

As manufaturas de fumo do Recôncavo Baiano

Luciana Guerra Santos Mota



Arq. Urb., Professora da União Metropolitana de Educação e Cultura, Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador [Bahia], Brasil. <lucianadguerra@yahoo.com.br>.

CONPADRE'2010. Apresentado no 5º Seminário de Arquitetura Rural [Conpadre n.01/2010].
Conferência Internacional sobre Patrimônio e Desenvolvimento Regional. Campinas e Jaguariúna [Brasil], 2010.

Resumo

O fumo se fez presente no Recôncavo Baiano desde o século XVII, quando se deu o início do seu aproveitamento enquanto mercadoria. A implantação das manufaturas de fumo durante o século XIX foi de grande importância no desenvolvimento sócio-econômico da região. A partir da década de 1930 ocorreu um período de decadência e fechamento da maioria das fábricas, tendo como consequência o abandono, destruição e alteração das antigas fábricas e armazéns. O que poderia somar para o desenvolvimento sócio-econômico e cultural de uma região está sendo perdido. A atribuição de exemplares de manufaturas de fumo enquanto patrimônio cultural chamaria a atenção para o desenvolvimento de políticas em prol da sua preservação. Para compreender se estas podem ser consideradas enquanto tal é preciso entender o significado do que seria patrimônio cultural e como se dá a sua formação e a escolha dos bens que farão parte desse seletivo grupo. Mesmo assim, ainda não seria possível chegar a uma conclusão, devido à falta de pesquisas relacionadas sobre o assunto.

Palavras-chave

Manufaturas de fumo, patrimônio cultural, Recôncavo Baiano.

The manufacturers of tobacco in Recôncavo Baiano

Abstract

The tobacco has been present in the Recôncavo since the seventeenth century, when begun its exploitation as a commodity. The tobacco manufactures deployment during the nineteenth century was of great importance in the socio-economic development of the region. From the 1930s was a decline period and closure of most manufactures, resulting in an abandonment, destruction and modification of old factories and warehouses. What could improve the socio-economic and cultural development of a region is being lost. The tobacco manufactures exemplary award as cultural heritage would draw attention to the policies development for its preservation. To understand whether they can be considered as such we need to understand the meaning of what is cultural heritage and how is its training and the choice of goods that will be part of this select group. Still, it wouldn't be possible to reach a conclusion due to lack of research on the subject.

Keywords

Tobacco Manufactures, cultural heritage, Recôncavo Baiano

Espalhados por todo o território brasileiro pode-se encontrar vestígios de patrimônio industrial, representados por indústrias, ferrovias, pontes, túneis e outros elementos que são definidos enquanto tal. Entretanto poucos são os exemplares que são considerados como patrimônio cultural, seja pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ou pelos órgãos estaduais e municipais responsáveis pela preservação do patrimônio. E o que se observa é a maioria desses bens abandonados, sem nenhum tipo de proteção legal ou interesse particular que impeça a sua destruição ou alteração. O que poderia somar para o desenvolvimento sócio-econômico e cultural de uma região está sendo perdido. É o que vem acontecendo, por exemplo, com as manufaturas de fumo do Recôncavo Baiano.

Tanto o cultivo do fumo como a posterior produção de rapé, charutos e cigarros fazem parte de um período marcante de desenvolvimento da região. O início do aproveitamento do fumo como mercadoria na Bahia se deu a partir do século XVII e até o início do século XX essa região representou o centro de produção fumageira do país. Nas primeiras décadas do século XIX as manufaturas de fumo começaram a se instalar, sendo a primeira delas representada pela fábrica de rapé denominada Areia Preta (1819), de Sr. Frédéric Meuron. Com o mesmo subproduto do fumo, o mais consumido até meados dos oitocentos, ainda há registro de duas fábricas: a de Manoel Vasconcellos de Souza Bahiana, situada no engenho S. Felipe, e a de Paulo Gasse, no bairro de Nazaré, em Salvador, com registros de funcionamento desde 1833 (BORBA, 1975: 35-36).

Na segunda metade do século XIX a fundação de manufaturas de fumo foi intensificada na Bahia. As duas primeiras manufaturas de charutos datam de 1851, representadas pela Vieira de Melo e a Costa Ferreira & Pena. Há referência de instalação de fábricas de cigarro no mesmo período, como a Leite & Alves, filial do Rio de Janeiro, que se estabeleceu na região em 1856 (ALMEIDA, 1977: 41; SAMPAIO, 2008).

Apesar de muitas vezes a confecção do produto ser realizada em pequenas casas, com instalações primitivas, sem que se possam atribuir-lhes o nome de fábricas, houve também as manufaturas de maior vulto, que empregavam um grande número de operários e faziam o uso de máquinas, principalmente na fabricação de cigarros, a qual era indispensável, ao contrário da produção de charutos que poderia ser essencialmente artesanal. A partir de 1870 começaram a ser montadas grandes manufaturas de fumo, que empregavam cem ou mais trabalhadores. A maioria eram propriedades de exportadores e comerciantes da sua matéria-prima, que desenvolviam a fabricação como uma atividade complementar, sobretudo as alemãs. Não é por acaso que entre 1870 e 1890 o fumo passou a ocupar o primeiro lugar na pauta de exportação do estado (KRAYCHETE SOBRINHO, 1988: 111-112).

