PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

Anotações sobre o estudo da cultura visual através de documentos históricos e exemplares subsistentes: o caso do mobiliário Baiano dos Séculos XVIII e XIX realizado por Maria Helena Ochi Flexor.

Notes on the study of visual culture through historical and exemplar documents: the case of 18th and 19th century bay furniture Maria Helena Ochi Flexor

Claudio Rafael Almeida de Souza
ORCID: 0000-0001-7581-1025
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Resumo

O artigo discute o estudo da cultura visual a partir dos documentos históricos inventários, testamentos e autos de partilha, bem como da localização e análise de exemplares subsistentes em instituições museais. Para tanto, buscou-se subsídios e apontou-se como principal exemplo, os estudos e metodologia utilizada pela historiadora da arte baiana Maria Helena Ochi Flexor na publicação intitulada O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII e XIX (1970) e suas reedições, Mobiliário Brasileiro – Bahia (1978) e Mobiliário Baiano (2009). Desse modo, verificou-se que os documentos são riquíssimas fontes para compreensão de diversos aspectos sociais, em específico o mobiliário, os estilos artísticos vigentes e os materiais comuns empregados.

Palavras-chave

Cultura visual. Documentos históricos. Exemplares subsistentes. Estudo. Mobiliário

Abstract

The paper discusses the study of visual culture based on historical inventories, wills and sharing documents, as well as the location and analysis of sub-existing examples in museum institutions. To this end, we sought subsidies and pointed as the main example, the studies and methodology used by bahian art historian Maria Helena Ochi Flexor in the publication entitled The Bahian Furniture: 18th and 19th Centuries (1970) and its reissues, Brazilian Furniture - Bahia (1978) and Bahian Furniture (2009). Thus, we find that the documents are very rich sources for understanding various social aspects, in particular the furniture, the current artistic styles and the common materials employed.

Keywords

Visual culture. Historical documents. Undeveloped copies. Study Furniture.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.97048

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

Considerações Iniciais

Desenvolver estudo sobre a cultura visual de uma determinada sociedade é pesquisar no campo histórico que corresponde à interação do ser humano com a visualidade que mais diretamente envolve a sua existência, aquela que o próprio Homem produz em sua vida social, e que implica desde a construção do seu habitat até os objetos duráveis e não duráveis do seu cotidiano. Ela traz para primeiro plano a própria vida visual dos homens que vivem em sociedade, incluindo os objetos e materiais que constituem a base da visualidade gerida e organizada socialmente.

O campo de estudos das visualidades ou da cultura visual possui um conceito vasto e que diversos autores têm problemas de demarcação, o que oferece margem para diferentes interpretações. A partir do modo transdisciplinar da Cultura Visual, o autor Ricardo Campos (2012) nos possibilita compreender três perspectivas: a primeira é a ótica da investigação, ocasionalmente, nomeada e associada aos Estudos Visuais; uma segunda perspectiva tem o conhecimento da Cultura Visual como característica da criação cultural humana, mais especificamente a dos artefatos e gramáticas visuais, a natureza das diferentes linguagens que se conectam com o visual, o que compreende as imagens e os objetos de arte, bem como as imagens do dia-a-dia; e o terceiro ponto de vista percebe a Cultura Visual como um atributo, um modo de classificar uma determinada sociedade que avalia, sobretudo, a percepção da visão, a visualização como uma "cultura visualista".

Uma das características intrínsecas aos seres humanos é sua capacidade de criar objetos, seja por sua função utilitária, para fins ritualísticos ou artísticos. O homem se relaciona através da mediação de objetos desde os tempos primitivos e o estudo dos vestígios arqueológicos e documentais (grifos nosso) fornecem as principais pistas relativas à importância do estudo destes objetos para o entendimento de uma determinada sociedade e cultura (LIMA, 2011).

As pesquisas sobre os objetos nas mais diversas áreas do conhecimento como os estudos antropológicos, museológicos e históricos, principalmente de historiadores da arte e aquilo que se convencionou denominar de cultura visual, estão presentes desde os primórdios da história dos objetos estéticos e comunicativos, e certamente, essa denominação, cunhada nas origens acadêmicas da antropologia e história da arte, vem passando por uma série de reformulações respaldadas por posições teóricas e de materiais etnográficos dos mais diferentes lugares do mundo.

Conforme Meneses (1998) os traços visualmente inscritos nos objetos e/ou artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenõmenos. E com isso é possível compreender que,

> a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

> natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos (MENESES, 1998).

Para o autor, essas características servem de base empírica e justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência do objeto arqueológico ou artístico. Mas, como se trata de inferência, há necessidade não apenas de uma lógica teórica, mas ainda do suporte de informação externa ao artefato e objeto. Maior necessidade ainda haverá se reconhecermos que o artefato não é um objeto inerte, passivo, e sim, um agente interativo na vida sociocultural anti-cognição (...) (tradução nossa). Por tanto, a significação do objeto ou artefato reside no formato do objeto como um fato visual autodetalhado e nos padrões de comportamento "gestual" em relação ao espaço, tempo e sociedade. Nessa questão está à importância da narrativa e dos dicursos sobre o objeto para se inferir o discurso de uma série de fenômenos em que o pesquisador busca também aporte externo em fontes escritas e orais para cruzar informações, bem como delimitar suas conclusões.

O historiador da cultura visual não se mostra atento apenas aos materiais e formatos dos objetos, mas também aos modos de utilizar às oscilações dos estilos artísticos, às suas variações de acordo com os grupos sociais, às demarcações políticas que por vezes se colam a um determinado artefato e objeto que os indivíduos de certas minorias podem ser obrigados a utilizar em sociedades que aproximam os critérios da "diferença" e da "desigualdade". E na variedade das habitações, procurará extrair uma compreensão da vida familiar, das relações entre público e privado, da segregação social que pode ser estabelecida a partir de determinadas configurações de espaço, dos regimes imaginários que podem estar associados a certos padrões habitacionais, da correlação entre as várias tipologias de bens imóveis e os grupos sociais a que pertencem os possuidores dessa cultura material/visual.

> Os móveis, os objetos decorativos, as ferramentas, as máquinas, as matérias primas que deram luz a objetos manufaturados, veículos que os transportarão ao longo de grandes avenidas e estradas, com destino a determinados grupos de consumidores que por estes bens terão de pagar em moeda sonante... tudo pode ser objeto de uma História da Cultura Material ou Visual (grifo nosso). Pode-se perceber que, além da noção de "materialidade", uma outra noção marcante que muito frequentemente atravessa este campo histórico é a de "cotidiano". O historiador da cultura material ou visual (grifo nosso) estará frequentemente estudando os domínios da vida cotidiana, da vida privada, embora estes domínios também possam ser par-

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

> tilhados por historiadores voltados predominantemente para outras dimensões ou enfoques, como é também o caso da História das Mentalidades. (MENESES, 1998).

O que torna um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida de informação que encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de uma laranja (MENESES, 1998). O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador desemaranhe toda teia da memória existente por trás daquele objeto. E, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. Nesse propósito, conforme (Meneses, 1998) o historiador não faz o documento discorrer: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance do discurso. Toda a pesquisa com documentos, portanto, possui natureza eloquente. Não há por que razão que o documento visual deva escapar destas trilhas, que distinguem "qualquer pesquisa histórica". Afinal, tudo que é visualidade é passível de inferências.

A professora e a historiadora da arte baiana Maria Helena Ochi Flexor em 1970, utilizou dessa metodologia, ao pesquisar em cerca de 1900 inventários, testamentos e autos de partilha, e originou-se na tese apresentada para o concurso de professor assistente da UFBA com o título O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX. Logo após, foi publicada com título Mobiliário Brasileiro – Bahia em 1978, e foi reeditada com o título Mobiliário Baiano pelo Iphan no Programa Monumenta em 2009. Essa pesquisa que também se aplica na localização, análise e comparação dos modelos subsistentes nos museus, permitiu que a historiadora entendesse diversos aspectos da vida privada e configuração das moradas da sociedade baiana setecentista e oitocentista, principalmente o mobiliário, cultura visual do grupo social em foco.

Nessa perspectiva, o estudo do mobiliário realizado pela historiadora, utilizou os inventários e testamentos que são documentos de valor precioso como fontes históricas. Desse modo, a autora relata que apesar de aparentar em simples documentos de caráter jurídico-civil e eclesiástico, quando bem analisados, mostram, ou deixam transparecer, dados de "ordem social, econômica, cultural, educacional, religiosa, política e administrativa. É preciso salientar que, nem sempre, os Inventários e os Testamentos constituíam um único processo e não eram indissociáveis" (FLEXOR, 2005).

Documentos Históricos: Inventários, Testamentos e Autos de Partilha

Os inventários são documentos elaborados quando o inventariado deixava órfãos menores e bens a serem partilhados e podiam, ou não, incluir o testamento. Segundo Flexor (2005) existem episódios em que o alistado falecia sem deixar testamento. Por outro rumo, alguns inventários apresentavam o traslado do testamento e seu cumprimento e contas. Eram apresentadas na tramitação do processo. Os testamentos tinham natureza facultativa, embora o inventário obrigatório quando existissem bens.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

O estudo de inventários de bens contidos em residências baianas são processos movidos em especial por novos-cristãos do século XVII, bem como baianos no século XVIII, XIX e XX, a partir de uma posição metodológica que entende a cultura visual conexa à vida social e prática das famílias procurarem nas atividades do quotidiano, o sentido do consumo do objetivo deste texto ora estudado com distinção.

As possibilidades de estudo nesse tipo de documentos são múltiplas, e normalmente a reconhecida importância e riqueza informativa dos inventários de bens para o estudo do entesouramento, do luxo, do colecionismo, dos níveis de vida e dos padrões de consumo de determinada época, perscrutados pela posse de escravos e de bens de luxo – peças de vestuário e de adorno (jóias), mobiliário e outros bens de consumo da casa, como roupas de cama e de mesa, pratas, alfaias litúrgicas, livros, instrumentos musicais, diversos objetos de coleção, carruagens e outros.

É notório que os inventários das pessoas abastadas deixam perceber a introdução de novos objetos no patrimônio familiar e a presença de peças de várias localidades além-mar e outros locais e países da Europa, como por exemplo, o mobiliário confeccionado com diferentes madeiras exóticas asiáticas e brasileiras, jóias de ouro e gemas, em especial durante o século XVIII e XIX, entretanto, com antecedentes do século XVII.

Sabendo-se que a partir da primeira metade do século XX, o acesso a certos bens e serviços evidenciava a distância social, visual e cultural dos indivíduos e sabendo-se também que, desde cedo, os diferentes países se preocupavam em dificultar o consumo de bens de luxo, através da legislação que não podemos deixar de notar que a posse de bens móveis e imóveis acusava o lugar de cada um na sociedade.

Os inventários, testamentos e autos de partilha costumavam ser tratados como um *continuum* de um mesmo processo, que se inicia com o inventário e termina com a partilha e adjudicação dos bens aos herdeiros. Ambos são atos constantes da vida civil, inclusive alterados recentemente pela lei 11.441/2007, que introduziu a partilha extrajudicial. Contudo, o formal de partilha é um documento de natureza pública, cuja finalidade é regular os direitos e deveres decorrentes de relações jurídicas entre pessoas, como no inventário e partilha[1].

É, portanto, um documento que homologa a partilha de bens do inventariado, reconhecendo o direito dos herdeiros. Também pode ser chamado de carta de sentença ou certidão de partilha. Existem requisitos para o registro do formal de partilha, tais como a apresentação dos documentos dos de cujus, herdeiros e sucessores, comprovação do recolhimento dos tributos devidos.

Os documentos históricos por essência foram e ainda são ferramentas de disposições materiais. E nestes eram citados a relação de herdeiros, a avaliação dos bens móveis e imóveis – ou de raiz –, com suas devidas avaliações, relação de dívidas, partilhas, termos de curadoria ou tutoria, petições de várias naturezas, despachos de juízes, mandados, precatórias, certidões, notificações, custas, etc. (FLEXOR, 2005). Como é o caso do inventário de Joana Maria da França e à custa dos seus bens.

1- POUSSAM, Demerval Aparecido Pereira. Aspectos importantes sobre inventário e partilha e a possibilidade da partilha extrajudicial. Acessado em: 13/09/2018

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

No fragmento do inventário de Joana Maria da França (figuras 1 e 2) realizado pelo inventariante Manoel dos Santos Dias, em 1755 e pesquisado pela autora, por exemplo, é possível verificar a divisão dos bens em prata, escravos e móveis, os exemplares descritos e o valor estimado ao lado. Nesse documento é possível conferir, inclusive, que o móvel de devoção da proprietária designado de oratório e toda sua ornamentação valia mais que todos os outros móveis juntos. O arquivo público tem inúmeros documentos e os com informações aqui citados estão inclusos nos documentos jurídicos, no qual segue por identificação no sistema de busca e dados do próprio Arquivo Público do Estado da Bahia, vinculado a Fundação Pedro Calmon.



Figura 1: Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia



Figura 2: Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

Esses tipos de oratórios eram frequentemente utilizados nas casas para celebração de missas mediante autorização da Santa Sé ou do Papa. Em pesquisa encontrou-se no Museu de Arte Sacra da UFBA e que foi doada junto com o oratório que não tem a mesma característica que os das figuras acima, uma autorização do Papa Pio XI de 17 de dezembro de 1925, autorizando o Senhor Joannes Bonifacius de Mattos a celebrar missa junto ao riquíssimo oratório de sua residência.

Na primeira metade do século XVIII, passou a ser tendência à utilização de oratórios grandes, chamados oratórios de dizer missa. Esses oratórios eram ricamente ornamentados com pinturas no painel de fundo com douramento e imagens de santos no interior das folhas da porta. O hábito de celebrar missas nas residências particulares, fez com que os proprietários adquirissem exemplares com grande riqueza ornamental. Com isso, as proporções e os preços aumentaram consideravelmente e, por vezes, superavam o valor dos móveis da casa. Ainda hoje é possível comprar um desse tipo em antiquário.

O tratamento dos ornatos, o douramento e os traços fisionômicos das figuras sacras encontradas nos oratórios de dizer missa, deixam notar o trabalho delicado e primoroso dos artistas baianos. Nota- se ainda, que além da temática de Jesus Cristo, destacam-se outros santos e Nossa Senhora, todos eles representados de acordo com sua iconografia e atributos característicos. Outras peças contribuem para evidenciar o proeminente trabalho dos marceneiros e pintores baianos, como os modelos rococós e neoclássicos que seguiram as mesmas modas estilísticas que os demais móveis.

No que compete à pesquisa dos documentos históricos pesquisados, a autora salienta que determinados processos existentes na contemporaneidade são muito simplórios e/ou com mais complexidade, dependendo de diversos fatores. Flexor (2005) exemplifica a desarmonia entre a parte herdeira que poderia delongar o término dos inventários e prolongá-los em páginas (documentos anexados) e período de conclusão, isso é ocasionado “devido à tramitação processual, buscando outros recursos e instâncias. Concluso, ou inconcluso, esses documentos dão informações das mais variadas possíveis” (FLEXOR, 2005).

Metodologia de Estudo

Para compreender a metodologia utilizada por Maria Helena Ochi Flexor no estudo, buscou-se a tese original intitulada *O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX* (1970) e as publicações *Mobiliário Brasileiro: Bahia* (1978) e *Mobiliário Baiano* (2009). Nesse sentido, verificou-se que a maneira pesquisada melhor é apresentada na última publicação realizada pelo IPHAN no Programa Monumenta. Além disso, percebemos também que a autora ilustra com fotografias dos exemplares subsistentes localizados em museus, de modo a respeitar fielmente as características estilísticas e de ornamentação dos respectivos períodos do mobiliário. Essa última publicação possibilitou de maneira dinâmica a compreensão do estudo realizado pela a autora.

No estudo realizado a autora buscou estudar o mobiliário baiano, considerando, além da morfologia e da cronologia, a sua inserção na sociedade, a mão de obra e os

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

materiais empregados. Esse procedimento foi em parte adotado logo em seguida por Tilde Canti em *O móvel no Brasil; origens, evolução e características*. (1985) e *O móvel do século XIX no Brasil* (1989), pesquisando exemplares brasileiros.

De acordo com a estudiosa do caso, as descrições existentes nos arrolamentos dos bens localizados no Arquivo Público do Estado da Bahia, é possível encontrar bem claro os detalhamentos, como a denominação do móvel, a procedência (quando se tratava de importação), a dimensão aproximada, os materiais utilizados, as ornamentações, o estado de conservação e o valor estimativo. E com isso, os detalhamentos foram sistematizados e distribuídos cronologicamente, atentando-se que os inventários e testamentos são documentos pós-morte do inventariado.

A linha temporal utilizada baseia-se na vulgarização, ou voga, dos exemplares dos móveis. As datações são mais reais, pois correspondem ao momento em que existiu o amplo e comum uso de apontado ou apontados exemplares. A historiadora da arte afirma que o período introdutório dos novos modelos é secundário, de um lado, por serem em número reduzidíssimo – às vezes, uma única peça – e, de outro, porque sua vulgarização levava muito tempo. A discrepância temporal entre "a introdução do modelo luso, e/ou inglês ou francês, e a sua vulgarização podia atingir mais de cinquenta anos, em algumas regiões. A defasagem existia mesmo nos centros mais adiantados, como Salvador e Rio de Janeiro" (FLEXOR, 2009).

