferior. Foi nesta época também, que as pernas do Menino Jesus ganharam movimento e as cenas de Nossa senhora apresentando o Menino e da Adoração dos Magos foram incorporadas. Na década de 1940, o autor acrescentou uma faixa decorativa composta pela reunião de vários objetos de sucata, conchas, pedras e cristais para arrematar a parte frontal e, após 1950, introduziu alguns bichos de conchas. Por volta de 1946, o painel de compensado, que reveste o presépio, foi pintado por Francisco Lino. Nesse sentido, o Sr. Raimundo destaca: "No princípio a cobertura era com papel comum, e eu mesmo pintava aquelas montanhas, palmeiras, árvores, aquelas coisas. A parte de cima com estrelas, o céu, era feita de papel crepom. As estrelas eram pendidas com alfinete de cabecinha. Quando entendi de fazer o presépio maior, o senhor Francisco Lino, muito amigo, [...] fez a nova pintura" (CAMPOS, 2003, p.44).

Para recriar as dramatizações bíblicas, o artífice não se baseou em nenhuma fonte clássica da iconografia ou em estampas de gravuras e sim, em filmes que assistiu sobre a Paixão de Cristo. Talvez, isso explique seu gosto pessoal pelo movimento das figuras nas cenas, já que suas fontes também eram cinemáticas.

Após uma mobilização do Conselho Universitário o Presépio do Pípiripau foi comprado pela UFMG e transferido para o MHNJB/UFMG em 1976. Com sua transferência, o Sr. Raimundo foi contratado pela Universidade para dar continuidade a sua ampliação, funcionamento e manutenção preventiva. Lá o artífice montou sua oficina e trabalhou ininterruptamente até a data de sua morte em 1988. A continuidade desse trabalho foi realizada por técnicos que foram formados pelo próprio artista que também foram contratados pela UFMG. Em 1984, o Pípiripau foi tombado pelo Instituto

de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por fazer parte da história cultural e afetiva de Belo Horizonte, sendo citado inclusive em um poema de Carlos Drummond de Andrade.

Devido à sua origem popular, a ampla ambientação cênica do Presépio do Pipiripau é rica e criativa, reunindo elementos de vidro, plástico, tecido, metais, rendas, cerâmica, gesso, madeira, concha, papéis, musgos, areia, dentre outros materiais orgânicos e inorgânicos. Variando de bonecos pintados à mão, modelados com massa de papel estruturado por fios de cobre; pequenas bonecas de plástico comerciais, com vestimentas confeccionadas manualmente, utilizando tecidos, bordados, renda e pintura; além de elementos arquitetônicos feitos de madeira pintada.

Construído em diversas etapas, o presépio aos poucos expandiu o número de cenas e personagens representados, incorporando os materiais disponíveis ao autor a cada diferente ocasião. Esses materiais, muitas vezes, foram reaproveitados e alterados de suas funções originais, levando à realização de um conjunto singular e com um grande valor estético e histórico agregado. Assim, ele se apresenta hoje com uma grande complexidade estrutural devido às suas inúmeras partes móveis e detalhes de iluminação, além de congregar uma grande variedade de materiais e técnicas de construção.

O conjunto pode ser dividido conceitualmente em duas grandes partes: a parte frontal (FIG.1), que é composta por cenários fixos e figuras móveis, com função estético-religiosa; e a parte estrutural e mecânica (FIG.2) localizada atrás do espetáculo cênico, a qual confere o suporte do conjunto e os movimentos das figuras móveis frontais.



FIG.1 – Presépio do Pipiripau. Cenário com 4 m de largura, 3,20 m de altura e 4 m de profundidade.

Fonte: Acervo da etapa de Mapeamento e Diagnóstico realizada por Eliana Ambrosio/Lindsley Daibert.



FIG.2 – Detalhe da estrutura mecânica do Presépio do Pipiripau. Fonte: Acervo da etapa de Mapeamento e Diagnóstico realizada por Eliana Ambrosio/Lindsley Daibert.