Além de Cachoeira, São Félix e Muritiba, foram instaladas um grande número de manufaturas em Feira de Santana, Amargosa, Cruz das Almas, Nazaré das Farinhas, Alagoinhas, Santo Antonio de Jesus, São Gonçalo dos Campos, como também em Salvador. A soma do capital das firmas instaladas nas três primeiras cobria o de todas as outras sediadas nas demais localidades.

A Dannemann e a Suerdieck, cujo capital isolado, junto com a Costa Ferreira e Pena, abrangia a soma do capital de diversos estabelecimentos, são as que mais se destacam, possuindo as histórias mais registradas. A Dannemann foi fundada em

1873 em São Félix, pelo alemão Gerhard Dannemann. Chegou a possuir fábricas em quatro cidades da região: São Félix, Muritiba, Maragogipe e Nagé. August Suerdieck registrou sua firma de exportação em 1899 que atuava em Maragogipe e em 1905 instalou a primeira fábrica de charutos da Suerdieck na mesma cidade (BORBA, 1975: 46-70).

O período de 1890-1900 foi o de maior surgimento de manufaturas de fumo. Isso foi favorecido pela conjuntura internacional na exportação de matérias primas, que colocou o fumo como principal artigo de exportação do estado nos primeiros anos dessa década. Já na década de 1920 houveram a entrada de duas poderosas firmas de fumo: a Cia Générale des Tabacs e a Souza Cruz & Cia (BORBA, 1975: 51-52). Entre 1890 e 1930, as principais fábricas de charutos eram: Jegler & Hoering, Struder & Cia., Danemann, Augusto Suerdieck, Vieira de Melo & Cia., Costa Ferreira & Pena. Neste mesmo período, havia quatro importantes fábricas de cigarros: A. Guimarães, Leite & Alves, Martins Fernandes e Cia., e Souza Cruz (TAVARES, 2001: 366-367).

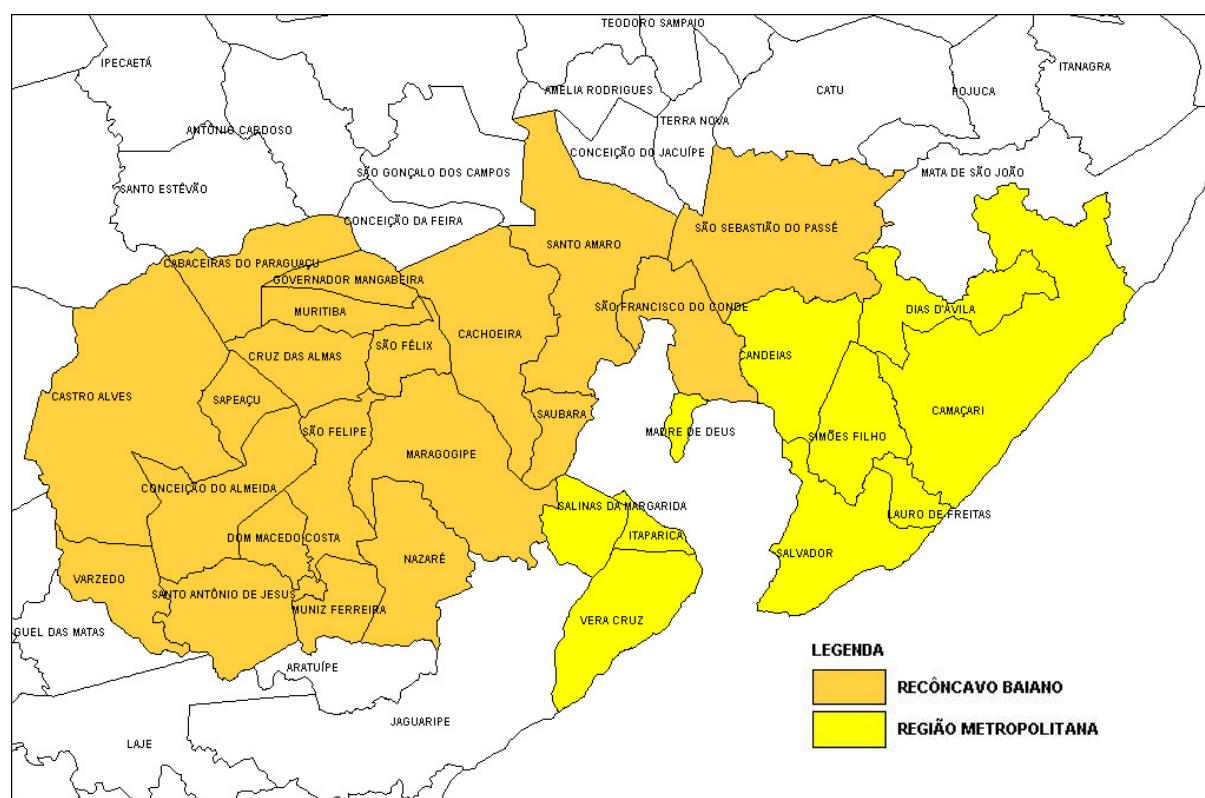


Figura 1. Municípios que fazem parte do Recôncavo Baiano, segundo a Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. Fonte: Luciana Guerra, 2009.

A partir da década de 30 ocorreu um deslocamento da principal região produtora do fumo para o Rio Grande do Sul, acarretando num entorpecimento gradativo das manufaturas localizadas na Bahia, principalmente na região do Recôncavo (KRAYCHETE SOBRINHO, 1988: 143). A maior parte das empresas instaladas durante no final do século XIX foram fechadas.