A autora ainda salienta que a priori, é necessário considerar que não só a composição formal e a ornamentação dos objetos podem dar indicação da época de utilização de determinados exemplares do mobiliário. Mas igualmente a especificação dos marceneiros, entalhadores, carpinteiros, entre outros oficiais mecânicos ativos na elaboração e o uso de matérias-primas específicas.

É possível valer-se da datação dos móveis pelo constante emprego dos materiais como madeiras diversas, tipos de ferragens, puxadores, madeiras folheadas, couro lavrado, sola picada, palhinha, damasco, veludo, verniz, vidro, mármore, pintura branca ou colorida, douramentos etc. É preciso considerar ainda que os móveis tinham uma rotatividade diminuta, não só porque era comum comprá-los usados em bazares de trastes, mas também porque passavam sucessivamente como herança (FLEXOR, 2009).

Na realidade seria impossível estabelecer uma cronologia correta tomando-se os móveis comumente usados nas casas baianas, pois modelos muito antigos encontravam-se ao lado de outros do estilo subsequente, junto com móveis da moda, ou à "moderna", como eram chamados. O mais comum especialmente do século XVIII em diante, era a utilização de peças isoladas de móveis de formas e estilos diferentes e de três tipos – de luxo, ordinários e toscos –, dependendo das posses de seus donos e dos aposentos.

Conforme o estudo, não existia o esmero de padronização decorativa e nem o conceito de mobília. Os móveis chamados de toscos eram confeccionados em madeiras baratas, para a utilização popular ou servidão doméstica. Desse tipo não é trabalhado, trazem características simplórias, com linhas retas e sem estilísticas específicas.

Para uma melhor didática, a historiadora adotou a designação dos estilos da arte européia ocidental, com os anos de respectivo uso na Bahia, desprezando-se os mode-

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

los híbridos, isto é, aqueles que, no século XVIII, misturaram elementos renascentistas e barrocos. Sendo assim, Flexor (2009) utiliza os estilos e as características nos seguintes períodos: renascentistas, de linhas retas, com guarnições de almofadas e frontões (1600-1740); primeiro barroco, com torneados e retorcidos (1640-1740); segundo barroco e rococó, com talhas e linhas curvas (1740-1820); neoclássicos com linhas retas, colunas estriadas, etc. (1820-1890); e ecléticos e estrangeiros (1840-1910);

Em conformidade com os trabalhos desenvolvidos por Durkheim e Mauss sobre os processos de classificação cultural dos objetos, Ian Woodward (2007) afirma que os seres humanos tendem a classificar e, estas classificações, sob o ponto de vista psicanalítico, permitem que os indivíduos façam demarcações e categorizações, elementos importantes para que o indivíduo se sinta incluído dentro da sociedade.

O autor ainda afirma que, ao classificar os objetos, os seres humanos atribuem a eles um valor cultural. Outra abordagem interessante para o campo do patrimônio cultural é oferecida pelos estudos de Durkheim sobre a vida religiosa, onde defende a existência de uma questão moral por trás das classificações dos objetos. Esta moral está relacionada ao sentimento religioso que analisa o mundo por dois domínios morais distintos, polarizados, que são o sagrado e o profano, ressaltando que a qualidade de "sagrado" não se refere apenas aos objetos utilizados nos rituais religiosos, mas pode ser atribuída a qualquer local e objeto que se enquadre a essa teoria.

Nesse processo, a autora por não considerar o conceito de mobília, optou em designar os móveis consonantes com a sua utilidade e os agrupou em sete tipos, que são: móveis de guardar: caixas, arcas, cômodas, frasqueiras, cofres, armários, guarda-roupas, guarda-louças; móveis de trabalho: contadores, papeleiras; móveis de descanso: leitos, camas, catres, preguiceiros, cadeiras, tamboretes, sofás, canapés e outros; móveis de refeição e decoração: mesas, bofetes, bancas, tremós; móveis de higiene: toucadores, gamelas, tinas ou tigres; móveis de oração: oratórios, altares de dizer missa; e móveis de transporte: (redes), serpentinas, cadeirinhas de arruar.

Para a historiadora da arte essas denominações se adaptam corretamente tanto aos móveis de uso civil e leigo, quanto, em parte, aos religiosos. A metodologia adotada considera, além da forma e da cronologia dos móveis, a sua introdução na sociedade, à mão de obra e os materiais empregados. De tal modo, antes de versar sobre os móveis ditos, ela traz notícias sobre os oficiais mecânicos que elaboraram os móveis na periodização abordada – atentando-se ao regime de trabalho, seu valor na vida social baiana e a matéria-prima então utilizada.

Resultados Obtidos Pela Autora

A partir da metodologia utilizada na pesquisa através dos documentos, Flexor (2009) conclui que os modelos dos móveis de novos estilos, levavam até cinquenta anos para se vulgarizarem na Bahia (se considerar a cronologia portuguesa como referência) e devido a essa diferença, não seria possível utilizar os nomes dos monarcas portugueses e outros personagens importantes para nomear os estilos mais usados.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

Para a autora, o número de móveis no século XVIII era muito diminuído, para não dizer diminuidíssimo, a maioria das casas não possuía cama, armários e usavam-se os móveis sobre chão batido. A partir em que a coletividade baiana foi solidificando, ainda nesse período, a quantidade de móveis foi acrescendo e se distinguindo.

Ela ainda afirma que não havia a noção de conjunto de mobília na Bahia setecentista. Os conjuntos dos móveis, com igual ornamentação, datam dos oitocentos. Usavam-se móveis de estilos díspares num mesmo cômodo ou em toda morada e o móvel de guardar mais comum foram às caixas, servindo para abrigar alimentos como farinha de guerra, vestuário, jóias e louças, etc. E a terminologia para nomear o móvel, no todo ou em itens, era diferente da utilizada por muitos autores e instituições hoje. De tal modo, havia três tipos de móveis: de luxo, ordinários e toscos.

Sobre os materiais utilizados, a acadêmica nos diz que as madeiras mais usadas e igualmente foram o jacarandá e o vinhático. Porém, houve um período, na verdade, a segunda metade dos setecentos, em que essas duas madeiras foram supridas por outras claras, como exemplo: o piquiá marfim, ou piquiá gema, devido às influências do rococó ou neoclassicismo europeu que usavam mármore como visual básico. E nesse período se usou também madeiras como gonçalo-alves, sebastião da arruda, piquirana, cupiuba, bacuri, cedro, putumuju, conduru, louro, mogno, madeira do Norte, etc.

No que se refere à ornamentação, a autora conclui que durante esse mesmo período foi muito comum à ornamentação das superfícies dos móveis com a técnica de marchetaria, criadas com madeiras de tonalidades diferentes. Os assentos e encostos das cadeiras foram forrados de couro até a segunda metade do século XVIII, quando, sob influência francesa, foi sendo substituído por palhinha. O veludo ou damasco vermelho aparecem frequentemente no período oitocentista.

Flexor (2009) explica que para estarem de acordo com a moda, os que não podiam adotar móveis com estilo em voga, adaptavam os antigos modelos às inovações, como, por exemplo, pintando as partes entalhadas dos móveis de branco e dourado. Utilizou-se inúmeros móveis laqueados, ou acharoados, que foram trazidos à Bahia por Portugal, que, ao contrário que se possa pensar, eram feitos na Inglaterra, que usou modelo e técnicas especiais para exportação para lugares mais quentes.

A historiadora traz também a conhecimento que houve igualmente um longo período em que se usaram formas de pés diferentes, como, por exemplo, os chamados pés de burro, não restando nenhum exemplar em coleções atuais (que se tenha conhecimento). Os armários e outros móveis especializados apareceram tardiamente, finais do século XVIII e se vulgarizaram nos oitocentos. Usou-se ainda no século XVIII, especialmente camas e cadeiras, chamadas “de vento” que eram desmontáveis, ou dobráveis e podiam ser transportadas para qualquer parte.

Em relação aos móveis de higiene, ou ornamentais, a pesquisadora relata que aparecem no século XIX, sob influência francesa: bidet, retrete, toillette, étagers (móvel com prateleiras), console, plateau, cristaleira, armário de comida, penteadeira, etc. De influência francesa também foram os conjuntos de mobília, mas já feitos industrialmente, em linha de produção e com igualdade da ornamentação. E alguns casos, como foram comuns durante o período industrial, houve um retorno aos es-

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

tilos antigos, mas agora com ornamentação feita de forma mecanizada, especialmente os chamados estilos "à Luís" XIV ou "à Luís XV" e "à Luís XVI", que reportava, de modo estilizado, o barroco, o rococó e o neoclássico. Além de móveis de outros países como a Inglaterra e França, especialmente no século XIX, com a implementação das indústrias, usou-se mobílias da América do Norte, Áustria e Hamburgo. Dos muitos móveis dos séculos XVII e XVIII, não restou um único exemplar. A maior parte dos acervos é composto por móveis do século XIX, como seguimento do século anterior, ou com retorno de estilo artístico.

Dessa maneira, assim como a pesquisadora, compreende–se que os inventários, testamentos e autos de partilha são fontes de pesquisas com uma boa qualidade de informações que possibilita ao pesquisador entender a vida de outrora. Principalmente, sobre a cultura visual da sociedade, em especifico baiana. Esse exemplo de estudo mostra como os inventários e testamentos podem contribuir para estudos pontuais, como o mobiliário, ou gerais, como outros aspectos da sociedade.

As conclusões extraídas acerca da forma, tipologia e uso, além do número, tipo e utilização dos móveis se pode perfeitamente conhecer a sociedade, mesmo porque o seu uso, até finais do século XVIII, obedecia a uma hierarquia social. Ainda sobre os móveis, é preciso ressaltar que o estudo traz uma nova leitura do mobiliário anteriormente analisado por estudiosos sem subsídios dos documentos históricos. Dessa forma, o estudo serviu para cobrir uma lacuna existente na história da arte baiana, mas que muito ainda precisa ser alimentada.

Considerações finais

Conclui-se, que o estudo além de rememorar exemplares existentes na Bahia de outrora, possui teor preservacionista frente a alguns atos diante dos tipos de objetos artísticos ainda existentes: a primeira é que quando não musealizados, são vendidos a antiquários ou são descartados no lixo. A segunda é o retorno ao contexto residencial, através da aquisição dos objetos em antiquários e da compra em lojas de designers ou especializado, e também feitura de cópias destes em marcenarias com visual reciclado ou de baixo custo, como é o caso na Rua Rui Barbosa, no centro antigo de Salvador, que possui alguns ateliês de marceneiros.

Do ponto de vista da história das artes visuais e da museologia preservacionista, preservar testemunhos materiais não é sinônimo de preservar memória. A memória não está aprisionada nas coisas aguardando um historiador ou museólogo libertador, ela está situada na relação entre o sujeito e o objeto de memorização. Ela também não é o passado projetado de modo fiel ou fidedigno no presente. É preciso entender que, "fidedignidade, fidelidade e autenticidade" são valores atribuídos e não critérios acima de quaisquer suspeitas na orientação de ações museais. E o que está em pauta em muitos museus não é o caráter fidedigno e autêntico dos objetos em exposição ou descrição em inventários, não é uma possível verdade incorporada à coisa, mas a possibilidade de comunicação de ideias, sentimentos, sensações e intuições. Importa saber, que a preservação de representações de memória é apenas uma das funções museais e sequer se pode garantir que seja a principal ou mais importante.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

O pesquisador do patrimônio da cultura visual interessado em conhecer o objeto da ação preservacionista será remetido à noção, descrita como um conjunto determinado de bens tangíveis, intangíveis e naturais envolvendo saberes e práticas sociais, a que se atribui determinados valores e desejos de transmissão de um tempo para outro tempo, ou de uma geração para outra geração. O patrimônio cultural, como se sabe, é terreno em construção, fruto de eleição e campo de combate.

Todo projeto de preservação patrimonial resulta de exercício de poder, ainda que em muitos casos a sua justificativa seja apresentada em nome do perigo de destruição ou de hipotéticos valores que todos devem acatar e reconhecer. Isso fica aparente na construção de marcos patrimoniais, corporificados no espaço e transmitidos no tempo, perpetrada por movimentos sociais com diferentes orientações ideológicas. Tudo isso, facilita a compreensão de que não basta querer democratizar o acesso ao patrimônio cultural consagrado como portador dos valores simbólicos da nacionalidade, é preciso ir mais além e perceber a verdadeira comunicação com o objeto.

É preciso compreender junto com José Reginaldo Santos Gonçalves (1996) a retórica dos discursos sobre o processo de construção do patrimônio cultural, e por esse caminho favorecer a construção de novos patrimônios, de novas possibilidades de apropriação cultural. Como sustenta Nestor Garcia Canclini (1994, p.96):

> As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e museus, demonstram cultura. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam em todos os setores sua ação difusora; à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por estas instituições (CANCLINI, 1994, p.96).

A Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a nominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. E a partir dessa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento. Além disso, ela estabelece a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto, mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob-responsabilidade da administração pública e conceitua patrimônio cultural como sendo os bens "de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos da sociedade brasileira".

Portanto, procurou-se nesse estudo atribuir os objetos estudados como patrimônio cultural passíveis de degradação na perspectiva da cultura visual, sem se debruçar

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

por inteiro a teoria da cultura material, para com isso despertar a conscientização da preservação dos exemplares subsistentes. Afinal, todo objeto é composto de visualidade, mas se atendo a questão do visual, é mais notório trabalhá-los como exemplos de cultura visual. Ainda que se tenha a noção da materialidade dos objetos estudados, devido a ser preciso visualizar o exemplar subsistente para assimilá-los às características transcritas nos documentos, os estilos de época e a determinação no exemplar encontrado em museus e sua reserva técnica.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.23, p.94-115, 1994.

CANTI, Tilde. O móvel no Brasil: origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa. 1985.

CANTI, Tilde. O móvel do século XIX no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989. 190p.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

ELIADE. Mircea. O sagrado e o profano. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Inventários e testamentos como fontes de pesquisa. São Paulo. UNICAMP. 2005.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX. Salvador. 1970. (Tese apresentada para o concurso de professor assistente da UFBA)

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Brasileiro: Bahia. São Paulo: Espade, 1978. V. 1. 144 p.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano. Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

LIMA, Tania Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan. /abr. 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

POUSSAM, Demerval Aparecido Pereira. Aspectos importantes sobre inventário e partilha e a possibilidade da partilha extrajudicial. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=18756&revista_caderno=7 Acessado em: 13/09/2018

SILVA, Sergio Baptista da. Repensando objetos, arte e cultura material. In: Horizontes antropologicos. vol.17 no.36 Porto Alegre July/Dec. 2011

WOODWARD, Ian. The Material Representing the Cultural Universe. Objects, Symbols and Cultural Categories. In: Understanding Material Culture. New York: SAGE Publications, 2007. P.84-110.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.25 n.44
Jul/dez 2020
e-ISSN: 2179-8001

Texto recebido em: 30/09/2019
Texto aceito em: 22/09/2020
Texto publicado em: 23/09/2020

Claudio Rafael Almeida de Souza

Museólogo formado pela Universidade Federal da Bahia (2013). Integra o Grupo de Pesquisa História das Artes Visuais Brasileiras, atuando na Linha de Pesquisa História das Artes Visuais do Nordeste Brasileiro, liderado pelo Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire. Possui experiência nas seguintes áreas: Conservação Preventiva, Documentação Museológica, Ação Cultural e Educativa, bem como na Montagem de Exposições. Sua produção acadêmica versa sobre Patrimônio, Museu, Cultura Material e Imaterial, Identidade Cultural, Artes Visuais, Festa Popular e Preservação. Desenvolve pesquisa sobre Oratórios Domésticos Baianos dos Séculos XIX e XX, Memória, Cultura Visual e Religiosidade Baiana.

Como citar: SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. Anotações sobre o estudo da cultura visual através de documentos históricos e exemplares subsistentes: o caso do mobiliário Baiano dos Séculos XVIII e XIX realizado por Maria Helena Ochi Flexor.. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 25, n.43 jul-dez 2020. ISSN 2179-8001.

DOI:https://doi.org/10.22456/2179-8001.97048.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Receptáculos da fé: gêneses, tipologia, usos e estística dos oratórios baianos.

Receptacles of faith: genesis, typology, uses and statistics of Bahian oratories

Claudio Rafael Almeida de Souza
ORCID: 0000-0001-7581-1025
Universidade Federal da Bahia

Resumo

O presente estudo partiu do interesse de estudar as origens, tipologia, usos e estilística dos oratórios brasileiros que remontam dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, encontrados em residências, capelas, abrigos, museus e antiquários, principalmente dos museus baianos de Salvador e do Museu do Oratório – Ouro Preto/Minas Gerais. Considerando o objeto em estudo enquanto objeto devocional e obra de arte, a partir da análise de dados em livros, catálogos, sítios de internet tal como entrevistas, observação in lócus e análise de registro fotográfico dos artefatos, foi promovido um estudo da utilização, da composição plástica, das origens e influência estilística através dos ornatos da ornamentação dos mesmos. Desse modo, preocupou-se aqui também correlacionar sua estima enquanto cultura material e de memória visual que emerge dos lugares onde se localizam. O resultado permite ter conhecimento e explicitação da associação entre o formato, a composição plástica e tendências estilísticas dos objetos em questão. Estabelecendo assim, um processo de construção do conhecimento e consequentemente ampliando a informação sobre os exemplares brasileiros subsistentes.