A estrutura de suporte é constituída principalmente de madeira, com elementos de fechamento feitos em eucatex, chapas de compensado e de metal galvanizado. Nessa estrutura, apoiam-se dois motores elétricos e seis eixos mecânicos metálicos. Nos eixos estão instaladas polias metálicas e de madeira torneada, roldanas, cames e alavancas, que levam o movimento para diversas peças do Presépio, através de cordões, correias ou arames. Um dos motores movimenta os eixos mecânicos e o outro aciona uma bomba d'água, que fornece um fluxo de água corrente para movimentar os elementos que dela dependem. O improviso criativo mostra-se claramente em toda a montagem,

aonde se reaproveita rodas de máquinas de costura, arames, porcas e peças de outros maquinários. Carretéis de linha são usados como pequenas polias, porcas e velas de motor de automóvel, como contrapesos, e uma antiga roda de máquina de costura, como polia de redução. Além disso, os mancais de madeira de aroeira foram feitos manualmente pelo próprio autor, bem como as polias de madeira torneadas. Já os três eixos principais do presépio foram comprados, assim como as polias grandes que originalmente integravam máquinas de costura. A complexidade do conjunto mecânico e sua dinâmica de funcionamento, aliados aos efeitos sonoros de sua interação, elevam o conjunto a uma obra com valor estético próprio, que pode ser comprovado pela reação de encantamento e fascínio dos visitantes quando se deparam com o mecanismo a funcionar. Não fosse o contexto e a intenção do autor ao projetá-la, poderia até mesmo evocar uma verdadeira instalação contemporânea de arte cinética.

A parte frontal do Presépio é composta por personagens e elementos cenográficos que compõem 54 cenas, entre temas bíblicos da vida de Cristo e temáticas cotidianas. Cada grupo possui particularidades técnicas em sua fatura. O corpo de alguns personagens, que possuem movimento, seja nos braços, na cabeça ou no corpo, foi produzido recobrindo uma estrutura feita em cobre, soldada com liga de estanho, com uma massa de *papier machê*, efetuada partir de papel higiênico, papel pardo, jornal e, até mesmo, farelo ou serragem de papel. Por vezes, algumas figuras foram recobertas com gesso de estuque que secava mais rapidamente e agilizava a sua produção. Contudo, o artífice ressalta: “[...] aqueles que têm movimento mais bravo, mais puxado, esses aí então são feitos com massa de papel que aguenta melhor o movimento das figuras.” (CAMPOS, 2003, p. 43)

Já as cabeças foram realizadas com a mesma massa de papel, através de sua modelagem por meio de um molde padrão, que servia para a produção seriada tanto de figuras masculinas, quanto femininas. Cada metade do rosto era feita separadamente e, depois de seca, era colada para formar sua fisionomia. Por sua vez, os chapéis e as roupas em tecido eram executados por sua esposa. Ainda, do interior das figuras sai um arame comprido que se liga a parte mecânica posterior, o que permite o movimento de seu tronco, braço, pernas ou só da cabeça.

Nem todas as figuras foram feitas com massa de papel e nem todos os corpos articulados foram revestidos com o *papier machê*. Algumas foram adaptadas a partir de bonecos industrializados, outras feitas em gesso. Conforme descrito pelo próprio autor: “Algumas foram imagens que eu comprei e modifiquei como a Samaritana, que tem cabeça de boneca e corpo com movimento. [...] Eu fiz assim por um único motivo, pra andar mais depressa, porque a gente queria apresentar a cena naquele Natal.” (CAMPOS, 2003, p.42). No caso da Samaritana, seu corpo, recoberto pelas vestimentas, apresenta uma estrutura peculiar feita de hastes metálicas ligadas por uma mola que facilita o retorno da figura a sua posição inicial a cada novo movimento (FIG.3). Já a sua cabeça de boneca recebeu um aplique de cabelo natural. Por sua vez, a figura do Cristo, a que faz par, possui uma estrutura em meio corpo revestida em tecido e uma cabeça articulada em gesso policromado.

O mesmo ocorre com algumas figuras existentes na Ceia dos Apóstolos, as quais possuem vestimentas em tecido, dada a pressa do artífice em terminá-las a tempo das comemorações do Natal. Na cena, Jesus, São Pedro e São João ganharam cabeças prontas que foram adaptadas.

Na representação de Jesus entre os sábios, os personagens têm corpo em *papier machê*, mãos metálicas policromadas e alguns, cabeças em gesso. As lanças são feitas em latão e, no púlpito, um pormenor: o livreto em papel é um cartão de natal que o Sr. Raimundo recebera de sua neta.



FIG.3 – Hastes metálicas da estrutura do corpo da Samaritana. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.