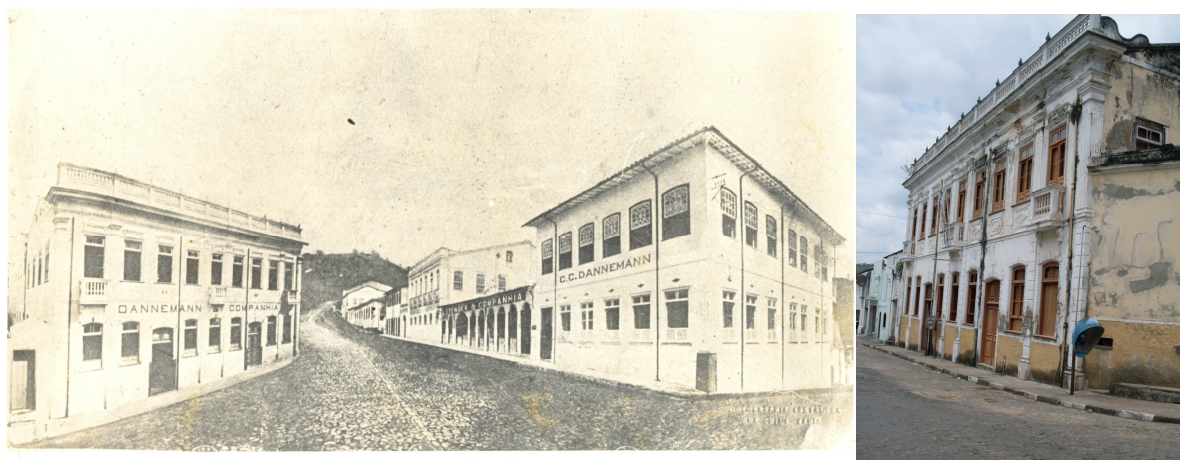
Ao tentar entender os motivos que levaram ao declínio das indústrias fumageiras na Bahia, Borba conclui que foi devido a pressão concorrencial a partir da introdução do trust anglo-americano do fumo, “que encampando inicialmente firmas no Rio de Janeiro, estendeu seu domínio aos outros Estados do Brasil, provocando a

sucessiva eliminação das concorrentes”. Até 1930 muitas fábricas de charutos ainda estavam em atividade. Por contradição do próprio sistema capitalista, a concorrência é pouco a pouco destruída, e a fase de livre comércio é substituída pelo imperialismo, que tem no trust uma das formas de ações (BORBA, 1975: 73-74).

O fechamento das manufaturas provocou o seu abandono, destruição ou intervenções que alteraram profundamente o significado do edifício. Em visita realizada à cidade de São Félix só foi identificado um edifício que funcionou como fábrica da Dannemann, atual Centro de Cultura Américo Simas. O atual Centro Cultural da mesma empresa, edifício restaurado em 1989, representa uma antiga casa de secos e molhados.

A cidade vizinha Cachoeira, tombada como sítio histórico pelo IPHAN em 1971, também sofre com o desaparecimento de suas antigas manufaturas de fumo, sendo identificados os seguintes exemplares que ainda não foram demolidos: dois edifícios da Suerdieck, que atualmente funcionam como templos religiosos e as antigas instalações da Leite & Alves, restaurada recentemente para ser sede da Universidade Federal do Recôncavo. A obra da antiga fábrica de charutos Leite & Alves, fundada em 1856 e desativada a mais de 30 anos, contemplou a recuperação das fachadas, recomposição da cobertura, esquadrias, paredes e adornos e a adaptação interna do conjunto para atender a um programa de necessidades da universidade. Entretanto, no local não há nenhuma referência ao que existia internamente, demonstrando um descaso com a importância das instalações físicas do edifício enquanto registro histórico.

Esse breve histórico sobre a indústria do fumo na Bahia dá indícios da importância social e econômica que representaram na região. Muitas cidades se expandiram devido às fábricas que se instalavam no local, provocando grandes intervenções na área urbana. As manufaturas ocupavam quarteirões, e nas suas proximidades vilas operárias eram implantadas, sugerindo-se também uma importância arquitetônica e urbana desses exemplares. Por esses motivos, não seriam, as manufaturas de fumo da região do recôncavo baiano merecedoras de fazerem parte do seletivo grupo de bens que fazem parte do patrimônio cultural da região? Para tentar encontrar uma resposta, será preciso entender qual seria a definição de patrimônio cultural e como se dá a sua formação.



Figuras 2 e 3. À esquerda, edifícios da manufatura Dannemann, em São Félix [BA], na década de 1940. Fonte: Arquivo Público Municipal de São Félix. À direita, único edifício que não foi demolido, onde funciona o Centro de Cultura Américo Simas. Foto: Luciana Guerra, em 01/10/2009.



Figuras 4 e 5. Edifícios onde funcionava a antiga manufatura da Suerdieck, em Cachoeira [BA]. Atualmente são usadas como templos religiosos. Foto: Luciana Guerra, em 01/10/2009.



Figuras 6 e 7. Antiga fábrica de cigarros Leite & Alves, em Cachoeira [BA]. Atuais instalações da Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Foto: Luciana Guerra, em 01/10/2009.



Figuras 8 e 9. Antiga fábrica de cigarros Souza Cruz, na Península de Itapagipe, Salvador [BA]. Foto: Luciana Guerra, em 27/10/2008.