Palavras-Chave

Oratório. Forma. Origens. Tipologia. Estilos Artísticos.

Abstract

This study came from the interest of studying the origins, typology, uses and stylistics of Brazilian oratories dating back to the seventeenth, eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, found in residences, chapels, shelters, museums and antique shops, especially the Oratory Museum - Ouro Preto/Minas Gerais. Considering the object under study as a devotional object and work of art, based on data analysis in books, catalogs, websites such as interviews, in locus observation and photographic record analysis of the artifacts, a study on the use, plastic composition, origins and stylistic influence through their ornamentation ornaments. Thus, it was also concerned here to correlate their esteem as material culture and visual memory that emerges from the places where they are located. The result allows to have knowledge and explanation of the association between the format, the plastic composition and stylistic trends of the objects in question. Establishing a process of knowledge construction and consequently expanding the information on Brazilian specimens.

Keywords

Oratory. Form. Origins. Typology. Artistic styles.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.114247

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Considerações Iniciais

Damos início a este artigo estreitando a nomenclatura e definição em torno dos objetos em estudo. Ao possuir como sinônimos nicho e santuário, o termo oratório que deriva do latim oratoium é chamado no popular, por exemplo, de "casinha dos santos". No dicionário mais antigo, Rafael Bluteau (1720, Ora) nomeia o artefato de oratório, oratoriosinho e até mesmo como armário sacro, alegando não existir palavra própria para chamá-lo, e o define como armário, sendo capaz de ser também pequeno ou fixado a parede; congregação; capela ou ermida; e também arte da oratória ou retórica.

No dicionário mais atual, Aurélio B. de O. Ferreira (2010, s/p.) diferencia ao nomear o artefato de adoratório e o definindo como cômodo de uma casa consagrado à oração; nicho ou pequeno altar onde são arrumadas para veneração imagens de santos. Capaz de ser também oratório ou oratória espécie de composição musical cantada e de fundo narrativo. Semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), distancia desta por não ser proposto com encenação. No comum, os oratórios têm temática religiosa, apesar de existir alguns de tema profano.

Basicamente a definição de oratório se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Nos possíveis significados o oratório, como diz Maria Silveli de Toledo Russo, em sua tese, utilizando a definição do jesuíta Juan Batista Ferreres:

> [...] em sentido lato, significa um lugar relativamente pequeno, dedicado à oração e ao culto de Deus; Neste sentido [...] qualquer pessoa pode ter em casa um oratório, destinando para ele um local apropriado; resguardado em seu interior: quadros, estátuas, etc., em que se possa meditar, rezar o santo rosário, fazer alguma novena, etc, individualmente ou com toda a família [...] (FERRERES, 1916, p. 9-11, apud RUSSO, 2010, p.37).

Diante de todas essas definições, nomeações e o que selecionamos em pesquisa, definimos então oratório como armário de madeira com duas portas que se abrem; caixa retangular que aparece só com a porta recortada com vidro; caixa retangular com as laterais e porta com recorte e vidro; caixa vitrine vedada sem porta que abrigam imagens de santos devocionais do proprietário.

Tendo a possibilidade ser encontrado em diferentes religiões como o butsunda da religião budista e o kamidana da religião xintoísta, os oratórios possuem ornamentação que remontam armários e templos da cultura dos devotos. Nos ambientes católicos, segundo Gutierrez (1991, p. 6) passaram a ser utilizados na Idade Média, em igrejas quanto em residências e é durante esse período da história que esses objetos de fé se multiplicam em diferentes formas amoldadas pelos artífices da época.

A princípio na região européia o local para exercitar a religiosidade era a capela criada pelo monarca. Com o tempo e devido ao espirito, bem como os princípios da Contra Reforma passam a se tornar para uso particular. Reproduzindo o modelo da monar-

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

quia as famílias abastadas acreditaram ser necessário criar seu próprio altar para fins de celebrações, contato mais direto com Deus e missas.

No Brasil, Gutierrez (1991, p. 5) diz que a introdução do artefato ocorreu na chegada dos colonizadores em terras então não cristãs, quando em meio às bagagens da Caravela de Cabral, um tipo protegia a imagem de Nossa Senhora da Esperança. Iniciando assim, uma tradição que vincula o contato do homem com a divindade até os dias atuais no Novo Mundo desbravado pelos então descobridores portugueses.

Apesar de só existir informações sobre o uso do oratório a partir do século XVIII, deduzimos que sendo a região hoje denominada Bahia e Salvador à primeira localidade desbravada por Cabral e sua comitiva, bem como ser o local de início da expansão, da dominação territorial e da catequização, que foi então nessa área do Brasil que o objeto foi difundido com o tempo, a acomodação e a instalação de portugueses na nova colônia. Portugueses, que por serem católicos trouxeram objetos de cunho religioso para contato com o divino, e entre esses objetos os oratórios com santos. Esta influência na religiosidade católica imprime novos modos de vivências em torno da fé no decorrer do tempo. Este fenômeno implica, sobretudo, nas concepções de religião e religiosidade no campo religioso baiano.

As iniciais manifestações artísticas ora reinterpretadas de estilística erudita ora seguindo a tradição nas mãos de artistas da localidade e estrangeiros coincidem com a fixação das ordens religiosas: jesuíta (1549), beneditina (1581), bem como franciscana (1584). Em barro cozido primeiramente eram destinadas a nichos de parede, oratórios e retábulos das igrejas. Embora para o culto doméstico as imaginárias ganhassem nas mãos de santeiros e artistas populares em anonimato, pequenas dimensões e característica dos diferentes lugares de onde emergiam. Esta questão permite compreender a origem das escolas regionais de pintura da imaginária cristã.

Mão de Obra: marceneiros, entalhadores e carpinteiros

Os oficiais mecânicos como se trata a seguir, impõem-se as categorias de mão de obra branca e escrava que trabalhavam junto ao poder administrativo da cidade no determinado ínterim aqui trabalhados. Deste modo, pesquisamos em fontes primárias que são cerca de 100 a 150 inventários, autos de partilha e testamentos (santos), documentos administrativos da Prefeitura e do Estado, anúncios em jornais dos séculos XIX e XX, fichas avulsas de Marieta Alves e Carlos Ott e em fontes secundárias que são dicionários de diversos tipos, catálogos de museus e de exposições. E embora tenham encontrado nomes de artífices da época, escolhemos tratar genericamente o título de oficial mecânico e deixar para outro momento, quiçá em tese doutoral ou livro, informações como pequeno dicionário de nomes de artífices que criaram ou puderam tomar encomendas para criação de oratórios, como marceneiros, entalhadores e carpinteiros.

Estas atividades mencionadas anteriormente servem de base para a identificação de como tais profissões foram administradas durante os séculos XVIII, XIX e XX, na capital do Brasil na sua em plena efervescência e sendo parcialmente a cidade de Salvador, que herdou de Portugal a composição administrativa e a estrutura so-

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

cioeconômica, incluindo a formação de mão de obra, constituída majoritariamente de artífices, entre eles marceneiros, entalhadores e carpinteiros.

Na prática, estes ofícios foram divididos entre os brancos e os negros, sendo exercidos por uns ou por outros – não exclusivamente, mas em grande parte. Logo, que a capital mudou-se para o Rio de Janeiro, sua maioria e uma parte deste migraram para a nova capital. Contudo, Muitos desses artífices concentravam-se nas ladeiras do Carmo e da Misericórdia (FLEXOR, 2009, pág. 39).

Do século XVI até a terceira década do século XIX, os artesãos ou artífices e alguns pequenos comerciantes eram designados na Bahia e no Brasil como oficiais mecânicos. Os pintores e escultores, que também usavam as mãos na elaboração de suas obras, não eram classificados como artesãos, pois tinham, teoricamente, a possibilidade de "inventar" e, por isso, serem profissionais liberais, enquanto aos artífices cabia "copiar" e permanecer administrativamente atrelados às Câmaras.

Conforme a professora Maria Helena Ochi Flexor (2009, pág. 39) vários oficiais mecânicos interferiam na confecção dos móveis, como os marceneiros ou carpinteiros de obras brancas e pretas, torneiros, entalhadores, carpinteiros de móveis e samblagem, correeiros lavradores de couro, picadores de sola ou couro, ferreiros ou serralheiros. A confecção de cadeiras, por exemplo, podia reunir marceneiros e correeiros. O marceneiro podia acumular a função de torneiro, mas não a de entalhador. O profissional desta especialidade intervinha no móvel separadamente. Os entalhadores não tinham obrigação de cumprir os preceitos da Câmara, por estarem classificados na categoria dos escultores.

As atividades dos oficiais mecânicos eram reguladas, em parte, pelo Livro de Regimentos dos Oficiais mecânicos de Lisboa, de 1572. Nestes regimentos, reformados pelo marquês de Pombal em 177118, foram baseadas as posturas estabelecidas pela Câmara de Salvador. Existiam, na Cidade do Salvador, os seguintes ofícios denominados mecânicos:

> barbeiro, sapateiro, carpinteiro de obra branca ou de edifícios, carpinteiro das naus da ribeira, carapina, correeiro, dourador, espadeiro, esparteiro, ferreiro, latoeiro, marceneiro, ourives do ouro e da prata, parteira, pasteleiro, pedreiro, polieiro, sangrador, seleiro, serralheiro, sombreiro, tanoeiro, tintureiro, torneiro, alfaiate, anzoleiro. Muitos dos ofícios existentes em Lisboa não passaram para o Brasil por não serem de primeira necessidade ou, então, foram anexados a outros ofícios. As demais atividades constituíam, normalmente, monopólio real. Como dizia José da Silva Lisboa a Domingos Vandelli, em 1781, "as artes na Bahia se reduzem aos ofícios mecânicos de pura necessidade" (FLEXOR, 2009, pág. 41).

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Não havia idade certa para o início da aprendizagem. O aprendiz era colocado sob a guarda do mestre ou, como chamavam, do amo. Este não somente lhe ensinava o ofício, como o educava e, a título de educação, também se servia dele para todos os demais serviços, principalmente domésticos. Com isso, o dito aprendiz podia ser castigado, eventualmente, com penalidades corporais. Permitia-se ainda aos mestres ter no máximo dois aprendizes, para garantir a eficiência da aprendizagem. A falta de mestres, no entanto, por todo o Brasil, mesmo em Salvador, levou os aprendizes a procurar as tendas dos oficiais, sem que estes fossem ou tivessem o título de mestre (FLEXOR, 2009, pág. 44).

Nas festas, cabia à Igreja o cerimonial litúrgico, enquanto o brilhantismo do acontecimento dependia do Senado da Câmara. Esta dividia os grupos por profissões e elegia um encarregado dos festejos – o cabo da festa –, que assinava um termo de responsabilidade comprometendo-se a organizar, especialmente, os festejos oficiais Os artesãos deviam participar ativamente destas procissões, comparecendo com os estandartes dos padroeiros e insígnias dos respectivos ofícios mecânicos. (FLEXOR, 2009, pág. 49). Estas celebrações serviam para sociabilizar os artífices da época.

Dos naturais da terra e dos portugueses que haviam iniciado sua atividade mecânica em Salvador, um número diminuto se submeteu aos exames. Constam poucos registros de suas examinações, entre os manuscritos da Câmara. Grande parte dos marceneiros pedia simplesmente sua licença, pagando fiança para ter tenda aberta ou loja para vender móveis ou trastes usados. Pelas licenças verifica-se que não eram raros os casos em que os marceneiros possuíam duas tendas, ou uma tenda e uma loja para vender móveis, embora isso fosse proibido (FLEXOR, 2009, pág. 52).

Ainda nos setecentos, a Câmara tentava estabelecer as “arruações” dos ofícios. O sistema de arruação era adotado em Lisboa para facilitar a fiscalização efetuada pelos juízes nas tendas dos oficiais mecânicos. Nas cidades portuguesas “urbanizadas” no estilo se observava em Salvador, as lojas e tendas espalhavam-se por “labirintos de velhas ruas”, situação que tornava árdua a fiscalização. Com o arruamento obrigatório, “cada ofício passou a ter um local determinado dentro da área da cidade e só neste local os respectivos oficiais podiam abrir loja” (FLEXOR, 2009, pág. 57)

Aos marceneiros, torneiros, carpinteiros de móveis e samblagem, correeiros e ferreiros, porém, não foram designadas áreas específicas. Pelas licenças e termos de eleições, verifica-se que possuíam tendas ou lojas em vários pontos da cidade: ladeira da Misericórdia, ladeira da Conceição, Terreiro, rua Direita das Portas do Carmo, São Bento, rua Direita de Palácio, Maciel, Preguiça, rua do Tijolo, Saúde, trapiche do Azeite, Barroquinha, rua do Passo, do Colégio, etc. Muitos desses artífices concentravam-se nas ladeiras do Carmo e da Misericórdia (FLEXOR, 2009, pág. 57).

As cartas de examinações dos marceneiros não foram mais registradas nos livros da Câmara a partir de 1819, as ditas eleições aparecem até 1814 e as licenças, até 1831, com muitas interrupções. Assim, desse período em diante, há poucas informações sobre os oficiais mecânicos que trabalhavam na confecção de móveis. Entre 1811 e 1821, o primeiro jornal baiano, a Idade d’Ouro do Brazil, trazia tanto notícias sobre as lojas, bazares e artífices brancos, quanto se referia a escravos (FLEXOR, 2009, pág.58).

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

As fichas avulsas de Marieta Alves e Carlos Ott, no momento parecem ser a melhor fonte de pesquisa. Apesar, de não elencar ou tabelar os nomes desses oficiais por tempo. Lembrando que, consta também o Dicionário de Artífices da Bahia, dicionário do livro A Talha Neoclássica na Bahia, onde consta a relação de artífices, mas especificamente marceneiros entalhadores, carpinteiros e escultores que trabalharam na época

Apesar de existir também oficiais mecânicos em outros lugares da Bahia, tomamos como recorte a cidade do Salvador por ser a primeira e por muito tempo a principal cidade do Brasil e do Estado da Bahia. Definimos o ínterim de 1701-1960 por ser um período em que a prática ainda possuía relevância para os objetos de cultura material e visual trabalhados em pesquisa, produzindo assim, quantidade significativa de possíveis autorias para as criações de marceneiros, escultores-entalhadores, carpinteiros e qualquer outro serviço atribuído aos oficiais mecânicos e aquilo que aqui se escolher ser mão de obra de criação dos oratórios e imagens de santos, e também por ter um grande número de documentação. Tendo em vista que a memória documental da sociedade baiana pouco existe em bom estado de conservação. Os documentos atribuídos a este estudo possui grau de conservação considerável, mediante a degradação de documentos públicos.

Tratar-se-ia então neste tópico atribuir e verificar o exercício de atividade de alguns destes profissionais que possivelmente tenham criado em atividade, oratórios domésticos e outros móveis que possivelmente serviram a funcionalidade ou como os santos devocionais, esculpidos também. Como houve uma impossibilidade da documentação e tendo em vista o avanço do tempo de entrega do texto, obrigou-se a deixar para outro momento a verificação do exercício de atividade dos oficiais mecânicos que, como já dito anteriormente, aceitariam encomenda de oratórios.

Ritos e usos do Oratório

A capacidade criadora da inicial povoação da Terra de Santa Cruz está presente nas adequações cometidas na forma primitiva do oratório como pequena capela reduzida, de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Para o sacerdote celebrar missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório das casas das famílias, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

As celebrações lideradas por párocos que aproveitavam as visitas rurais para cumprirem suas obrigações litúrgicas, eram feitas em oratórios que precisavam de autorização prévia das autoridades eclesiásticas para sua instalação, uma vez que eram de grande dimensão, em formato de armário e cumpriam a função de altar, contendo objetos litúrgicos e imaginárias sacras. Como o da figura acima, o chamado oratório ermida, integrado a arquitetura, instalado em varandas e pátios de fazendas.

Em Salvador e outros lugares da Bahia era comum ter essa autorização os oratórios grandes, nomeados de oratórios de dizer missa. Utilizados no interior das residências, eles surgiram “pouco antes de findar a primeira metade do século XVIII” e com isso, “tornou moda a celebração de missa nas residências particulares, o que não

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

deixou de suscitar reclamações por parte do clero da época" Flexor (2009, p.123).

Porém, não eram todos os oratórios de grandes dimensões que necessitavam de permissão da igreja para serem armados nas residências. As famílias mais ricas encomendavam modelos variados de embutir e de estrutura livres ricamente sofisticados na sua ornamentação. Variante também era o local onde eles ficavam podendo ser colocados na sala principal, em corredores e em ambientes específicos destinados a exercícios religiosos denominados "quartos de santos".

O uso do quarto de santo tem maior popularidade no século XVII e no XVIII quando não houve se quer um senhor branco, por mais apático, que se furtasse ao sagrado esforço de rezar ajoelhado diante dos nichos, às vezes, rezas quase sem fim tiradas por negros e mulatos. Freyre (1996, p. 431) descrevendo os aspectos da religiodade colonial na Bahia menciona que o fato do brasileiro colonial ter sempre em sua casa lugar destinado ao culto divino demonstrava respeito a sua religião.