FIG.4 – Rei Mago da cena da Adoração dos Magos com vestes feitas de tubo metálico de creme dental. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Já na ambientação cenográfica da Sagrada Família apresentando o Menino para a Adoração dos Magos, o autor utilizou-se de um São José em gesso policromado vendido no comércio e o recobriu com um manto em tecido. Para a figura de Maria, apenas meio corpo é feito em gesso. Seus braços são em *papier machê* e ela possui uma vestimenta em tecido. Jesus foi feito por meio de um braço estruturado com hastes metálicas, com cabeça e mão em gesso policromado. Uma particularidade é o fato de suas roupas em tecido, com acabamento em renda, terem sido costuradas diretamente na peça, após sua finalização e pintura. Outro pormenor da cena, reside nas vestimentas policromadas dos Magos, que foram feitas com o reaproveitamento de tubos metálicos de pasta de dente (FIG.4).

O mesmo recurso foi utilizado na cena dos Camponeses ao fundo da composição, a qual possui algumas figuras de plástico com vestimentas realizadas com tubos de creme dental. Ademais, não só na cena dos Camponeses, mas também da gangorra, pau de sebo e carrossel, existem várias figuras feitas a partir de bonecos industrializados de plástico. Alguns foram fixados a uma base de gesso, outros possuem vestes em tecido. Todavia, nestas ambientações também há peças em gesso e em massa de papel. Uma peculiaridade destas cenas reside no fato da casa existente ao fundo ser uma edificação original produzida pelo autor em 1918 e bandeira hasteada no pau de sebo ser uma nota de um Cruzeiro.

Outra edificação de particular interesse é a igreja existente na cena da Procissão, a qual possui o seu interior revestido por diversas estampas de santos (FIG.5), mostrando o cuidado do autor em reproduzir pormenores, mesmo em locais de difícil visibilidade e acesso.



FIG.5 – Detalhe das estampas de santo que decoram o interior da Igreja existente na cena da Procissão.

Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Do ponto de vista da restauração e da identificação de materiais, vale ressaltar a cena dos Músicos. Testes microquímicos de amostras extraídas durante a restauração das peças mostra que a camada pictórica da calça dos personagens é composta de esmalte sintético e tinta à óleo, e o verniz, que amareleceu e se tornou quebradiço, de goma laca, PVA e cola proteica.

Na cena dos Ferreiros, os personagens foram realizados em *papier machê* e fixados sobre uma base metálica. A respeito dos objetos de ambientação cênica, os martelos são de madeira e a bigorna, feita em ferro, está presa por pregos a uma base de madeira.

No que se refere à fatura dos animais, muitos foram feitos em *papier machê*, outros a partir de conchas marinhas recolhidas no litoral do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, após 1950 (CAMPOS, 2003, p.43), ou ainda de materiais diversos, tais como plástico. Nesse sentido, o autor esclarece: “Há bichinhos diversos: vaquinhas, galinhas, pássaros. Para os carneirinhos, burrinhos e vaquinhas eu tenho forma de gesso. São feitos com massa de papel. Agora, tem alguns lá que foi coisa que a gente ganhou e colocou no presépio” (CAMPOS, 2003, p.43). No caso das figuras feitas com massa de papel, elas possuem um reforço metálico interno nas partes mais delgadas ou nos locais em que realizam algum movimento. Durante os estudos da técnica construtiva no momento da restauração, imagens de raio x exemplificaram esta questão. Na cena rural do lavrador existe um galo com asas articuladas. Seus pés e pescoço são estruturados com chumbo, recobertos com massa de papel revestida de penas e, para conseguir o movimento das asas, o autor valeu-se de uma pequena dobradiça (FIG.6). Outra solução criativa que vem a comprovar quão engenhosa é a técnica construtiva do conjunto. Na cena do Cortejo dos magos as patas do camelo são estruturadas por um arame metálico, já a figura do dromedário montado por um homem, o qual apresenta um pescoço articulado, possui pinos metálicos que ligam o pescoço ao corpo para possibilitar o movimento. A cerca desta cena reside a especificidade das peças estarem soltas no cenário com o intuito de serem movidas em direção à Sagrada Família à medida em que o Natal se aproxima. Por fim, outra solução inusitada e inventiva é encontrada nos flamingos existentes na cena da Fonte com flamingos. Eles foram feitos a partir de conchas marinhas (FIG.7). Como nota o artífice: Os bichinhos com asas foram feitos com mariscos, aquelas conchas do mar. Eu achei aquilo muito bonito, pegando duas conchas e colocando massa dentro delas tomou aquele formato de asa. Então coloquei as penas formando a asa. Agora veio a formação dos pés e do pescoço, fiz com chumbo. Então, coloquei uma penazinha de galinha no rabo pra dar mais aparência. O mariscozinho redondo serviu de bico. Tem uns mariscozinhos muito miudinhos, é preciso que a gente tenha muita paciência pra apanhar na praia. Servem para colocar nos olhos, porque são vermelhinhos, miudinhos. (CAMPOS, 2003, p.43). Ademais, a Estrela da anunciação também foi feita com uma estrela marinha ligada a uma cauda em laminado.