Patrimônio Cultural: definição

Patrimônio Cultural de uma nação ou de um povo é um termo designado para abranger todos os elementos que fazem parte de sua história, incluindo seus costumes. Seguindo esse conceito, o número de itens que compõem o Patrimônio Cultural de um povo é incomensurável, entretanto, geralmente quando nos referimos a este termo, estamos tratando do “patrimônio oficial”, isto é, aquele que legalmente reúne apenas alguns elementos eleitos como preserváveis para a posteridade.

Segundo a forma de analisar a História apresentada por Foucault, o Patrimônio Cultural seria um estrato, uma formação histórica. Ele representa um saber, o qual é constituído de coisas e de palavras, de ver e de falar, de conteúdos e de expressões. O saber entrelaça o visível e o enunciável, os quais podem variar no tempo. Dentro do saber “Patrimônio Cultural”, o meio ambiente, as manifestações culturais (cultos, rituais, danças, o saber fazer), e os artefatos (bens móveis e imóveis) representariam as visibilidades, e o enunciado seria o discurso criado para legitimá-lo.

A idéia de Patrimônio Cultural é posterior a de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conceito definido a partir do século XVIII, com a constituição dos Estados Modernos, com o objetivo de reforçar uma identidade coletiva. Nesse período, o Estado assume, em nome do interesse público, a proteção legal de determinados bens. ZYGMUNT (2005) observa que a idéia de identidade foi forçada a entrar *Lebenwelt* do homem nesse período, sendo essencial na formação da nação. Todos os indivíduos que se identificavam de certa forma como parte de determinada nação se sentia obrigado a aceitar as leis do Estado sem questionamentos.

Não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar, o agregado de tradições, dialetos, leis consuetudinárias e modos de vida locais, dificilmente seria remodelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional (ZYGMUNT, 2005: 27).

Até chegar a idéia de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, houve diversas etapas que tiveram como consequência essa formação histórica. Na época do Antigo Oriente, os monumentos respondiam geralmente aos desejos de indivíduos ou famílias, podendo ser denominados de “monumentos intencionados”. Com os gregos e os romanos surgiu o monumento patriótico que desde o início apresentava um grupo interessado em sua preservação. A partir do século XV se configurou na Itália um novo valor rememorativo. Os monumentos da Antiguidade Clássica começaram a se valorizar de um novo modo, não só pela recordação patriótica que as edificações transmitiam do poder e grandeza do antigo Império, como também devido ao seu valor histórico e artístico (RIEGL, 1987: 32-34). Esses monumentos “não intencionados” passaram então a constituir o Patrimônio Histórico e Artístico dos Estados Modernos.

Inicialmente o Patrimônio Histórico e Artístico englobava apenas obras de arte e monumentos históricos que apresentassem valores excepcionais, tornando-se dignos de serem representantes na nação. Segundo as definições de Riegl monumento histórico seriam todas as obras que possuem um valor histórico e obra de arte seria toda obra humana apreciável pelo tato, pela visão e pelo ouvido que mostra um valor artístico (1987: 23-24). Observa-se que a constituição do patrimônio cultural está sempre ligada a uma atribuição de valores, fato que será tratado posteriormente. Ainda sobre obra de arte, podemos considerá-la como um composto de perceptos e afetos, conforme a visão de Deleuze que define: “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (1992: 213). Mais adiante será visto também que a percepção está diretamente ligada à atribuição de valores à obra de arte.

Aos poucos vão sendo reconhecidas outras manifestações, formas de visibilidades, obrigando a criação de uma nova terminologia representada por Patrimônio Cultural.

De objetos e edificações, surgiu a nova noção de patrimônio urbano histórico, nascida na época das reformas do Barão de Haussmann (1809-1891) realizada em Paris na segunda metade do século XIX, apesar de já haver sido citada anteriormente por John Ruskin (1819-1900), crítico de arte e crítico social britânico (CHOAY, 2008: 158). A proteção do monumento isolado, permitindo alterações profundas em seu entorno, não permitia a leitura do momento histórico a que a preservação se destinava. Além disso, Ruskin já apontava a importância do significado histórico das construções civis e domésticas.

No século XX, a noção de patrimônio é ampliada acrescentando-se as produções dos esquecidos pela história factual, mas que passaram a ser objeto principal de interesse da história das mentalidades: os operários, os camponeses, os imigrantes, as minorias étnicas, etc. (FONSECA, 2005: 70). O desenvolvimento do capitalismo monopolista e a internacionalização da economia, quando o solo urbano passou a ser identificado como uma mercadoria, ampliou mais uma vez a noção de patrimônio cultural englobando os conjuntos urbanos e o ambiente natural (MILET, 1988: 190).

A partir dos anos 60 verifica-se um interesse do público em relação à preservação de bens industriais, a exemplo do que ocorreu na Inglaterra, quando várias organizações da sociedade tentaram salvar, sem resultados, a Estação Euston em Londres, demolida em 1962, e a Coal Exchange de Bunning, cuja demolição foi iniciada no mesmo ano. Novas manifestações públicas conseguiram salvar a ponte de Telford sobre o Conway, no país de Gales (KÜHL, 1998: 221).

O saber popular também passou a fazer parte do patrimônio cultural, sendo denominado de patrimônio imaterial. O interesse na criação de um sistema de proteção do patrimônio imaterial ocorreu após a convenção para proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, realizada em 1972, pela UNESCO¹. No Brasil, a proteção legal desse patrimônio é garantida pelo Decreto-lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Ele é fruto de idéias, propostas e projetos desenvolvidos na década de 70-80 por Aloísio Magalhães quando esteve à frente do IPHAN², retomadas no final da década de 90 (FONSECA, 2005: 18).