Durante o culto doméstico a luxúria e indolência eram quebradas pelo espírito de devoção religiosa que só no século XIX serenou nos homens, para refugiar-se nas mulheres, nos meninos e nos escravos. Freyre (1996, p. 431) recorda que era se rezava nos oratórios e a maioria dos colonos andavam de rosário nas mãos juntamente com bentos, relicários, patuás e Santo Antônios pendurados ao pescoço. Dentro de casa rezava-se de manhã, à hora das refeições, ao meio-dia e de noite, no quarto de santo, onde os escravos acompanhavam os brancos no terço e na salve-rainha.

Rememorando os costumes baianos do século XIX, Vianna (1973, p. 17) define o quarto de santo encontrados nas residências como um cômodo de tamanho pequeno ou grande, uma nesga de espaço debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens e um dormitório ocupado por pessoas idosas, contemplativas, que se gloriavam em dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Essas pessoas nunca diziam meu quarto, e sim, quarto de santo.

Do oratório citado não somente abrigavam os santos devotados, como também foram usados para a prática de novenas e rezas coletivas diárias, como descreve John Luccock nos relatos da sua permanência no Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil:

> De regresso de curto passeio (...) encontrei a família toda rezando (...). Ficaram de par em par abertas as portas do Oratório e exposto o Crucifixo até justo o momento de servir-se a ceia no mesmo cômodo: o dono de casa aproximou-se então com grande seriedade e, após ter feito profunda reverência à imagem, cerrou-lhe as portas (Luccock, 1975, p.295).

Por todo o século XVIII, o exemplar mencionado foi difundido, no que causou acréscimo da sua produção e quantidade de diferentes estilos, tendo como observância o lugar, bem como o período artístico em moda. Juntamente com eles, foram confeccionados também modelos de dimensões menores que eram destinados para

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

utilização em salões e recintos mais íntimos, como pode ser visto na **figura 1.** Porém, é preciso saber que o exemplar na figura é o tipo afro-brasileiro, caracterizado com entalhes simples e presença marcante de elementos místicos em detrimento de elementos decorativos, como classifica o Museu do Oratório – Minas Gerais.



Figura 1 – Quarto de tropeiro com Oratório fixado na parede. Fonte: Visita Virtual ao Museu do Oratório, 2017.

Como resultado do aumento imigracional para as terras tupiniquins, ocorrido ao longo dos séculos e que envolveu inúmeras nacionalidades além da portuguesa, oratórios de diferentes localidades com características estilísticas dos países oriundos foram inseridos nos espaços residenciais. Porém, "os oratórios [...] no período colonial, tanto nas casas mais humildes quanto nas ricas instituições religiosas ou nas residências abastadas são muitos característicos do mobiliário português" (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p.356).

Tipologia de Oratórios

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Portanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Desse modo, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de marceneiros, entalhadores, carpinteiros e pintores ao executar os oratórios em estudo. O termo ornamento está etimologicamente relacionado a palavra latina *ordinatio (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e pertence ao conjunto daqueles elementos em condição de conferir beleza a uma obra arquitetônica sem, no entanto, representar necessariamente um sistema tectônico-funcional aplicado*[1].

Se um exame do termo, em sua derivação semântica, autoriza adotar seu sentido

1- ANTONIOLLI, Luiz Fabio. *Percursos do Ornamento*. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. 214 p.il

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

de ordem, a noção comparece ao longo da história da arte em maior ou menor grau vinculada às noções de construção e de ornamentação, o que permite invocar-lhe o valor estético. E a articulação entre ordenamento e valor estético, em arquitetura, mobiliário e decoração, pode evocar a ação de conferir beleza a uma edificação, a um móvel, ou a um ambiente interior mediante uma investigação geométrica das proporções e o sentido de ordem que conduz o ornamento.

Os termos "ornamento" e "ornato" encontram suas origens latinas, respectivamente, em *ornamentum* e *ornatum*, com significados que remetem à decoração e à ornamentação aproximando-as das noções de embelezamento, ornamento, e revestimento. E o termo ornato é classificado enquanto substantivo masculino, motivo decorativo que se aplica a qualquer obra de arte, principalmente arquitetura[2]. Deste modo, verifica-se que os termos descritos se encontram em uma confluência que permite ao espectador compreender o sentido da obra de arte em questão. Sendo assim, possível identificar os tipos de ornamentos.

Através do ato de ornamentar é possível definir estilos decorativos e arquitetônicos, como o estilo barroco, por exemplo, que se caracteriza pela quantidade excessiva de detalhes e o estilo neoclássico baseado na simplificação da decoração. Para além das diferenças, todas as casas, vestimentas, móveis, igrejas, possuem ornamentações com princípio estilístico. Em todos os povos os impulsos de modelação estética se exteriorizaram primeiramente nas criações destinadas ao lar, bem como nos objetos de uso cotidiano. Com os progressos da civilização e o consequente aumento das exigências da vida, a modelação desses objetos assumiu feição de uma arte propriamente dita. Mas é principalmente nas obras do culto religioso que as criações artísticas dos povos civilizados apresentam maior perfeição.

É denominado estilo artístico a síntese de todas as forças e fatores (elementos, princípios, técnicas e finalidade básica do artista), constituindo na unificação ou integração de numerosas decisões que predominam esteticamente. Ele é a adaptação das formas artísticas ao espírito ou gosto de uma época, sendo, portanto, um código coletivo, entendido como conjunto de elementos sígnicos, portadores de informação estética, que expressam as perspectivas ideológicas de determinado momento histórico[3]. No decorrer da História da Arte, existiram vários estilos, cada qual contendo uma série de chaves visuais reconhecíveis e que, no conjunto, englobam a obra de vários artistas. Os estilos históricos, que aqui serão examinados em estudo, refletem as tendências comuns nas criações artísticas de uma determinada época.

Machado (2011, p.123) assegura que durante o século XIX houve uma ressignificação na utilização do quarto, onde no mesmo passaram a serem exercidas diversas atividades que dependiam do ocupante. Esse processo fez com que o culto privado aos santos se alcançasse notoriedade se aliando ao conforto e intimidade. Muitos lisboetas utilizavam o oratório em cima de papeleiras e cômodas para exercer suas práticas religiosas na intimidade do cômodo restrito aos seus donos.

2- REAL, Regina M.. *Dicionário de Belas-Artes*. Termos Técnicos e Matérias Afins. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.
3- CASTELNOU, A .M. N. *Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário*. Londrina: UNOPAR. 1999.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Era indispensável nas casas coloniais uma área reservada ao culto. Na impossibilidade de um cômodo apropriado para a colocação de um altar, os oratórios cumpriam nos dormitórios, as funções de objeto de atenção espiritual. Flexor (2009, p.122) afirma que na residência se podia faltar outros modelos de móveis, mas o oratório ainda que de tamanho pequeno permanecia sempre entronizado. E junto a esse "móvel de devoção" havia o presépio do Nascimento de Jesus Cristo, os painéis do Divino Espirito Santo e/ou lâminas de santos que complementavam a ambientação de um fiel católico fervoroso baiano.

Apesar de termos como objeto principal deste estudo os oratórios domésticos de Salvador, considerados móveis devocionais ou de orar, é preciso elucidar, que esses artefatos assumem diferentes usos e formas ornamentadas no decorrer da história, de acordo com a necessidade e condições financeiras dos seus donos. No Museu do Oratório é possível notar diferentes tipos como os presentes nas figuras anteriores (oratório ermida e o afro-brasileiro), os oratórios de viagem ou algibeira, entre outros, como no **quadro 1** a seguir, que identifica dez tipos de oratórios.

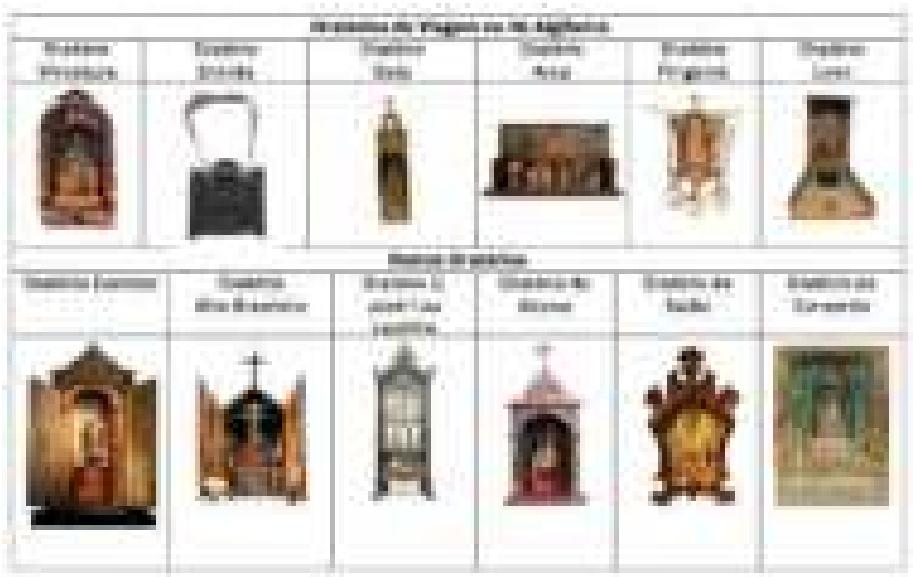


Figura 2 – Tipos de Oratórios.
Fonte: Museu do Oratório, 2017.

Nos diversos tipos e de diferentes localidades brasileiras o oratório carrega forma com elementos decorativos. Os encontrados na cidade de Salvador, além de possuírem a funcionalidade de invólucro para os santos de devoção, assumem também a responsabilidade, principalmente nas residências, de ambientar e decorar o local de contato entre o fiel devoto para com o místico e dependendo do local ou caso, o próprio cômodo que está inserido. Ambientando desta maneira o lócus devocional.

Muito comum no ambiente em que encontramos os oratórios é a ornamentação ao seu redor. Como pode ser visto na figura 2, é típico dos proprietários ornamentarem as mesas, consolos ou outros móveis que servem de apoio para o oratório com flores,

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

bibelôs, lâminas de santo, lembranças de festas religiosas, entre outros elementos ornamentais. Pode-se observar na figura, que o oratório é simplório, e além de imagens de santos, ele carrega no seu entorno flores, rosários e galhos secos.



Figura 2 - Oratório com ornamentação entorno. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

Essa ornamentação característica origina de séculos passados. Maria Helena O. Flexor (2009, p.124) diz que o oratório como móvel que mereceu bastante atenção nas residências baianas, principalmente no século XVIII, além de numerosas imagens, possuíam outras ornamentações, como jarrinhas da Índia com ramalhetes, figuras de leões e outros animais, lâminas das figuras dos Santos, castiçais de bojo de estanho, lâmpadas de latão, toalhas de linho com rendas, serpentinas de luzes, pia de água benta de vidro, anjos pintados em papelão com pés de madeira, lampiões de folha de vidro, mangas de vidro com pés de casquinha, conforme a moda no passar dos anos.

A mestra em desenho, cultura e interatividade Viviane da S. Santos (2014, p. 38 e 39) descreve também ornamentação parecida com a que encontramos junto aos oratórios na cidade de Feira de Santana. A autora descreve em determinado trecho que "[...] sobre a mesa onde está o oratório, quatro jarros de flores, alguns com flores colhidas da própria fazenda, duas esculturas de anjos querubins, uma peça de madeira entalhada, tapetes, além de um turíbulo" (SANTOS, 2014, p. 39).

Tipologia de Oratórios Domésticos Baianos

Como morada para as imagens de santos, o oratório ganha diversos formatos em que o possível uso, gosto do seu dono e também as condições financeiras dá ao artefato características de igrejas, capelas, altares-mores e faixadas de residências. Nos oratórios existentes ainda em Salvador que remontam dos séculos XVII, XVIII, XIX e

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

XX a ornamentação é dada por elementos arquitetônicos e motivos que trazem consigo possíveis características de estilos que estiveram presentes em mobiliário, arquitetura e igrejas da cidade nas respectivas épocas. Consideramos a ornamentação do oratório enquanto frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, torneado, talha e recorte em madeira de diferentes tipos e cores.

Sobre o resultado da pesquisa na tipologia encontramos 14 tipos de oratórios domésticos no universo de 85 e os classificamos conforme a estilística e morfologia atribuindo a esta característica seu frontão e outros remates, conforme a figura 3. Em relação a estilística atribuímos e inserimos na estética dos oratórios pesquisados os estilos neoclássico; neogótico; art noveau; e neocolonial, além dos estilos que já existiam como renascentista, primeiro barroco, segundo barroco e rococó.

Conforme os trabalhos desenvolvidos por Durkheim e Mauss sobre os processos de classificação cultural dos objetos, Ian Woodward (2007) afirma que os seres humanos tendem a classificar e, estas classificações, sob o ponto de vista psicanalítico, permitem que os indivíduos façam demarcações e categorizações, elementos considerados importantes para que o indivíduo se sinta incluído dentro da sociedade.

O autor ainda afirma que, ao classificar os objetos, os serem humanos atribuem a eles um valor cultural. Outra abordagem interessante para o campo do patrimônio cultural é oferecida pelos estudos de Durkheim sobre a vida religiosa, onde defende a existência de uma questão moral por trás das classificações dos objetos. Esta moral está relacionada ao sentimento religioso que analisa o mundo por dois "domínios morais distintos", polarizados, que são o sagrado e o profano, ressaltando que a qualidade de "sagrado" não se refere apenas aos objetos utilizados nos rituais religiosos, mas pode ser atribuída a quaisquer locais e objetos, no nosso caso os oratórios e santos devocionais.



Figura 3 - Esquema dos Oratórios Domésticos Baianos. Fotografia e Texto: Claudio Rafael Almeida de Souza

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Com base nas leituras realizadas para o desenvolvimento deste estudo e as pesquisas em campo, apresentamos aqui e utilizamos, uma sugestão de classificação tipológica para os oratórios domésticos. E neste processo classificatório, não buscamos priorizar tão somente a ocorrência de estilos, mas também características da sua produção, uso, formato e quando possível à datação a partir de relato dos proprietários. Em geral, não utilizamos somente uma nomenclatura simples e objetiva, como já mencionado, baseada no formato, ornamentação e estilo artístico. Entendemos também sua funcionalidade e a necessidade de abrigar o santo devotado, abrigando o último numa espécie de "construção". Enquanto a classificação tipológica a partir da base, escolhemos não tratar propriamente desse aspecto, sabendo-se que a base ora apresenta-se em trapezoidal e ora modifica-se para retangular.

Na classificação generalizada, abarcamos os oratórios domésticos na categoria de mobiliário religioso, móvel de orar ou móvel de devoção, como assim o fez Maria Helena Ochi Flexor (2009) e Viviane da Silva Santos (2014). Deste modo, no segundo passo tentamos classificar os oratórios em dois grandes grupos: os de manufatura popular e os de manufatura erudita, levando em consideração para essas classificações, informações sobre a produção, a composição do nicho e a imaginária. Porém, a tentativa não foi bem proveitosa, e, portanto, tentamos também a nomenclatura. E no segundo passo elegemos o local no qual este era utilizado pelo seu proprietário original (antes de chegar ao museu ou antiquário) ou onde foi encontrado no momento da pesquisa. Neste caso, nos detivemos de maneira singular as formas, ou seja, na nomeação utilizamos a plasticidade dos oratórios como base para intitularmos os objetos e sendo assim as características imagéticas serviram como ponto de partida para intitularmos os objetos seguindo não só o formato, mas toda sua composição estética, a plasticidade atribuída pelo artífice no momento de criação.

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como "um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo"[4]. O termo *modelo* provém do italiano e significa "qualquer pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação"[5]. Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra tipo para designar a família dos oratórios que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética com retábulos, ornamentação e fachadas de igrejas e residências, e os outros, suas variações.

Os altares e os oratórios estão presentes em algumas religiões e tem presença em santuários e recintos domésticos desde os tempos e práticas ancestrais. É observável nichos em ruínas de antigas civilizações, que acolhiam imaginárias de deuses pagãos e outras representações divinas. Fustel de Coulagnes em A cidade Antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições de Grécia e Roma (1975), cita que desde a Roma e a Grécia antiga era indispensável nas casas e no ambiente familiar o espaço para ora-

4- Aulete, Caldas. Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017
5- Idem, ibidem.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

ções e preces. Eles tinham como tradição familiar, que cada família dispusesse desse altar, onde o homem, sempre o homem, acendesse o fogo, tido como próprio altar e não o deixasse apagar, o alimentando com galhos e ramos secos de árvores específicas. Esse fogo só poderia ser apagado quando não existisse mais nenhum membro da família vivo. Em todas as moradas as famílias se reunião de maneira restrita entorno desse altar onde sempre perante a uma quantidade pequena de cinzas e brasas, faziam suas orações e seus próprios cânticos.

Nas figuras 4 e 5, é possível observar um oratório do século XVIII, em que a ornamentação no seu exterior é dada por envernizamento, almofadas nas portas e cimalha como arremate, trazendo consigo reminiscências renascentistas. Já no seu interior traz ornamentação característica do barroco com douramento que sobressai em fundo de cor vermelha, tendo também flores, florões e volutas em cês. Era muito comum nesse tipo, ornamentação com passagens da via sacra no interior das portas, trazendo assim características sacras ao oratório em forma de armário.