FIG.6 – Detalhe da imagem de raio x das asas articuladas do galo existente na cena rural do lavrador e vaqueiro. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.



FIG.7 – Flamingos realizados com conchas pertencentes à cena da fonte com flamingos. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Além da adaptação de materiais para realizar os bonecos e da utilização de conchas na criação de alguns animais, o artífice incorporou diversos objetos cotidianos encontrados para criar uma faixa decorativa que arremata a porção frontal do cenário (FIG.8). Conforme relatos do autor: 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 a 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 vãosinhos com purpurina, e fica muito bonito. (CAMPOS, 2003, p.44). Esta prática demonstra a capacidade intuitiva e inovadora do artífice de incorporar objetos cotidianos, aproximando-o da estética da acumulação que ocorre nas práxis contemporâneas de assemblagem, ainda que com intuítos conceituais diferentes. Por outro lado, também se liga à tradição presepiial da utilização de elementos cotidianos para demarcar a cultura na qual foi produzido.



FIG.8 – Detalhe da faixa decorativa que arremata a porção frontal do cenário, reunindo diversos objetos cotidianos. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Ainda, a ambientação cenográfica é marcada pelo uso de outros materiais. O fechamento dos patamares é feito com papel Kraft recoberto de areia, mas, em alguns locais, ainda há resquícios dos antigos sacos de cimento utilizados anteriormente. Já as plataformas do chão são revestidas de areia. Nuvens são sugeridas com algodão e a vegetação da cena utiliza musgos e pequenas plantas reais, que são periodicamente trocadas ou renovadas aplicando anilina verde. A iluminação do presépio também é composta por diversos tipos de lâmpadas: incandescentes, tradicionais e coloridas, fluorescentes e lâmpadas de farol de Fusca, como ocorre na iluminação da cena dos Anjos em Glória.

Após tantos anos de funcionamento continuado, os mecanismos do presépio e sua estrutura necessitavam urgentemente de outros procedimentos além de uma manutenção preventiva. Tornava-se prioritário uma restauração profunda e criteriosa. O seu estado de conservação já estava bastante comprometido pela ação do tempo, pelo desgaste mecânico e por infestação de insetos xilófagos.

Para tal empreendimento foi necessário elaborar uma série de projetos, iniciados em 2005, e captar recursos via Lei Rouanet. Depois de inúmeras tentativas, em 2011 foi fechado um patrocínio com o Instituto Unimed.

Repassados os recursos, em 2012, o presépio foi fechado para a visitação pública e foi iniciada a etapa de mapeamento e diagnóstico, para conhecimento de sua técnica construtiva, estado de conservação e documentação de sua estrutura mecânica. A presença de uma estrutura mecânica para sua movimentação, aliada aos componentes elétricos e hidráulicos, além dos próprios objetos cenográficos, demonstram a complexidade e o cuidado que se deveria ter ao intervir no conjunto. Através do mapeamento das engrenagens foi possível relacionar os personagens a seus mecanismos e realizar a desmontagem do presépio na etapa de restauração.

Concluída toda documentação e registros foi possível avançar para fase da restauração efetivamente. Este trabalho ficou sob a responsabilidade do CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG e foi concluído em abril de 2017.

Os detalhes construtivos únicos e originais do Presépio do Pípiripau ofereceram um grande desafio para os profissionais envolvidos na sua descrição, mapeamento, diagnóstico e restauração. Devido à sua complexidade e importância cultural para a comunidade, ele também ofereceu um ótimo objeto de estudos e de proposição de ações de conservação e restauração, que enriqueceram as diversas áreas profissionais que se envolveram na sua recuperação.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Raimundo Machado: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes; TEIXEIRA, Luiz G. O tombamento do Presépio do Pípiripau. In: *Revista do Departamento de História/UFMG*, Belo Horizonte, n.8, p. 5-27, 1989.
- SPHAN. *Processo de tombamento Nº:1115-T-84*, de 19 de junho de 1984. Depoimento do Sr. Raimundo Machado Azeredo (1894), colhido pela historiadora Adalgisa Arantes Campos em 23 de março de 1984.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *O Presépio do Pípiripau faz 100 anos*. Belo Horizonte: DAC/UFMG; Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, 2007.