Essa mudança de paradigma em relação ao patrimônio cultural, com a ampliação do seu conceito, pode ser observada nas definições encontradas nos principais documentos, recomendações e cartas conclusivas das reuniões relativas à proteção do patrimônio cultural, ocorridas em diversas épocas e partes do mundo.

A Carta de Veneza (1964) traz a definição de monumento histórico, compreendendo a criação arquitetônica isolada e também os sítios urbanos ou rurais que dão testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um

¹ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi fundada em 16 de Novembro de 1945 com o objectivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

² No Brasil, a instauração do Estado Novo, em 1937 e o desejo de criar uma identidade nacional como forma de garantir a permanência no poder de uma nova classe dominante, daria subsídios para implantação de um serviço específico destinado a proteger as obras de arte e de história do país, representado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). O Em 1946 o SPHAN passou a ser denominado como Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e em 1970 se transformou em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

acontecimento histórico. E afirma que se estende não só as grandes criações, como também às obras modestas que tenham um “significado cultural”.

A Recomendação de Paris (1968) utiliza a expressão “bens culturais” e engloba também os sítios arqueológicos, vestígios de civilizações anteriores e bens móveis de importância cultural, além das edificações, e afirma que a expressão também é extensiva ao entorno desses bens. O documento chama a atenção de que a expressão “bens culturais” englobaria não só os monumentos reconhecidos e protegidos por lei, mas também os não reconhecidos, de importância artística ou histórica. O documento deixa de se restringir apenas aos monumentos históricos, e usa um novo termo para englobar também outros registros.

A convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural (1972) muda o termo “bens culturais” para “patrimônio cultural” que englobariam monumentos e sítios que tenham um valor universal, excepcional do ponto de vista da história, da arte, da ciência, etnológico ou antropológico. Documentos posteriores trazem separadamente a definição de conjuntos históricos (1976), jardim histórico (1981) e pequenas aglomerações (1982), tentando mostrar a importância da salvaguarda de cada um desses elementos. Eles chamam a atenção para alguns tipos específicos que também devem ser tratados como patrimônio cultural.

As obras não materiais são explicitamente colocadas como parte do patrimônio cultural na declaração da reunião do ICOMOS em 1985, a partir de um discurso sobre o que seria identidade cultural e a importância de sua preservação. E em 1989 um documento traz uma recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, definindo-a da seguinte forma:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (CURRY, 2000: 294-295).

Posteriormente ainda são feitos documentos tratando do patrimônio arqueológico, áreas de paisagem cultural e patrimônio cultural subaquático, temas tratados separadamente. Já em 2003, é feito um documento abordando exclusivamente o patrimônio industrial, representada pela Carta de Nizhny Tagil.

O patrimônio industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas infra-estruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais habitações, locais de culto ou de educação (CARTA..., 2008).

O saber Patrimônio Cultural vai sendo formado e alterado a partir de mudanças que se exprimem na combinação discursividades e evidências, marcado por alterações no enunciado e numa nova maneira de ver, de enxergar o que sempre existiu. As

visibilidades, apesar de sempre haverem existido, não são imediatamente vistas. Elas não se definem apenas pela visão. São “complexos de ações e paixões, de ações e reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz” (DELEUZE, 2005: 68). Num primeiro momento apenas a arquitetura excepcional, ou seja, igrejas, palácios e monumentos, eram vistas, ficando as residências dos camponeses, dos operários, as fábricas, as ferrovias e outras inúmeras edificações invisíveis. Isso acontece porque as arquiteturas enquanto visibilidades, locais de visibilidade,

[...] não são meras figuras de pedra, isto é, agenciamentos de coisas e combinações de qualidades, mas antes de mais nada, formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto (idem: 66).

Observa-se que vestígios da cultura industrial passaram a ser considerados como Patrimônio Cultural somente nos últimos anos. O patrimônio industrial, tema relativamente recente, cujo interesse teve início com os britânicos a partir da segunda guerra mundial, vem buscando o seu reconhecimento a cada dia. Entretanto, ainda são poucos os bens industriais reconhecidos como patrimônio cultural. O IPHAN, por exemplo, realizou apenas 9 tombamentos de fábricas, estradas de ferro e estações até o ano de 2005, sendo um deles revogado. E o estado apresenta apenas duas fábricas tombadas em Salvador e uma estação ferroviária em Alagoinhas. Poucas são as pesquisas e inventários existentes. O Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia³, realizado pela Secretaria de Cultural e Turismo, que apresenta um importante acervo documental dos monumentos do estado, traz algumas estações ferroviárias do interior, apesar de não apresentar a Estação da Calçada⁴ (1861), em Salvador. Em relação à arquitetura fabril, estão catalogados no inventário as ruínas da Fábrica Todos os Santos (1844) e a Fábrica Nossa Senhora do Amparo (1849), atual Companhia Valença Industrial, que ainda se encontra em funcionamento, ambas localizadas no município de Valença. Há também uma filial da antiga manufatura de fumo da Dannemann, em Maragogipe, edifício do final do século XIX, adquirido em 1954 pela Suerdieck S/A, que atualmente encontra-se em ruínas, restando somente a fachada⁵.

Usinas de açúcar, manufaturas de fumo, vilas operárias, nada disso ainda foi considerado no estado baiano até então. Busca-se então compreender como se dá a formação do patrimônio cultural, para tentar entender os motivos da não consideração dos bens industriais.