Figuras 4 e 5 – Ornamentação de Oratório do Século XVIII. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

Elementos da ornamentação da arquitetura, os ornatos arquitetônicos nos oratórios como em outros móveis são reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. Nos oratórios que remontam do século XIX é possível observar na sua ornamentação elementos arquitetônicos encontrados também em retábulos-mores, tribunas e altares colaterais. No oratório da figura 5, é possível observar que ele tem como ornamentação colunas lisas, bilros ensaiando pérolas, festão e é encimado por uma espécie de baldaquino (figura 6) formado por quatro volutas em “esse” que sustenta uma meia cúpula vazada finalizada por três degraus abaulados com cruz latina torneada.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 7 – Remate com volustas "S" e meia cúpla vazada. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

O tipo acima referido é muito comum ao gosto do soteropolitano, porém ele nem sempre traz como arremate a meia cúpula vazada. O certo é que a voluta em formas de "esses" ou "esses" junto com "ces" ensaiam um baldaquino encimado por globo e cruz latina. Os do século XX apresentam ornamentação mais simplória, porém destaco aqui um tipo. O oratório da **figura 7**, em estilo art nouveau, tem como ornamentação além de bilros, colunas, uma sanefa recortada sobreposta numa espécie de platibanda onde pode ser vista centralizadamente folha de acanto. O acanto nesse oratório é encontrado também em forma de relevo na porta e laterais.



Figura 8 – Oratório do século XX em estilo art nouveau. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A ornamentação dos oratórios do século XIX e XX como os do século XVIII pode ser vista também no seu interior. Pinturas em tom azul com douramento, papéis de presentes e paredes com motivos florais denunciam a criatividade dos proprietários, em especifico os proprietários de condições financeiras inferiores. Nas figuras 9, 10 e 11 é possível notar essa ornamentação. Enquanto a cor, a uma variedade de cores encontradas como o azul, branco, amarelo, perolado, marrom e dourado presentes na pintura do painel de fundo ou do papel de parede transformado em painel de fundo no interior do oratório, bem como as cores verde, vermelho, laranja, lilás também encontradas no painel de fundo, mas feito com papel de embalar presentes.



Figuras 9, 10 e 11 – Ornamentação do interior dos Oratórios. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

Na maioria dos interiores dos oratórios encontrados, pode ser observada ornamentação também nos painéis de fundo. Neles, as pinturas com ou sem douramento, forros próprios para oratórios, papéis de paredes e de embalar presentes florais ou geométricos, denunciam a criatividade dos proprietários - em específico, os proprietários de pouca condição financeira. No jornal *Correio da Bahia* de 29 de maio de 1872, por exemplo, encontramos o anúncio "Amostra de Papel," cujo número "65" informava vender 1.700 amostras de papel, com tamanho superior aos das folhas de papel de cores liso que se vendiam no mercado, servindo para forro de oratórios, presépios, salas, quartos, livros, caixas, caixinha, e baús, cada folha por 100 réis. Possibilitando assim, a modificação do painel ou plano de fundo.

Apesar dessas diversas cores encontradas, a cor predominante é o marrom em suas várias tonalidades. Seja de oratório para oratório, bem como em um mesmo oratório, a variação parte desde as tonalidades mais claras até as mais escuras. Essas tonalidades podem não ser as mesmas do momento de criação, pois os objetos sofreram com as ações do tempo e o verniz sofreu alteração ou não exerce mais a sua função. Além disso, alguns oratórios passaram por restauro.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Considerações Finais

A escolha deste tema justifica-se pela necessidade de estudar os vestígios, o que restou do passado de uso, como ainda se dá o uso e como o catolicismo mudou e não é mais hegemônico, a inserção destes objetos nas residências contemporâneas e o seu descarte. Isto pode ter ligação com o fato das residências estarem cada vez menores e não ser possível reservar um espaço único para orações, conquanto, durante nossa pesquisa constamos que, quando há um objeto desses na família as pessoas tem levado à venda em antiquários, ou, têm os descartados.

A pesquisa tende a compreender os oratórios e/ou nichos e suas composições enquanto bem cultural material que se origina e produz uma cultura visual ou denota-se visualidade a partir do que é produzido pela sociedade baiana, sua conservação, preservação, valor artístico e estilístico. Além de tornar evidente a tradição que envolve os objetos de estudos como símbolo de fé e devoção, bem como estimular ações preservacionistas contribuindo com a manutenção da tradição e preservação da cultura dos baianos no âmbito devocional.

O objeto de estudo está perdendo a importância frente ao niilismo e o capitalismo atrelado à sociedade de consumo, que imprime outros modos de vivências e simbologias em torno da fé. É um fenômeno que discute a perda dos valores tradicionais e religiosos conquanto, concluímos que quando há um objeto desses na família, a pessoa tem levado a antiquários ou os tem descartados. Apesar de que é possível verificar que em algumas famílias há ainda a tradição de manter os oratórios e/ou nichos dentro das suas residências, bem como manter o hábito da devoção em rezas, novenas e trezenas.

O estudo tem como objetivo investigar os oratórios que são ou foram utilizados no exercício religioso privado do baiano e se encontram em residências, asilos, capelas, antiquários e museus da Cidade do Salvador. E como objetivos específicos investigar a tipologia, a estilística, possíveis autorias, a comercialização, os santos de devoção a eles atrelados e analisa-los iconograficamente e iconologicamente suas composições e imagens. Deste modo, verifica-se uma confluência de aspectos inerentes a plasticidades dos oratórios estudados. Inserindo assim, um novo contexto artístico-estilístico.

A metodologia que foi utilizada neste estudo se define por uma observação sistemática, a partir da análise dos dados de fontes referenciais, como bibliografia, artigos, sítios de internet, e também de estudos *in lócus* com observação, registro fotográfico e realização de entrevistas. A pesquisa em campo consistiu no registro fotográfico, entrevista dos proprietários, catalogação dos objetos e estudo de materiais que traçaram uma tipologia de oratórios na cidade de Salvador.

Nos valemos também da metodologia proposta por Panofsky de análise iconográfica para compreensão da plasticidade e elementos da decoração dos objetos estudado. Neste método iconográfico, Panofsky (1986, p. 47) indica a análise da temática através da descrição visual do objeto. E esta descrição tem como finalidade identificar as formas puras: os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Neste primeiro nível de observação, o olhar torna-se fundamental e é uma das bases para a boa compreensão contextual do

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

objeto. Método indispensável para o estudo dos objetos estudados.

Os oratórios domésticos é uma temática pouco abordada por historiadores da arte em âmbito nacional. No caso dos de origem baiana, especificamente, apenas a historiadora da arte Maria Helena Ochi Flexor, em 1970, dedicou-se a tal temática. Em seu estudo, três laudas são completadas com características ornamentais analisadas por meio de descrições em inventários, testamentos, autos de partilha, bem como pela observação de artefatos preservados em alguns museus de Salvador. Entretanto, o estudo intitulado *O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII e XIX* - que teve sua última reedição intitulada *Mobiliário Baiano* (2009) -, não contempla todos os tipos de artefatos em questão, principalmente aqueles ainda utilizados no exercício religioso da vida privada e os confeccionados na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX. Isso implica na necessidade do estudo realizado.

Referências

BLUTEAU, Pe. Raphael. Vocabulário Portuguez e Latino. Volume 06: Letras O-P. No collegio das artes da companhia de JESU Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade Anno de 1712. 1720 Pág. 99 ORA

BUENO, Francisco da Silveira. Grande Dicionário etimológico prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica. Contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Lisa, 1988. v. 6

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil; origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Editora Lisboa.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2° Edição. Revista e Aumentada. 41° Impressão. 1986.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário Baiano.* Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2010.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro. Versal. 2006.

GUTIERREZ, Angela. *Museu do Oratório*. 3. Ed. Belo Horizonte: Conceito, 2013. (Coleção Angela Gutierrez)

JONES, Owen. A Gramática do Ornamento. 1° ed. Editora:Senac:São Paulo, 2010.

LUCCOCK, John. *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil* (1808-1818). São Paulo, Belo Horizonte, EDUSP/ Itatiaia Editora, 1975. p. 295

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores. 9. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v

SÁ, Marcos Moraes. Ornamento e Modernismo. Editora: Rocco, 2005.

SANTOS, V. da S. Santo de Casa Faz Milagre: Desenho e Representação Dos Oratórios Populares Domésticos em Feira De Santana. Dissertação (Mestrado em Desenho,

Cultura e Interatividade). – Setor de Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

SPELTZ, Alexandre. Estilos de Ornamentos. Tradução: Ruth Judice. Editora: Ediouro. 1994.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Texto enviado em: 14/07/2021
Texto aceito em: 20/10/2021
Texto publicado em: 22/12/2021

Claudio Rafael Almeida de Souza

Museólogo formado pela Universidade Federal da Bahia (2013). Possui experiência nas seguintes áreas: Conservação Preventiva, Documentação Museológica, Ação Cultural e Educativa, bem como na Montagem de Exposições. Sua produção acadêmica versa sobre Patrimônio, Museu, Cultura Visual, Material e Imaterial, Identidade Cultural, Artes Visuais, Festa Popular e Preservação. Desenvolve pesquisa sobre Oratórios Domésticos Baianos dos Séculos XVIII, XIX e XX, Memória, Cultura Visual e Religiosidade Baiana.

Como citar: DE SOUZA, C. R. A. Receptáculos da fé: gêneses, tipologia, usos e estística dos oratórios baianos. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 26, n. 46, 2021.

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.114247.

ISSN 1518-344x



Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Rev. IGHB, v. 117, jan./dez. 2022

INSS 1516-344x

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA

Rev. IGHB, Salvador, v. 117, jan./dez. 2022

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA

DIRETORIA IGHB | 2022 – 2023

Presidente de Honra	Eduardo Morais de Castro
Presidente	Joaci Fonseca de Góes
1º Vice-presidente	Aramis de Almada Ribeiro Costa
2º Vice-presidente	Luiz Ovídio Fisher
3º Vice-presidente	Newton Cleyde Alves Peixoto
Secretário Geral	Rozendo Ferreira Neto
Secretário Adjunto	Ricardo Maurício Nogueira e Silva
Diretora Financeira	Maria Constança Carneiro Galvão
Diretor Financeiro Adjunto	Jorge Luiz Ramos
Orador Oficial	José Nilton Carvalho Pereira
Diretor de Publicações	Sérgio Augusto Soares Mattos
Diretor de Biblioteca	Luiz Américo Lisboa Junior
Diretora do Arquivo Histórico	Zita Magalhães Alves
Diretoria Suplente	Antônio Menezes do Nascimento Filho
	Sérgio Emílio Schlang Alves
	Raul Affonso Nogueira Chaves Filho
Conselho Fiscal	Sudário de Aguiar Cunha
	Wellington do Carmo Cruz
	Luislinda Dias de Valois Santos

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO DA BAHIA

Rev. IGHB, v. 117, jan./dez. 2022

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA

Conselho Editorial Internacional

Miguel Monteiro
Academia Portuguesa de História e Universidade de Lisboa – Portugal

Antonella Rita Roscilli
Escritora e jornalista – Itália

Berthold Zilly
Instituto Latinoamericano de Freie Universitat Berlin – Alemanha

Carlos Tasso Saxe-Coburgo e Bragança
Academia Portuguesa da História – Portugal

Edmundo Anibal Herédia
Universidade Nacional de Córdoba – Argentina

Hendrik Kraay
Universidade de Calgary – Canadá

Marcos de Noronha da Costa
Academia Portuguesa da História – Portugal

Stuart Schwartz
Yale Univertsity – Estados Unidos

Conselho Editorial Nacional

Adinoel Mota Maia
Gabinete Português de Leitura-Bahia

Arno Wehling
Academia Brasileira de Letra

Carlos Humberto Pederneiras Corrêa
Instituto Geográfico e Histórico de Santa Catarina

José Carlos Bastos Sant Anna
Universidade Federal da Bahia

José Ibarê Dantas
Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe

Maria Tereza Navarro Britto Matos
Universidade Federal da Bahia

Zilma Parente de Barros
Universidade Federal da Bahia

Sérgio Augusto Soares Mattos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

© 2022 Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHB

É permitida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em língua portuguesa ou qualquer outro idioma, desde que seja indicada a fonte.

Ficha Técnica

Coordenação Editorial	Sérgio Augusto Soares Mattos
Assistente Editorial	José Carlos Bastos Sant Anna
Projeto Gráfico	Sidnei Silva e George Luis Cruz Silva
Reevisão de Linguagem	Sérgio Augusto Soares Mattos
	José Carlos Bastos Sant´Anna
Paginação eletrônica	Helga Vieira Sant Anna

Endereço para envio de artigos: diretoria.publicaçao@ighb.org.br

Indexada em / Indexed in:

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/index.xhtml – Plataforma Sucupira

O conteúdo dos artigos é de inteira responsabilidade dos autores

Ficha Catalográfica

Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1894 –

V.; il; 25cm.

Anual

v. 117 (jan./dez., 2022), 464p

ISSN 1516-344X.

1. Bahia - História 2. História e Religião. 4. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - Discursos, ensaios e palestras.

CDU:94(813.8)



REVISTA DO INSTITUO GEOGRAFICO E HISTÓRICO DA BAHIA - IGHB

Avenida Joana Angélica, 43 - Piedade 40050-001 – Salvador – BA – Brasil

Telefone (71)3329-4463 | (71)3329-6336 | diretoria.publicacao@ighn.org.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

O BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E DA BAHIA E OUTROS RESGATES HISTÓRICOS 13

Sérgio Augusto Soares Mattos

ARTIGOS

EM SINTONIA COM A HISTÓRIA 21

Joaci Góes

O PROCESSO DE INDEPENDÊNCIA DO BRASIL: DA CHEGADA DA FAMÍLIA REAL AO SEU RECONHECIMENTO (1808-1825) 29

Luiz Americo Lisboa Junior

A LUTA PELA INDEPENDÊNCIA DA BAHIA COMEÇOU EM CACHOEIRA HÁ 200 ANOS 55

Sérgio Mattos

PERSONIFICAÇÃO ATUAL SOBRE JOANAANGELICA E CONVENTO DA LAPA-BA 63

Antonia da Silva Santos

PRECURSORES ICONOGRÁFICOS DAS ESCULTURAS DO CABOCLO DO DOIS DE JULHO 85

Claudio Rafael Almeida de Souza

O PLANO DA CIDADE DE BAHIA NO BRASIL: UM MAPA INÉDITO DE SALVADOR DURANTE A OCUPAÇÃO HOLANDESA (1624) 111

Pablo A. Iglesias Magalhães
Lucia F. Werneck Xavier

A CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E DE TRÊS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS 141

Ednaldo Soares

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO TEATRO CASTRO ALVES 173

Aramis Ribeiro Costa

A VIRTUDE ARISTOTÉLICA NA PEDAGOGIA DE ERNESTO CARNEIRO RIBEIRO E SEU LUGAR NA CONTEMPORANEIDADE 203

Jayme Augusto Ribeiro de Oliveira Matos

O PRÍNCIPE ITALIANO UMBERTO DI SAVOIA E SUAS VISITAS NA BAHIA EM 1924 231

Antonella Rita Roscilli

BAHIA VAI COMEMORAR CENTENÁRIO DE MORTE DE RUY BARBOSA 259

Sérgio Mattos

DOUTOR CLÍMACO, O IRMÃ0 MAIS VELHO DE RUY BARBOSA 273

Luis Guilherme Pontes Tavares1

RÁDIO NO BRASIL – UM MEIO CENTENÁRIO 281

Nair Prata

O CENTENÁRIO DA CAIXA FALANTE 307

Nelson Varón Cadena

HOMENAGEM

ÉDISON CARNEIRO: VALORIZAÇÃO DAS RAÍZES 331

Biaggio Talento

ÉDISON CARNEIRO NO ACERVO DE RUTH LANDES 345

Jamie Lee Andreson

ÉDISON CARNEIRO E O CEAO: EM TORNO DE ALGUMAS RELAÇÕES POSSÍVEIS E IMAGINÁVEIS 383

Cláudio Luiz Pereira

RELATÓRIO, BIBLIOTECA, ARQUIVO

RELATÓRIO DA BIBLIOTECA RUY BARBOSA 419

Luis Américo Lisboa Junior
Fernanda Mota de Oliveira

AGENDA IGHB

AGENDA CULTURAL NOS 128 ANOS DE FUNDAÇÃO DO IGHB 423

Cleide Nunes

RELAÇÃO DE ASSOCIADOS

ASSOCIADOS DO IGHB 441

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA 453

Apresentação

O BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E DA BAHIA E OUTROS RESGATES HISTÓRICOS

Sérgio Augusto Soares Mattos[1]

Este ano, 2022, marca o Bicentenário da Independência do Brasil e os 200 anos do início das lutas pela Independência da Bahia, iniciada em 25 de junho de 1822, em Cachoeira, e concluída no dia 2 de Julho de 1823, com a entrada triunfal em Salvador do Exército Libertador, que expulsou as tropas portuguesas e consolidou a independência do país.

Durante as comemorações do primeiro centenário da Independência, no plano cultural, ocorreu A Semana de Arte Moderna, de 11 a 18 de dezembro de 1922. Neste ano, quando comemoramos o Bicentenário da Independência, em termos culturais, o Museu do Ipiranga, em São Paulo, foi reaberto no dia 7 de setembro de 2022, depois de quase uma década fechado.

No próximo ano, a Bahia festejará o Bicentenário de sua Independência do jugo português no dia 2 de Julho de 2023, quando esta *Revista do IGHB* concentrará a maior parte de seu conteúdo à nossa data magna. Além do 2 de Julho, nossa atenção estará focada também no primeiro centenário de morte de Ruy Barbosa.

[1] Diretor de Publicações do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e editor da Revista do IGHB. E-mail: sasmattos@gmail.com

Esta edição da *Revista do IGHB*, número 117, apresenta um conteúdo substancioso em um total de 17 artigos. Intitulado **Em sintonia com a história**, o artigo de Joaci Góes, presidente do IGHB, abre este volume apresentando os projetos que pretende realizar durante sua gestão. Ele enumera nove itens de um ambicioso programa a ser concretizado no biênio 2022-2023, dos quais destaca três: A digitalização do acervo, o programa Leitura sem fronteiras e a criação do Museu da Libertação.

Na sequência, um conjunto de quatro artigos aborda o tema da Independência. O primeiro deles, assinado pelo historiador Luiz Américo Lisboa Junior, intitulado **O processo de independência do Brasil: da chegada da família real ao seu reconhecimento (1808-1825)**, busca esclarecer o processo de independência do Brasil a partir da chegada da família real ao Rio de Janeiro em virtude das invasões napoleônicas na Europa, seus desdobramentos políticos e seus reflexos no Brasil, fatores decisivos que culminariam com a sua emancipação política definitiva do império português, destacando-se a participação da imprensa luso-brasileira.

A luta da Independência da Bahia começou em Cachoeira há 200 anos é o título do segundo artigo, de autoria de Sérgio Mattos, que destaca a participação do Recôncavo baiano (Cachoeira, Santo Amaro e São Francisco do Conde) na luta pela Independência da Bahia, que culminou com a expulsão das tropas portuguesas em 2 de Julho de 1823, consolidando definitivamente a Independência do Brasil.

O terceiro artigo, de autoria de Antonia Silva Santos, **Personificação atual sobre Joana Angélica e Convento da Lapa-BA, revela** características da figura da religiosa Joana Angélica de Jesus, freira que viveu enclausurada e que se destacou como mártir na luta da Independência.

No quarto artigo, **Precursores iconográficos das esculturas do caboclo do dois de Julho**, Cláudio Rafael Almeida de Souza analisa comparativamente as representações da alegoria do caboclo símbolo da independência da Bahia com a imagem de São Miguel Archanjo. A primeira é a escultura andante do préstito em comemoração aos 1823, o cortejo do Dois de julho, e a segunda é a escultura existente no monumento em comemoração à independência da Bahia, localizada na Praça do Campo Grande, em Salvador.

Após os quatro artigos sobre a Independência, vem o ensaio intitulado **O Plano da Cidade de Bahia no Brasil: um mapa inédito de Salvador durante a ocupação holandesa (1624),** assinado por Pablo A. Iglesias Magalhães e Lucia F. Werneck Xavier, apresenta uma análise inédita do *Plano da Cidade da Bahia no Brasil*, resultado das pesquisas do engenheiro militar Joos Coeck, com uma descrição detalhada da ocupação neerlandesa e dos trabalhos de fortificação na cidade da Bahia em 1624. Por meio do mapa, cotejado com manuscritos holandeses inéditos, *National Archief*, em Haia, foi possível compreender melhor o desenvolvimento da malha urbana da cidade da Bahia no século XVII.

Na sequência, Ednaldo Soares debate **A criação da Universidade**

Federal da Bahia e de três museus universitários. Originária da Escola de Cirurgia da Bahia, criada em 1808, pelo Príncipe Regente Dom João de Bragança, quando da transmigração da Família Real de Portugal para o Brasil, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) é considerada a primeira instituição de nível superior criada no país. A partir de seu envolvimento com a comunidade foram criados três museus universitários – Museu de Arte Sacra (MAS), Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) e Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Em resumo, este artigo apresenta um relato histórico e sociológico sobre a criação da Universidade Federal da Bahia e dos Museus de Arte Sacra, do Afro-Brasileiro e o de Arqueologia e Etnologia.

Aramis Ribeiro Costa, no texto intitulado **Apontamentos para uma história do Teatro Castro Alves,** trata da situação do teatro na Bahia até os anos 40 do século XX, a origem do Teatro Castro Alves, sua construção, a inauguração, o incêndio que o destruiu, a reconstrução, a segunda inauguração, com aspectos pouco conhecidos e pouco divulgados.

Por sua vez, Jayme Augusto Ribeiro de Oliveira Matos, em seu artigo intitulado **A virtude aristotélica na pedagogia de Ernesto Carneiro Ribeiro e seu lugar na contemporaneidade**, examina o pensamento pedagógico de Ernesto Carneiro Ribeiro, propondo-se a investigar o conceito de virtude moral no pensamento pedagógico dele, na tentativa de relacioná-lo à visão de educação promovida pelo filósofo Aristóteles.

O príncipe italiano Umberto di Savoia e suas visitas na Bahia

é o título do artigo da pesquisadora Antonella Rita Roscilli, que resgata a visita do então Príncipe do Piemonte e futuro herdeiro ao trono do Reino da Itália. A visita do príncipe ocorreu há quase cem anos, quando chegou à Bahia em 12 de setembro de 1924. Segundo a autora, "a viagem ficou imortalizada em um documentário histórico, produzido pela A. Botelho do Rio de Janeiro". O artigo reconstrói a viagem e os dias que Umberto di Savoia passou na Bahia.

Os dois artigos em sequência estão vinculados à figura de Ruy Barbosa, o "Águia de Haia", pois no próximo ano a Bahia vai comemorar o centenário de Morte do grande baiano. O primeiro artigo, assinado por Sérgio Mattos, trata dessa comemoração e apresenta uma cronologia da trajetória de vida de Ruy. O outro artigo, assinado por Luís Guilherme Pontes Tavares, apresenta a figura do irmão mais velho de Ruy Barbosa: Clímaco Ananias Barbosa d'Oliveira, que nasceu em Salvador em 21 de janeiro de 1840, nove anos antes do irmão. Segundo Luís Guilherme, Clímaco, que era médico, poeta, jornalista e abolicionista, também soube construir um currículo à altura do irmão mais famoso.

O décimo terceiro e o décimo quartos artigos desta edição estão voltados para comemorar o centenário do Rádio no Brasil. O primeiro, de caráter mais acadêmico, intitulado **O Rádio no Brasil: um meio centenário**, é assinado pela pesquisadora Nair Prata. O segundo texto, mais jornalístico, **O centenário da caixa falante**, leva a assinatura de Nelson Varón Cadena, pesquisador e historiador da mídia, e apresenta o desenvolvimento desse veículo na Bahia.

Em atendimento ao Edital nº 005/2022, esta edição da *Revista do IGHB* publica três artigos sobre Edson de Souza Carneiro, escritor baiano, etnólogo comprometido com os estudos sobre a cultura afro-brasileiro. Os artigos são: **Édison Carneiro: valorização das raízes africanas e o mito da democracia racial**, assinado por Biaggio Talento, jornalista e biógrafo de Édison; **Édison Carneiro no acervo de Ruth Landes**, assinado pela pesquisadora Jamie Lee Andreson; e **Édison Carneiro e o CEAO: em torno de algumas relações possíveis e imaginárias**, assinado pelo pesquisador Cláudio Luiz Pereira. Os três artigos se completam e transmitem uma visão mais realista do trabalho e da pessoa que foi Édison Carneiro.

Encerrando esta edição, seguem o **Relatório da biblioteca e arquivo** e no item **Agenda IGHB** é apresentada uma matéria jornalística sobre os eventos culturais desenvolvidos durante o ano de 2022, assinado pela jornalista Cleide Nunes. E, na sequência, **Relação de Associados** e as NORMAS DE PUBLICAÇÃO.

A revista do próximo ano, 2023, está aberta para receber colaborações sobre tudo o que se relacionar com o bicentenário do 2 de Julho e as lutas pela independência da Bahia do jugo português.

Que tenham uma boa leitura!

Artigos

EM SINTONIA COM A HISTÓRIA

Joaci Góes[1]

Com esta publicação, de número 117, a Casa da Bahia dá sequência ao seu tradicional meio de comunicação com a sociedade baiana através do registro e da análise de momentosos aspectos da vida histórica e cultural do nosso Estado e do Brasil, atividade diuturnamente realizado pelo site em que se conecta com o Mundo.

Explica-se por que os sócios dessa vetusta e venerável Instituição confiaram a tão relevante tarefa de editar sua Revista a um dos mais fecundos escritores da nova geração, o eminente baiano e polímata Sérgio Mattos, que conta ainda com o prestígio de haver nascido na pátria de José de Alencar.

O conteúdo que o leitor tem diante dos olhos é muito rico, em sintonia com o prestígio intelectual dos autores dos diferentes textos, a maioria dos quais abordando ou refletindo o sentimento geral de ebulição patriótica, ao ensejo da celebração do bicentenário de nossa independência formal, em 7 de setembro de 1822, e de sua efetiva consolidação com a postura irredenta, heroica e épica dos que, em solo baiano, ao preço de muitas lutas e derramamento de sangue, expulsaram, definitivamente, em 2 de julho de 1823, os colonizadores que resistiam à nossa irrenunciável emancipação política.

Como atividade rotineira, o IGHB segue cumprindo densa agenda

[1] Joaci Góes é Presidente do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

intelectual, abrigando a realização de conferências, cursos e seminários sobre temas palpitantes da atualidade, voltados para a reflexão do passado, requerimentos do presente e projeções para o futuro, observando, como é da natureza de sua finalidade, a rica diversidade de pontos de vista, com exclusão dos político-ideológicos que tantos males vêm ocasionando à boa convivência entre brasileiros de todas as origens. Nosso regular programa de visitas ao rico acervo de nossa histórica sede, a maior estrutura de concreto do Nordeste e Norte do País, quando foi edificada há um século, conta com o acompanhamento da qualificada museóloga Rita Maria Fonseca Chaves.

Confiantes na qualidade individual realizadora do conjunto dos integrantes de nossa Diretoria, elaboramos um programa ambicioso para o biênio 2022-2023 que inclui:

Digitalização de nosso excepcional acervo;

A concessão de prêmios para reconhecer trabalhos de valor no campo da História e da Geografia, nominados para homenagear alguns dos baianos notáveis, recentemente desaparecidos, dentre os quais mencionamos Edivaldo Machado Boaventura, João Eurico Matta, Waldir Freitas de Oliveira, Roberto Santos, Luís Henrique Dias Tavares e Cid Teixeira;

Realização do 8° Congresso de História da Bahia e o 1º Simpósio Acadêmico de Geografia, tendo o Semiárido como o tema central;

Celebração apoteótica do bicentenário do Dois de julho de 2023, que consolidou a independência política do Brasil, irrigada com o sangue heroico de baianos de todas as etnias e classes sociais;

Extensão do programa Leitura sem fronteiras aos 417 municípios baianos;

Conversão da histórica e bela sede, de estilo neoclássico, no Museu de História da Bahia;

Criação do Museu da Libertação no Solar Boa Vista, onde morou Castro Alves, para abrigar os fastos da luta pela absolvição e o contributo dos seus grandes líderes, diminuindo o passivo nacional com nossa vertente africana;

Ampliação dos convênios com entidades públicas e privadas, para a edição de obras no campo da memória histórica e da História e da Geografia que interessem de perto à Bahia;

Criação de dois caminhos a serem percorridos a pé ou de bicicleta, de cerca de 120 kms, cada, um entre Mucugê e Rio de Contas, na Chapada Diamantina, e o outro entre Monte Santo e Canudos, no nordeste baiano, em convênio com os respectivos municípios, palcos de uma das mais marcantes contendas da história humana, segundo a visão de renomados historiadores e antropólogos. Tudo isso com o amparo do Café Literário que já começa a operar no salão de entrada do santuário da memória da Bahia e do Brasil, onde memoráveis e enriquecedores bate-papos se realizam, rotineiramente.

Dessas nove metas programáticas, repitamos um pouco do muito que já dissemos, sobre três delas, em palestras e artigos, para mais acurada compreensão do leitor de sua notável importância para a sociedade baiana e brasileira: A digitalização do acervo, O programa Leitura sem fronteiras e a criação do Museu da Libertação.

DIGITALIZAÇÃO

A hemeroteca do IGHB (coleção de artigos em jornais e revistas, a partir do século XIX,) contém nada menos do que cinco milhões de páginas com o registro diário de nossa história, nos dois últimos séculos, em cada um dos seus mais distintos domínios. Sua digitalização se impõe por duas razões fundamentais. A primeira para assegurar sua incolumidade, de modo a evitar a tragédia que consumiu grande parte da nossa memória histórica, com o fogo que destruiu mais da metade do acervo do Museu da Memória Nacional, no Rio de Janeiro; a segunda, para colocar à disposição dos pesquisadores e estudiosos do mundo inteiro, em qualquer idioma, o acesso à nossa rica história, em qualquer hora e dia do ano, em lugar da desconfortável e sanitariamente arriscada consulta artesanal vigente. O secretário da Fazenda do Estado da Bahia, Manoel Vitório, confirmou que liberará os recursos prometidos pelo governador Rui Costa, como sua excelência deixou registrado no livro de visitas do Instituto.

LEITURA SEM FRONTEIRAS

O programa Leitura sem fronteiras consiste em colocar à disposição das pessoas, nos 417 municípios baianos, em estantes de todos os tamanhos, sem qualquer controle, os milhões de livros que, inutilmente, mofam nas prateleiras, infectando, em muitos casos, os que manuseiam velhos e bolorentos exemplares, pouco ou nada lidos. Todos os prefeitos receberam instruções sobre como proceder! Pede-se que, prioritariamente, a cada exemplar levado pelo leitor, um outro

seja posto no mesmo lugar, para garantir a higidez do acervo. Caso, porém, o leitor não disponha de um exemplar, fica a exclusivo cargo de sua consciência, devolvê-lo depois de lido. As doações serão feitas por pessoas e instituições, e os exemplares disponibilizados em estantes compatíveis com os ambientes. Num consultório médico, num escritório de advocacia ou num condomínio residencial, as estantes não precisam ser dos tamanhos das utilizadas pela Assembleia Legislativa, Tribunal de Justiça da Bahia ou da OAB, entidades que já aderiram ao programa. Na extremidade final, aspiramos disponibilizar estantes nos estacionamentos dos mercados, dos shopping-centers e dos pontos de ônibus das cidades baianas! As escolas públicas e privadas, do ensino primário ao universitário, têm o dever de liderar o processo.

MUSEU DA LIBERTAÇÃO

O povo brasileiro, em geral, e o baiano, em particular, além da herança genética e cultural, de matriz greco-romana, com os contributos de origem asiática e médio-oriental, filtrados pelos diferentes povos europeus, são, também e sobretudo, herdeiros diretos dos africanos e das populações autóctones da Terra de Santa Cruz! Meltingpotpsico-somático tão complexo não há sobre a face da terra! Essa aligeirada digressão sobre nosso passado físico-espiritual vem a propósito do mutirão cultural que reuniu entidades do porte da Academia de Letras da Bahia, quando a presidimos, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Academia Baiana de Educação, Academia de Letras Jurídicas da Bahia,

Academia de Letras e Artes de Salvador, Ordem dos Advogados do Brasil, Academia de Ciência da Bahia e o Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira. Todas essas venerandas instituições encaminharam requerimento com o propósito de sensibilizar o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura Municipal de Salvador, para a criação do **Museu da Libertação**, a ser instalado no Solar Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas, antiga propriedade da família do poeta Castro Alves, onde ele viveu alguns anos de sua curta e luminosa existência. A ideia central é fazer desse tão necessário e já tardio museu o maior repositório das lutas travadas para rompermos os grilhões da escravidão. Além do quanto se puder reunir como testemunho material da chaga da escravidão em nossa história, o registro dos nomes dos que contribuíram para nossa letárgica abolição, como o Poeta dos Escravos, Zumbi dos Palmares, Luiza Mahin, Luís Gama e escritores que fizeram de nossa matriz africana tema de suas criações literárias, nas mais distintas vertentes epistemológicas, como Luis Anselmo da Fonseca, Gilberto Freire, Luis Viana Filho, Édison Carneiro, Kátia Queiroz Mattoso, João José Reis, Ana Maria Gonçalves, Raymundo Laranjeira, Lidivaldo Britto e muitos outros nomes. O melhor das modernas técnicas computacionais deve ser incorporado aos elementos tradicionais tangíveis para fazer desse notável empreendimento fator de grande impacto na estrutura dos inúmeros atrativos que engrandecem nossa terra aos olhos do mundo. Pede-se ao Governador e ao Prefeito que nomeiem seus representantes para integrarem este mutirão. Afinal de contas, o tempo ruge para colocarmos de pé um

novo marco que confere a maior dignidade possível à utilização dos recursos oriundos da Lei Rouanet.

Registramos, como motivação adicional para o cumprimento de metas tão elevadas, a consciência de que é necessário o máximo empenho para não ficarmos muito distantes do legado que recebemos de nossos ilustres antecessores, os dois últimos dos quais a saudosa e notável Consuelo Pondé de Senna e o cidadão estadista Eduardo Morais de Castro.