Patrimônio Cultural: formação

A formação do Patrimônio Cultural de uma nação é constituída a partir de uma série de relações: intelectuais recrutados pelo Estado determinam os bens e

³ Realizado pelo Governo do Estado da Bahia, o Inventário compreende um cadastro dos bens culturais imóveis do estado. Integra sete volumes, onde estão cadastrados 1081 edifícios de interesse cultural, referentes à arquitetura religiosa, civil de função pública e privada, militar e agrícola.

⁴ A Estação da Calçada é a principal edificação da estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, um exemplar monumental da arquitetura eclética, construída com projeto inglês, com infra e superestrutura em ferro, como vigas, pilares, clarabóias, escadas, gradis, telhas, ornatos e peças sanitárias (FERNANDES, 2005).

⁵ Sobre as pesquisas e iniciativas que buscam a preservação do patrimônio industrial na Bahia, ver Mota (2008).

manifestações que farão parte deste seletivo conjunto, pelo valor que lhe é atribuído enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação. Esses bens passam a ser mercedores de proteção, visando à sua transmissão para gerações futuras, com base em instrumentos jurídicos específicos (FONSECA, 2005: 21).

Percebe-se que, em primeiro lugar aparece a figura do Estado, aparentemente como uma figura capaz de exercer todo o poder na constituição do Patrimônio Cultural da nação. Entretanto, Foucault mostra que, ao contrário do que a posição tradicional da esquerda sobre o poder de que este estaria localizado no aparelho de Estado, “o próprio Estado aparece como efeito de um conjunto ou resultante de uma multiplicidade de engrenagens e de focos que se constituem por sua conta uma microfísica do poder”. Classificando as sociedades modernas como sociedades “disciplinares”, o filósofo explica que a disciplina é

[...] um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo (DELEUZE, 1998: 35).

Amadurecendo ainda mais a definição de Estado, Deleuze apresenta a seguinte definição:

[...] o aparelho de Estado é um agenciamento concreto que efetua a máquina de sobre-codificação de uma sociedade. Essa máquina, por sua vez, não é, portanto, o próprio Estado, é a máquina abstrata que organiza os enunciados dominantes e a ordem estabelecida de uma sociedade, as línguas e os saberes dominantes, as ações e sentimentos conformes, os segmentos que prevalecem sobre os outros. A máquina abstrata de sobre-codificação assegura a homogeneização dos diferentes segmentos, sua convertibilidade, sua traduzibilidade, ela regula as passagens de uns nos outros, e sob que prevalência. Ela não depende do Estado, mas sua eficácia depende do Estado como do agenciamento que a efetua em um campo social (por exemplo, os diferentes segmentos monetários, as diferentes espécies de moeda têm regras de conversibilidade, entre si e com os bens, que remetem a um banco central como aparelho de Estado) (DELEUZE, 1998: 105).

Ou seja, o Estado não é o poder, e sim, uma relação de forças que assegura esta instituição ser representante de um grande número de pessoas, representada pela sociedade. Sendo assim, o Estado não tem o poder de sozinho, escolher os bens que farão parte do patrimônio cultural. Ele é apenas uma das forças que irá refletir da constituição deste saber.

Em segundo lugar aparece a figura dos intelectuais, escolhidos pelo estado para fazer a seleção dos bens que irão fazer parte do Patrimônio Cultural. O que determina a escolha desses profissionais é o conhecimento que eles têm sobre um determinado saber, como, por exemplo, história da arte e da arquitetura, antropologia, etc. Há, aqui, uma relação de poder na escolha desses profissionais, visto que não existe saber que não esteja ligado a uma relação de poder.

Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder (DELEUZE, 2005: 48).

Os intelectuais escolhidos pelo Estado selecionam os bens que constituirão o Patrimônio Cultural a partir da atribuição de valores. Mas que tipo de valores podem

ser atribuídos a um bem? Alöis Riegl (1858-1905) analisou amplamente a questão do culto aos monumentos e tentou interpretar os vários pontos de vista que é possível ter em relação a estes, publicado em sua obra *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (O culto moderno aos monumentos. Características e origens), em 1903. E chegou a seguinte classificação: valores de “memoração” (subdivididos em valor de antiguidade, valor histórico e valor de memoração intencional) e valores de “contemporaneidade” (subdividido em valor de uso e valor artístico, este último podendo ser valor de novidade ou valor artístico relativo). O autor demonstra os princípios de cada posição, quais seus argumentos e quais os pontos de desavença em relação aos outros posicionamentos. Entretanto o posicionamento de Riegl é do início do século passado. Além disso, é preciso levar em consideração que os intelectuais que selecionam os bens culturais a partir da atribuição de valores estão submetidos a uma série de relações de micro-poderes que envolvem questões políticas, econômicas e sociais. Esse é um tema que merece ser tratado com mais detalhes.

Os bens escolhidos pelos intelectuais para fazerem parte do Patrimônio Cultural são elevados a esse patamar a partir de instrumentos legais, de leis que validariam a concepção deste saber. Uma análise superficial poderia deduzir que o poder do Estado exprimir-se-ia na lei, sendo a entidade da Lei um suposto princípio do poder usado pela república e monarquias ocidentais para obterem representação jurídica homogênea. Mas para Foucault, a lei na verdade é sempre uma composição de ilegalismos que ela diferencia ao formalizar.

A lei é uma gestão dos ilegalismos, permitindo uns, tornando-os possíveis ou inventando-os como privilégio da classe dominante, tolerando outros como compensação às classes dominadas, ou, mesmo, fazendo-os servir à classe dominante, finalmente, proibindo, isolando e tomando outros como objeto, mas também como meio de dominação (DELEUZE, 2005: 39).

Quando se deu início a constituição do patrimônio histórico e artístico das nações, eram escolhidos bens que pudessem representar a classe dominante que compunha o aparelho do Estado, a fim de justificar a sua manutenção no poder. No Brasil, por exemplo, a política de preservação realizada entre 1937-1970 se referia apenas às produções das elites. Com o tempo, ela foi sendo ampliada para englobar edifícios representativos de toda a sociedade, como relatado anteriormente.

Acredita-se que a ideologia do nacionalismo que sustentou as políticas estatais de patrimônio durante dois séculos, venha sendo substituída pela noção de direitos culturais como nova forma de legitimar essa política (FONSECA, 2005: 71). Entretanto, a conversão de objetos e construções comuns em bens patrimoniais pode ser vista como uma compensação às classes dominadas, como forma de criar um interesse da população pela conservação dos bens eleitos como Patrimônio Cultural.

A conservação dos bens patrimoniais passa necessariamente pela compreensão por parte da população dos significados atribuídos a estas formas de visibilidade. É preciso que a população aceite os enunciados adotados para a formação deste saber, constituído pelo Patrimônio Cultural. E a maneira mais fácil de fazê-la aceitar essas convenções é trabalhar com seus próprios símbolos. Essa compensação feita às classes dominadas de certa forma mantém o privilégio da classe dominante.

O alargamento do conceito de monumento, transformando cidades inteiras em patrimônio cultural acirra o conflito entre a preservação e os interesses de setores do mercado imobiliário, sendo estes os principais promotores do processo de expansão urbano capitalista (MILET, 1988: 76-77). Cada vez mais, representantes do mercado imobiliário interferem nos processos jurídicos de formação do Patrimônio Cultural, a fim de evitar que áreas de seu interesse não sejam transformadas em bens da nação, impedindo a execução de seus empreendimentos, representando mais uma relação de forças que afetam este saber.

Tudo isso mostra o conjunto de relações de forças que atingem diretamente o Patrimônio Cultural, representado por ações eventuais, atuais, futuras ou presentes. As relações de saber e de poder têm implicações diretas. Foucault concebe uma lista aberta de variáveis exprimindo uma relação de forças ou de poder, constituindo ações sobre ações: incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável. Essas ações são consideradas como categorias de poder (DELEUZE, 2005: 78-79).

Além das dimensões do poder e do saber, Foucault apresenta uma terceira dimensão, a da subjetividade, que seria derivada das outras duas sem, entretanto depender delas. Ela é representada pela relação consigo mesmo, que resiste aos códigos e aos poderes (idem: 109-111). É a origem do processo de resistência, que se transforma constantemente, influenciando diretamente as dimensões do saber e do poder. Quais seriam esses pontos de resistência ao saber Patrimônio Cultural e as relações de forças que incidem sobre ele?

Ao analisar a ampliação que o conceito Patrimônio Cultural sofreu com o tempo, pode-se concluir que as alterações foram realizadas a partir de pontos de resistência que lentamente incidiram sobre as relações de força que norteavam este saber. De monumento e objetos representativos da elite “dominante”, o patrimônio cultural foi aos poucos agregando valores dos “dominados”, como moradias, locais de trabalho e finalmente os seus costumes e tradições, elementos englobados pelo patrimônio urbano, industrial e imaterial.

A questão da aceitação dos símbolos eleitos como Patrimônio Cultural por toda a sociedade sempre representou um ponto de resistência que aos poucos implicou na alteração deste saber. As manifestações sempre ocorreram ou individualmente, a exemplo de John Ruskin, ou coletivamente, como nas organizações que procuravam a preservação de bens industriais na Europa, citado anteriormente.

Patrimônio Cultural: seleção

Até o momento tentou-se levantar as relações de forças que agem na constituição do saber patrimônio cultural, sendo elas: o Estado, os intelectuais, a classe dominante, a classe dominada e o mercado imobiliário. Entretanto, busca-se entender como se dá a escolha dos bens que irão constituir o patrimônio cultural.

Considerando as afirmações de Riegl de que histórico é tudo o existiu e não existe mais, se constituindo num elo de ligação indispensável da cadeia evolutiva, toda

atividade humana que tenha conservado testemunho ou notícia tem direito a reclamar para si um valor histórico. E considerando que o valor artístico de um monumento é medido por sua proximidade com as exigências da vontade de arte moderna, a qual varia de um sujeito a outro e de um momento ao outro, teríamos uma quantidade enorme de obras de arte reclamando para si o direito a vir a ser patrimônio cultural.

A partir do momento em que se deu início a formação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no período dos Estados Modernos, alguns exemplares passaram a ser escolhidos para fazer parte deste seletivo grupo. Essa escolha passa por uma relação de discursividades e evidências, que vão se alterando com o tempo.

Durante o século XVIII o patrimônio era escolhido baseado apenas em seus valores históricos e/ou artísticos. Isso era feito de uma forma bastante subjetiva e elitizada, visto que a atribuição desses valores depende de uma base científica e de uma cultura estética. Os monumentos e obras de arte escolhidos não eram, então, apreciáveis como patrimônio pela maioria da população.