O PROCESSO DE INDEPENDÊNCIA DO BRASIL: DA CHEGADA DA FAMÍLIA REAL AO SEU RECONHECIMENTO (1808-1825)

Luiz Américo Lisboa Junior[1]

RESUMO

Este artigo busca compreender o processo de independência do Brasil considerando como ponto de partida a chegada da família real ao Rio de Janeiro em virtude das invasões napoleônicas na Europa e seus desdobramentos políticos, desde a elevação do Brasil à condição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, a coroação de D. João VI e a instabilidade política portuguesa ocorrida depois da Revolução liberal de 1820 e seus reflexos no Brasil, fatores decisivos que culminariam com a sua emancipação política definitiva do império português, destacando-se a participação da imprensa luso-brasileira.

ABSTRACT

This article seeks to understand the process of independence in Brazil, considering as a starting point the arrival of the royal family to Rio de Janeiro due to the Napoleonic invasions in Europe and its political developments, since the elevation of Brazil to the condition of the United Kingdom of Portugal, Brazil and Algarves, the coronation of D. João VI and the Por-

[1] Mestre em História e Cultura do Brasil. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

tuguese political instability that took place after the Liberal Revolution of 1820 and its consequences in Brazil, decisive factors that would culminate in its definitive political emancipation from the Portuguese empire, highlighting the participation of the Portuguese press. -Brazilian

1. ANTECEDENTES

Os acontecimentos ocorridos na Europa no início do século 19 protagonizados pela expansão e pelo controle territorial napoleônico provocaram em médio prazo efeitos no império português e desdobramentos que desencadearam a emancipação do Brasil. Portugal estava sob a ameaça das tropas de Napoleão deixando a monarquia num estado de vulnerabilidade política principalmente depois do Bloqueio Continental em 1806, imposto pela França, visando atingir comercialmente o Reino Unido e seus aliados, deixando Portugal numa situação difícil devido a sua longa parceria com os ingleses. Ao mesmo tempo, Portugal estava sob forte ameaça de sua divisão territorial depois do Tratado de Fontainebleau entre França e Espanha. A situação para a monarquia portuguesa era dramática, forçando saídas políticas extremas e certa astúcia diplomática. A monarquia portuguesa simulou um rompimento com a Inglaterra realizando ao mesmo tempo um acordo secreto com os ingleses para garantir a unidade e defesa de seu território em caso de invasão pelos franceses, o que acabou ocorrendo. Nesse ínterim, a permanência da Corte na Europa era um risco para a integridade da família real, assim como para o império português, e a saída encontrada foi transferir para o

Brasil a administração do império com o apoio e a escolta da Marinha inglesa que também ajudariam no combate das tropas napoleônicas em solo português. A aliança entre Portugal e Inglaterra traria ganhos substanciais para os ingleses que enxergavam na colônia portuguesa da América uma fonte de grandes lucros. No fim, a ajuda britânica tornou-se um grande negócio que beneficiou a ambos os reinos, uma vez que Portugal tinha garantido a defesa de seu território, a manutenção do império transatlântico e, a Inglaterra, um controle quase absoluto sobre a economia portuguesa que não era nada desprezível principalmente com as riquezas produzidas no Brasil.



Embarque da familia real (Pintura de Nicolas Louis Albert Delerine)

O embarque da família real deu-se a 29 de novembro de 1807 e depois de longa e cansativa viagem a comitiva aportou em Salvador

em 22 de janeiro de 1808. Em seguida, no dia 28, D. João VI, então regente, devido à impossibilidade de governança da rainha D. Maria I que sofria de problemas mentais, assinou a Abertura dos portos pondo fim ao exclusivismo comercial colonial – que tinha por objetivo manter o controle dos negócios ultramarinos intermediado por Lisboa – beneficiando não só o Brasil, mas também a Inglaterra, então principal aliado político português e agora maior parceiro comercial. Em 7 de março, a família real e grande número de súditos, entre eles funcionários da administração, comerciantes e nobres, aportaram no Rio de Janeiro que passaria a ser a sede do império português.

A transformação do Brasil foi notável, pois o Rio de Janeiro que possuía uma infraestrutura urbana sofrível passou a abrigar todo o estafe administrativo da Corte necessitando de grandes reformas e, além do mais, a família real acostumada com o fausto de Lisboa e arredores com seus palácios, bibliotecas, teatros e todos os tipos de conforto, buscou transformar a cidade para manter, na medida do possível, o mesmo ambiente de luxo e ostentação desfrutado na Europa. Durante a permanência no Brasil, D. João estimulou a arte com a vinda da missão francesa liderada por Joaquim Lebreton tendo em Jean-Baptiste Debret o seu mais representativo documentarista pictórico, a cultura com a criação da Biblioteca Nacional e a construção do Real Teatro de São João; a música com a transferência para o Brasil do compositor Marcos Portugal, além do estímulo a artistas locais como o Padre José Maurício Nunes Garcia; a economia com a fundação do Banco do Brasil; a educação com a criação da Escola

de Cirurgia da Bahia; o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, diversas instituições de caráter burocrático-administrativo e a Imprensa Régia, criada por meio do decreto de 13 de maio de 1808.

> Tendo-me constado que os prélos que se acham nesta Capital eram os destinados para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra; e atendendo a necessidade que ha da oficina de impressão nestes meus Estados: sou servido, que a casa, onde eles se estabeleceram, sirva interinamente de Impressão Regia, onde só imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer Repartição do meu real serviço; e se possam imprimir todas, e quaesquer outras obras; ficando interinamente pertencendo o seu governo e administração à mesma Secretaria. D. Rodrigo de Souza Coutinho, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, o tenha assim entendido, e procurará dar ao emprego da Oficina a maior extensão e lhe dará todas as Instrucções e Ordens necessárias e participará a este respeito a todas as Estações o que mais convier ao meu real serviço.
>
> Palácio do Rio de Janeiro em 13 de Maio de 1808. Com a rubrica do Príncipe Regente Nosso Senhor.

A transferência da família real para o Brasil não diminuiu os conflitos em Portugal que sofreu com três invasões francesas nos anos 1808, 1809 e 1810, tendo os expulsado definitivamente de seu território em 17 de abril de 1811, derrotando as tropas francesas na batalha do Bussaco, no cerco de Almeida e em seu avanço para Lisboa

nas Linhas de Torres Vedras. A hegemonia napoleônica na Europa finda-se com a derrota do exército francês na Batalha de Waterloo, na Bélgica, em 18 de junho de 1815, provocando a queda de Napoleão como imperador. Na sequência, foi convocado o Congresso de Viena ocorrido de junho a setembro de 1815 para redesenhar o mapa da Europa nas condições fronteiriças em que se encontravam antes da Revolução Francesa, restabelecendo ainda as casas reais destronadas por Napoleão. Portugal – que durante todo o período do conflito europeu manteve o controle do império no Brasil – não obteve ganhos territoriais porque manteve suas fronteiras e colônias, mas teve restabelecida a dinastia dos Bourbons como linha sucessória real. Em meio a esse período conflituoso, D. João cria em 16 de novembro de 1815 o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, elevando a condição do Brasil e acarretando descontentamentos em Portugal.

> A partir de 1815, a conservação da corte no Rio de Janeiro e as relações com o Brasil começam a ser questionadas, difundindo-se a ideia de que Portugal estava reduzido à condição de colônia. As próprias circunstâncias do tempo, marcadas pela elevação do Brasil a reino, pelo casamento do príncipe D. Pedro, pela expedição militar à Banda Oriental (realizada com soldados recrutados e pagos pelo reino) e pela preparação da aclamação ao rei, não podiam de deixar de reforçar essa ideia. (PEDREIRA, p. 108).

Nessa altura, a relação de D. João com o Brasil e a sua anexação como Reino Unido já demonstrava que era inexorável a emancipação política do país e, entre outros fatores, dois deles foram relevantes

nesse processo: a sua aclamação como rei com o título de D. João VI em fevereiro de 1818 – apesar de já ser de fato o condutor do reino – depois da morte da rainha D. Maria em 1816 e o retorno ao Brasil de José Bonifácio em 1819 depois de passar 30 anos na Europa, que se tornaria um personagem fundamental no processo de independência.

Os tempos de relativa tranquilidade de D. João VI no Brasil, no entanto, estavam comprometidos com a instabilidade política em Portugal e o rei também já pensava na sua sucessão, sendo necessário, para isso, encontrar uma esposa para o príncipe herdeiro D. Pedro. A escolhida foi Maria Leopoldina da Áustria, filha de Francisco I, união que reunia interesses comuns às duas dinastias, tais como o fortalecimento da monarquia portuguesa na Europa com novos integrantes das cortes europeias e o interesse da dinastia austríaca em ampliar seu comércio transatlântico, sendo, neste caso, o Brasil uma colônia importante para a expansão de seus negócios. O casamento realizou-se por procuração em 13 de maio de 1817. A princesa saiu de Viena em 2 de junho chegando ao Rio de Janeiro em 5 de novembro, onde a corte e o noivo a esperavam com ansiedade, realizando-se nesta cidade os festejos comemorativos da sua chegada.

Em Portugal, a situação foi gradativamente agravando-se, as cortes solicitavam o retorno da família real, o país que enfrentava uma crise financeira grave estava tentando reconstruir-se em consequência da devastação das invasões francesas, discutia-se a situação de subalternidade que o país se encontrava frente à Inglaterra em virtude de todo o apoio dado à guerra com os franceses, a escolta da família real ao

Brasil e o fim do exclusivismo comercial, vivia-se uma fase de baixa estima, espírito de decadência e o regime absolutista era contestado. A reação não tardaria resultando num levante na cidade do Porto em 24 de agosto de 1820 com ideias liberais e republicanas e a promulgação de uma nova carta constitucional. As notícias chegadas ao Brasil eram preocupantes, exigia-se um imediato retorno do rei, que a princípio ignorou a grave situação política e, diante do silêncio real, as cortes estabeleceram eleições sem representantes do Brasil. No Rio de Janeiro e na Bahia, o clima era de instabilidade provocando revoltas com adeptos pro Portugal e Brasil, o ambiente era tenso e decisões equivocadas foram propostas como a de Tomas Antonio de Vilanova Portugal[2] sugerindo às cortes uma nova constituição submetida à aprovação real e outro texto constitucional entregue a uma junta de conselhos que deliberariam sobre os direitos do Brasil, cuja proposta não foi bem recebida e forçou uma tomada de decisão ao rei.

> Para complicar a situação havia destacamentos portugueses em várias partes do Brasil. Os militares receavam tudo quanto pudesse precipitar a separação entre Portugal e o Brasil, impedindo seu regresso ao reino. No Rio de Janeiro foram eles que encabeçaram a reação ao decreto proposto por Tomas Antonio. Concentraram-se defronte do paço para exigir que a constituição que se fizesse em Portugal

[2] Tomas Antonio de Vilanova Portugal nasceu em Lisboa em 18 de setembro de 1755 falecendo em 16 de maio de 1839. Bacharel pela Universidade de Coimbra teve destacada atuação política durante a permanência da corte no Brasil, ocupando cargos importantes como ministro do Erário régio, dos Negócios estrangeiros, da Guerra e da Marinha.

> fosse também válida no Brasil, e só dispersaram quando obtiveram, primeiro do príncipe D. Pedro e depois do próprio rei, a promessa de que assim seria. Desta forma, a Coroa colocaria seu destino nas mãos dos constituintes portugueses. A única forma de influenciar a forma que tomaria a constituição era o regresso do rei de Portugal (PEDREIRA, Ob. Cit, p. 110).

Depois de 13 anos no Brasil, D. João VI retorna a Portugal em 25 de abril de 1821 e, ao chegar, encontra o país em larga crise, tornando-se refém das cortes com sua autoridade limitada em virtude da nova constituição que fora obrigado a assinar para evitar o agravamento da situação política. Deixou seu filho Pedro de Alcântara no Brasil como regente, inaugurando com essa atitude um novo capítulo entre os dois reinos, só que de modo definitivo quanto a sua configuração política.

2. A INDEPENDÊNCIA

A convulsão política em Portugal e a constante animosidade em relação à situação do Brasil como integrante do Reino Unido chegavam a momentos extremos e decisivos, tendo a imprensa de ambos os países adotado papéis importantes, assumindo posições que influenciaram tomadas de decisão. Em Lisboa, as cortes cada vez mais radicais e dispostas a manterem o Brasil em estado de subalternidade, retornando à condição de colônia, deliberaram a dissolução do governo do Rio de Janeiro, retirando-lhe a autonomia e exigindo o

retorno do príncipe regente, D. Pedro, em maio de 1821. Essas decisões chegaram ao Brasil e, com isso, o risco de uma fragmentação do país era real se as províncias aderissem ao proposto em Lisboa, criando-se estados autônomos. Nessa altura, a intervenção e influência de José Bonifácio seriam decisivas para a manutenção da unidade territorial brasileira e um movimento interno tomou corpo com adesões de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. D. Pedro nutria as mesmas ideias e tentava uma conciliação com as cortes portuguesas, porém os ânimos estavam exaltados em ambos os lados do Atlântico e, em 9 de janeiro de 1822, sob pressão do Parlamento brasileiro e por sua vontade própria, D. Pedro declara que permanecerá no Brasil, com essa decisão, uma ruptura parecia breve e inevitável. Em agosto, navios portugueses atracam no Rio de Janeiro com ordens de retirar a autoridade de D. Pedro, reduzindo-o à condição de subalternidade às cortes portuguesas, estendendo punições às autoridades que ousassem desrespeitar tais decisões. D. Pedro estava em viagem a São Paulo e, diante do agravamento da crise, a pedido de José Bonifácio, reuniu-se em 2 de setembro o Conselho de ministros presidido pela imperatriz Leopoldina na condição de regente, assinando a ata de uma declaração de separação do Brasil do Reino Unido de Portugal, porém o documento precisava da homologação/aceite de D. Pedro.



Independencia do Brasil (Pintura de Francois Rene Moreaux (1844)

No dia 7 de setembro em São Paulo, D. Pedro toma conhecimento da situação em cartas dirigidas a ele por José Bonifácio e seu irmão, Antonio Carlos, e pela imperatriz Leopoldina, que o induzem a proclamar a independência, uma vez que diante da gravidade das notícias a decisão era inevitável e a proclamação seria declarada. Documentos históricos da mais alta relevância, as cartas de Leopoldina e José Bonifácio definiriam os destinos do país. O teor da carta da Imperatriz não deixa margem de dúvidas quanto a sua influência junto a D. Pedro, seu amor ao Brasil, demonstrando que ela tinha participação ativa no governo, acompanhando de perto todos os acontecimentos políticos que envolviam o país.



Jose Bonifacio (Pintura de Benedito Calixto)

Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1822

Pedro o Brasil está como um vulcão. Até no Paço há revolucionários. Até oficiais das tropas são revolucionários. As cortes portuguesas ordenaram vossa partida imediata, ameaçam-vos e humilham-vos. O Conselho de Estado aconselhava-vos para ficar. Meu coração de mulher e de esposa prevê desgraças se partirmos agora para Lisboa.

> Sabemos bem o que tem sofrido nosso país. O rei e a rainha de Portugal não são mais reis, não governam mais, são governados pelo despotismo das Cortes que perseguem e humilham os soberanos a quem devem respeito. Chamberlain lhe contará tudo o que sucede em Lisboa. O Brasil será em vossas mãos um grande país. O país que vos quer para seu monarca. Com o vosso apoio ou sem o vosso apoio ele fará a sua separação. O pomo está maduro, colhei-o senão apodrece. Ainda é tempo de ouvirdes o conselho de um sábio que conheceu todas as cortes da Europa, que, além de vosso ministro fiel, é o maior de vossos amigos. Ouvi o conselho do vosso ministro se não quiserdes ouvir o de vossa amiga. Pedro, o momento é o mais importante de vossa vida. Já dissestes aqui o que ireis fazer em São Paulo, fazei, pois. Tereis o apoio do Brasil inteiro e, contra a vontade do povo brasileiro, os soldados portugueses que aqui estão nada podem fazer. Leopoldina.

A carta de José Bonifácio reiterava o pedido da imperatriz e fazia um apelo a D. Pedro para não se deixar levar pelas pressões das cortes portuguesas, era a hora e o momento de uma decisão, não poderia haver hesitação.

> Senhor, as Cortes ordenaram minha prisão, por minha obediência a Vossa Alteza. E, no seu ódio imenso de perseguição, atingiram também aquele que se preza em o servir com a lealdade a dedicação do mais fiel amigo e súdito. O momento não comporta mais delongas ou condescendências. A revolução já está preparada para o dia de sua partida. Se parte, temos a revolução do Brasil contra Portugal,

> e Portugal, atualmente, não tem recursos para subjugar um levante, que é preparado ocultamente, para não dizer quase visivelmente. Se fica, tem, Vossa Alteza, contra si, o povo de Portugal, a vingança das Cortes, que direi?! Até a deserdação, que dizem já estar combinada. Ministro fiel que arrisquei tudo por minha Pátria e pelo meu Príncipe, servo obedientíssimo do Senhor Dom João VI, que as Cortes têm na mais detestável coação, eu, como Ministro, aconselho a Vossa Alteza que fique e faça do Brasil um reino feliz, separado de Portugal, que é hoje escravo das Cortes despóticas. Senhor, ninguém mais do que sua esposa deseja sua felicidade e ela lhe diz em carta, que com esta será entregue, que Vossa Alteza deve ficar e fazer a felicidade do povo brasileiro, que o deseja como seu soberano, sem ligações e obediências às despóticas Cortes portuguesas, que querem a escravidão do Brasil e a humilhação do seu adorado Príncipe Regente. Fique, é o que todos pedem ao Magnânimo Príncipe, que é Vossa Alteza, para orgulho e felicidade do Brasil. E, se não ficar, correrão rios de sangue, nesta grande e nobre terra, tão querida do seu Real Pai, que já não governa em Portugal, pela opressão das Cortes; nesta terra que tanto estima Vossa Alteza e a quem tanto Vossa Alteza estima. José Bonifácio de Andrada e Silva.