Os valores atribuídos vão se alterando com o tempo. Em relação aos valores artísticos, até o século XIX imperava o axioma da existência de um ideal artístico absolutamente objetivo e válido, representado pela Antiguidade Clássica. No século XIX essa pretensão exclusiva foi descartada, mas sem abandonar a crença num ideal artístico objetivo. No século XX, o valor artístico deixa de ser considerado absoluto, assumindo uma postura relativa, moderna (RIEGL, 1987: 27).

Os valores históricos atribuídos pelos Renascentistas não era o mesmo do final do século XIX, pois na época não se reconhecia a evolução. No século XIX surgiu a história da cultura baseada na idéia de que é impossível substituir uma coisa, por mínima que seja, dentro do processo evolutivo. O valor histórico foi se transformando progressivamente num valor evolutivo, caracterizando, no final do século, a constituição de um novo valor, o de antiguidade (idem: 36-38).

O século XX abre então novos discursos que irão refletir na escolha dos bens constituintes do patrimônio cultural, representado pelo valor de antiguidade e pelo valor artístico relativo.

O valor de antiguidade se baseia num profundo significado. Ele guarda relações com valores do sentimento religioso, pois causa no homem moderno a idéia de ciclo natural de nascimento e morte. É baseado na simples percepção sensorial, e por isso atinge não somente as pessoas cultas, como também a todas as pessoas sem distinção se sua forma intelectual (idem: 30-31).

O valor artístico relativo se baseia na possibilidade de obras de arte de gerações anteriores poderem ser apreciadas não somente como testemunhos da força criadora do homem, mas também devido a sua concepção, forma e cor. O seu conteúdo não representa nada objetivo, de validade permanente, ao contrário, está submetida a uma mudança contínua. Pode-se dizer que o valor artístico relativo é constituído pelo moderno no antigo (idem: 79, 91-96).

Esses novos discursos refletiram diretamente na constituição do patrimônio cultural. O valor de antiguidade incorporou ao patrimônio os bens representativos da grande massa, suas residências, seus locais de trabalho, seus costumes. E o valor artístico relativo determinou uma nova forma de enxergar, elegendo até mesmo edifícios industriais como obras de arte.

Conclusão

Apesar de haver o registro histórico da existência de diversas manufaturas de fumo no Recôncavo Baiano, que apontam para uma importância enquanto parte da história de uma região, não há um mapeamento onde possam ser retiradas informações sobre a importância das referidas manufaturas enquanto patrimônio cultural. Ainda não é possível entender o quanto as manufaturas de fumo interferiram no desenvolvimento urbano das cidades do recôncavo, nem inventários que indiquem a importância arquitetônica das edificações, não sendo possível concluir se estas podem ser consideradas como patrimônio cultural. Entretanto, o fato do patrimônio industrial ser um tema relativamente recente leva a crer que ainda existe um desconhecimento de sua importância que resulta numa falta de interesse por sua preservação.

Desta forma, propõe-se o desenvolvimento de uma pesquisa que permita fazer uma análise criteriosa das manufaturas de fumo ainda existentes no Recôncavo Baiano com a finalidade de identificar se existem exemplares que apresentem valores históricos, ambiental, memorial, simbólico e/ou estético que justifiquem a sua preservação. Isso poderá auxiliar na criação de políticas públicas para preservação das manufaturas e conseqüente valorização histórico e cultural da região.

Referências

ALMEIDA, Rômulo Barreto. Traços da história econômica da Bahia no último século e meio. **Revista Planejamento**, Salvador [BA], v.1, n. 1, set/out 1977.

BORBA, Silza Fraga Costa. **Industrialização e exportação de fumo na Bahia de 1870 a 1930**. 1975. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador [BA], Brasil. 1975.

CARTA de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial. Nizhny Tagil: TICCIH, 17 jul. 2003. Disponível em <http://www.mnactec.cat/ticcih/industrial_heritage.htm>. Acesso em: 18 jul. 2008.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Lisboa [Portugal]: Edições 70, 2008.

CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro [RJ]: IPHAN, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia**. Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo [SP]: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo [SP]: Brasiliense, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro [RJ]: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2005

KRAYCHETE SOBRINHO, Gabriel. **O capital Agro-Mercantil e a Indústria na Bahia**: do primeiro surto industrial à crise de 1930. 1988. Dissertação (Mestrado em Economia). Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador [BA], Brasil. 1988.

KÜHL, Beatriz. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo**: reflexões sobre a sua preservação. São Paulo [SP]: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.

MILET, Vera. **A teimosia das pedras: um estudo sobre a preservação do patrimônio ambiental no Brasil**. Olinda [PE]: Prefeituras de Olinda, 1988.

MOTA, Luciana Guerra Santos. A preservação do patrimônio arquitetônico industrial na Bahia. In *Seminário do Programa de pós graduação stricto sensu em arquitetura e urbanismo da Universidade São Judas Tadeu: Cidade e Indústria: ações contemporâneas*, 3. Anais eletrônicos... São Paulo [SP], Brasil. 2009. 1CD-ROM.

RIEGL, Alöis. **El culto moderno a los monumentos**. Cacteres e origem. Madrid [Espanña]: Visor, 1987.

SAMPAIO, Godofredo. **A história por trás do charuto nacional**. Disponível em: <<http://www.bonvivant.com.br/not/index.php?Pg=LerNot&Id=129>>. Acesso em: 18 nov. 2008.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo [SP]: Editora UNESP; Salvador [BA]: EDUFBA, 2001.

ZYGMUNT, Bauman. **Identidade**. Rio de Janeiro [RJ]: Jorge Zahar Ed., 2005.