A Gazeta Universal, jornal português editado em Londres, por meio de seu correspondente no Rio de Janeiro em edição de 4 dezembro, descreve os acontecimentos que se seguiram de imediato depois da declaração de independência.

> Rio de Janeiro, 17 de setembro. Sábado 14 do corrente voltou

> o Príncipe regente de São Paulo, depois de algumas semanas de ausência. Antes de sair daquela cidade, o governador e o povo insistiu sobre sua declaração de Independência do Brasil, ao que ele acedeu e foi solenemente jurada em seu apoio. Depois da cerimônia tirou do seu chapéu o Laço nacional e pôs no braço uma fita verde (cor de esperança) com a divisa em chão amarelo *Independência ou morte*. Com isto apareceu aqui no teatro domingo 15, e na segunda-feira pela manhã não se via um único laço Constitucional na cidade. Agora militares e paisanos trazem a fita verde. (...). A pouca união que existia entre este país e Portugal está agora acabada. (...).

O periódico Regulador brasílico-luso publicado no Rio de Janeiro alterou seu nome para Regulador brasileiro em sua edição de outubro de 1822. De caráter nacionalista, não conteve os ânimos ao noticiar a independência em um longo artigo exaltando as virtudes de D. Pedro, o otimismo e a esperança que passariam a nortear os destinos do Brasil.

> Brasileiros a glória de renascer na ordem política, passando do violento estado de opressão ao da liberdade e da independência, é a maior que um homem pode conseguir na sociedade. O gênio defensor dos nossos direitos apagou nos fastos do Brasil, só com uma palavra, três séculos de escravidão; (...) a nossa pátria começou a gozar de uma nova existência; o Brasil pode dizer com verdade, que se ergueu segunda vez no seio das ondas, que tornou a sair das mãos da natureza, para receber as atribuições que lhe eram devidas e que nunca lhe serão roubadas. (...) O príncipe acedeu aos nossos votos, sua vontade uniu-se aos

> nossos desejos; e desde esse momento nós não vimos mais em sua pessoa um homem afoito, empreendedor, capaz de encarar as tempestades, vimos no príncipe um desses gênios sublimes, que a providência oferece às nações para as salvarem dos perigos eminentes, vimos o defensor da pátria, da liberdade e da nossa independência (...).

O jornal prossegue em sua exaltação patriótica por ocasião da coroação de D. Pedro realizada em 12 de outubro, data do seu aniversário, realçando as expectativas que a consagração do futuro imperador representará para o país e sua emancipação no conjunto das nações.

> O dia 12 de outubro mostrará à Europa e ao universo os públicos testemunhos de nosso reconhecimento; as nações que nos viram oprimidos e que já hoje nos contemplam vingados, verão entre os galhos da árvore de nossa independência um cetro imperial com esta divisa – Ao grande defensor dos direitos do Brasil. Tudo vai ser novo neste país regenerado, legislação, costumes, polícia, economia, desaparecerão para sempre os monstros que nos inquietavam e a nossa pátria inteiramente desafrontada receberá em seu seio os novos germes da sua prosperidade futura. (...). Independência ou morte (...) brasileiros, sejam estas palavras proferidas pelo gênio defensor dos nossos direitos, o estímulo do nosso valor, elas serão as bases da nossa futura elevação – Independência ou morte. Nenhuma nação com esta divisa pode ser infeliz: esta resolução tem mais forças que os maiores exércitos e com esta firmeza só pode aparecer um povo livre, independente, um povo que tiver gravados em seus corações, os heroicos sentimentos dos brasileiros.

O jornal *O Espelho*, publicado no Rio de Janeiro, edição do dia 15 de outubro em que descreve detalhadamente a cerimônia da coroação inicia o texto com o mesmo tom jubiloso, saudando a coroação de D. Pedro.

> Raiou finalmente o dia suspirado que devia pôr o selo à glória do Brasil. Assomou aos seus horizontes uma radiante luz, que afugentou para sempre as trevas da sua escravidão. Dardeja do seu zênite um novo astro eclipsando as estrelas que esmaltam o firmamento. Dia afortunado! Tu alvoroças os corações dos verdadeiros amigos da pátria, tu fazes a vergonhosa confusão dos seus infames contrários! É supérfluo apontar o faustíssimo dia 12 de outubro, origem da nossa felicidade, desempenho do nosso patriotismo. (...) O dia 12 de outubro assaz enobrecido nos fastos da nação venerado como felicíssimo natalício do herói, que devia vingar os insultos da humanidade e à razão, criando um soberano império sobre os destroços da tirania e sob as ruínas do despotismo, foi de comum acordo destinado para ser o solene da gloriosa aclamação do ilustre descendente dos Afonsos, primeiro imperador do Brasil. Bem quiséramos poder retratar ainda em morte cor a pompa deste faustíssimo dia, mas, quando o coração abafa de júbilo, as vozes expiram na garganta, as expressões faltam aos lábios, e lágrimas de alegria são o mudo testemunho de sentimentos que transcendem muito a estreita órbita da eloquência.



Coroacao de D. Pedro I (Pintura de Jean Baptist Debret)

O documento mais importante e, por isso, apesar de longo está transcrito na íntegra, foi publicado pela Gazeta do Rio de Janeiro em 21 de outubro, trata-se da declaração do imperador dirigida aos portugueses esclarecendo todos os fatos que o levaram a proclamar a Independência do Brasil.

> Portugueses: Toda força é insuficiente contra a vontade de um povo, que não quer viver escravo. A história do mundo confirma esta verdade, confirmam-na ainda os rápidos acontecimentos que tiveram lugar neste vasto Império, embalado a princípio pelas lisonjeiras promessas do Congresso de Lisboa, convencido logo depois das falsidades delas, traído em seus direitos os mais sagrados, em seus interesses os mais claros; não lhe apresentando o futuro outra perspectiva, senão o

da recolonização e a do despotismo legal, mil vezes mais tirânico que as arbitrariedades de um só déspota. O grande e generoso povo brasileiro passou pelas alternativas de nímia credulidade, de justa desconfiança, e de entranhável ódio; então ele foi unânime em na firme resolução de possuir uma Assembleia Legislativa sua própria, de cuja sabedoria e prudência resultasse o novo pacto social, que devia regê-lo, e ela vai entrar já em tão gloriosa tarefa. Ele foi unânime em escolher-me para seu Defensor Perpétuo, honroso encargo que com ufania aceitei, e que saberei desempenhar à custa de todo o meu sangue. Este primeiro passo, que devia abrir os olhos ao Congresso, para encarar o profundo abismo em que ia precipitar a nação inteira, que devia torná-lo mais circunspecto em sua marcha e mais justo em seus procedimentos, serviu somente de inflamar as paixões corrosivas dos muitos demagogos, que para vergonha vossa tem assento no augusto Santuário das Leis. Todas as medidas que tendiam a conservar o Brasil debaixo do jugo de ferro da escravidão mereceram a aprovação do Congresso; decretaram-se tropas para conquistá-lo sob o frívolo pretexto de sufocar suas facções; os deputados brasileiros foram publicamente insultados e suas vidas ameaçadas; o Senhor Dom João Sexto meu Augusto pai, foi obrigado a descer da alta dignidade de Monarca Constitucional pelo duro cativeiro, em que vive, e a figurar de mero publicador de delírios, e vontade desregrada ou de seus ministros corruptos ou dos facciosos do Congresso, cujos nomes sobreviverão a seus crimes para execração da posteridade. Eu, o herdeiro do trono fui escarnecido e vociferado por aqueles mesmos, que deviam ensinar o povo a respeitar-me para poderem ser respeitados.

Em tão críticas circunstâncias, o heroico povo do Brasil, vendo fechados todos os meios de conciliação, usou de um direito, que ninguém pode contestar-lhe, aclamando-me no dia 12 do corrente mês seu Imperador Constitucional e proclamando sua independência. Por este ato acabarão as desconfianças e azedume dos brasileiros contra os projetos de domínio que intentava o Congresso de Lisboa; e a série não interrompida de pedras numerárias colocadas no caminho eterno do tempo, para lhes recordarem os seus infortúnios passados, hoje só serve para de os convencer do quanto o Brasil teria avultado em prosperidade, se a mais tempo se tivesse separado de Portugal; se a mais tempo o seu bom ásio e razão tivesse sancionado uma separação que a natureza havia feito. Tal é o estado do Brasil: se desde o dia 12 do corrente mês, ele não é mais parte integrante da Monarquia portuguesa, todavia nada se opõe à continuação de suas antigas relações comerciais, como declarei no meu Decreto do primeiro de agosto deste ano, contanto que de Portugal não se enviem mais tropas a invadir qualquer província deste império. Portugueses: eu ofereço o prazo de quatro meses para a vossa decisão, decidi e escolhei, ou a continuação de uma amizade fundada nos ditames da justiça, e da generosidade, nos laços de sangue, e em recíprocos interesses; ou a guerra mais violenta, que só poderá acabar com o reconhecimento da independência do Brasil ou com a ruína de ambos os Estados.

Palácio do Rio de Janeiro, em vinte e um de outubro de 1822.

Imperador.

Se para os brasileiros a independência era motivo de júbilo, para Portugal tornava-se um grande problema, pois a perda de sua mais importante colônia representaria grandes prejuízos comerciais que afetariam a sua economia em curto espaço de tempo, tendo que se voltar para seus territórios na África, a fim de manter receitas do seu comércio transatlântico. Foi um duro golpe para a economia portuguesa que, ao longo do século 19, buscava nas suas possessões africanas a recomposição de suas perdas comerciais.

A desintegração do império luso-brasileiro tendo à frente um príncipe português causou revolta em setores mais nacionalistas que consideravam a sua atitude uma traição a Portugal e, desse modo, críticas severas foram publicadas na imprensa, a exemplo do jornal Astro da Lusitânia, da cidade do Porto que, ao analisar uma carta de D. Pedro a seu pai justificando os motivos que o levaram a declarar a independência do Brasil, criticava-o veementemente enxergando no imperador do Brasil um traidor da pátria.

> Quando com mágoa e admiração observo o Príncipe real mostrando ao mundo inteiro um fato único na história das nações, dando aos povos que algum dia deverá reger os mais terríveis exemplos de rebelião e desobediência ao seu Augusto Monarca e indulgente pai; quando vejo proclamando os pestíferos princípios da anarquia entre os seus concidadãos, eu recordo as seguintes memoráveis palavras de um príncipe romano, cuja virtude deveria ter servido de lição a S.A.
>
> *Non mini uxor, aut filius, patre et republica cariores sunt:*

> *sed illum quiden sua majestas, imperium romanun ceteri exercitus defendente*.[3] Germanico antepunha a seu pai e a sua pátria as mais claras afeições da natureza, e ao império que suas vitoriosas legiões queriam violentá-lo a aceitar. S. A., cede desde logo a sedução dos lisonjeiros demagogos e com eles seduz desvairados povos para os armar contra a legítima soberania nacional e contra a própria pátria de S.A. Com que assombro hão de os vindouros ler nas páginas da história lusitana semelhante ação dum príncipe português! (...) S. A. ainda não pode compreender que seu Augusto pai possa ser rei sem possuir uma absoluta arbitrariedade para mandar que o Brasil se desuna de Portugal e fique constituído reino independente.

O processo de separação definitiva entre Brasil e Portugal só seria assinado em 29 de agosto 1825 depois de longa negociação diplomática e financeira com a intermediação da Inglaterra por meio do embaixador inglês, Sir Charles Stuart. Os principais temas levados à mesa de negociação eram as questões de reparações econômicas por parte do Brasil e a questão sucessória portuguesa. A situação comercial foi resolvida com o pagamento de indenizações feito pelo Brasil mediante empréstimo à Inglaterra e recursos próprios. Apesar de ocorrer descontentamentos em Portugal devido às suas bases finais, o acordo comercial foi fechado com a concordância dos dois países e com a Inglaterra também sendo beneficiada. A questão sucessória

[3] Nem minha esposa nem meu filho são mais queridos por meu pai e país: mas, por que, sua majestade, o império dos romanos ou outros exércitos deveriam defendê-lo?

portuguesa ficou ambígua no documento final, apesar de permanecer o entendimento de que D. Pedro I continuaria na linha de sucessão direta ao trono português com a morte de D. João VI ou se abdicasse como imperador do Brasil, descartando desse modo a possibilidade de a sucessão recair em D. Miguel, situação discutível que traria no futuro graves problemas políticos a Portugal.

Depois de oito meses de sua assinatura o Decreto de Reconhecimento da separação definitiva de Portugal seria homologado no Rio de Janeiro pelo imperador D. Pedro I.

> Decreto
>
> Achando-se mutuamente ratificado o Tratado assinado nesta Corte aos vinte e nove de agosto do ano próximo passado pelos meus plenipotenciários e o senhor **dom João Sexto, rei de Portugal e Algarves** meu augusto pai, mediante o qual pondo-se o desejado termo a guerra que infelizmente se fizera necessária entre os dois Estados, foi justamente reconhecida a plena **Independência da nação brasileira**, e a suprema dignidade, a que fui elevado pela unânime aclamação dos povos, com a categoria de **Imperador Constitucional, e seu Defensor Perpétuo**; hei por bem ordenar que se dê ao dito Tratado a mais exata observância e execução, como convém à santidade dos Tratados celebrados entre as nações independentes e a inviolável boa-fé, com que são firmados, o **visconde de Inhambupe de Cima**, do meu **Conselho de Estado,** ministro e secretário dos Negócios Estrangeiros, o tenha assim entendido, e faça executar, expedindo as devidas participações e exemplares impressos para as estações competentes desta Corte e

> províncias do Império, com as ordens mais positivas para que se cumpram e guardem como neles se contem.
>
> Palácio do Rio de Janeiro, em dez de abril de mil oitocentos e vinte e seis.
>
> Com a rubrica de Sua Majestade Imperial
>
> Visconde de Inhambupe

Depois de 17 anos da chegada da família real ao Rio de Janeiro e de todos os desdobramentos políticos dela decorrentes, o Brasil teria o reconhecimento oficial de sua independência sem, contudo, serem extintos seus laços com Portugal, respeitando-se como nações independentes, unidas pela história e amizade de seus povos.



Independencia do Brasil (Pintura de Francois Rene Moreaux (1844)

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE**,** Valentim. A desagregação do império: Portugal e o reconhecimento do Estado brasileiro (1824-1826). Análise Social. **Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**. Vol. XXVIII (121), 1993 (2.0), 309-341.

PEDREIRA**,** Jorge M. Portugal no mundo. In: **História contemporânea de Portugal.** (1808/2010). Org. PINTO, Antonio Costa; MONTEIRO, Nuno Gonçalves. Vol. 1 O colapso do império e a Revolução Liberal. Lisboa: Objetiva, 2013.

SOUZA, Octávio Tarquínio de. José Bonifácio. In: **História dos fundadores do império do Brasil**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957/1958.

SOUZA, Octávio Tarquínio de. José Bonifácio. D. Pedro I. In **História dos fundadores do império do Brasil**. Vols. 2, 3, 4. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957/1958.

PERIÓDICOS:

Gazeta Universal
Regulador Brasílico-luso/Regulador brasileiro
O Espelho
Gazeta do Rio de Janeiro

SITES:

Hemeroteca digital de Lisboa: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/index.htm
Hemeroteca digital brasileira: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/
Biblioteca Nacional de Portugal: https://bndigital.bnportugal.gov.pt/

A LUTA PELA INDEPENDÊNCIA DA BAHIA COMEÇOU EM CACHOEIRA HÁ 200 ANOS

Sérgio Mattos[1]

RESUMO

Este ano, Cachoeira está comemorando 200 anos do início da luta pela Independência da Bahia do jugo português, que começou em 25 de junho de 1822 e terminou em 2 de Julho de 1823, com a chegada triunfante do Exército Libertador em Salvador.

Palavras-chave: Independência da Bahia; Exército Libertador; 25 de junho de 1822; 2 de Julho de 1823.

ABSTRACT

This year, Cachoeira is celebrating 200 years since the beginning of the struggle for Bahia's independence from Portuguese rule, which began on June 25, 1822 and ended on July 2, 1823, with the triumphant arrival of the Liberator Army in Salvador.

Keywords: Independence of Bahia; Liberator Army; June 25, 1822; July 2, 1823.

---

[1] Sérgio Mattos é jornalista diplomado pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, mestre e doutor em comunicação pela Universidade do Texas, professor da UFRB e historiador da mídia.

Todos os anos, a data de 25 de junho de 1822 é comemorada pelos baianos como o dia em que a então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira deu início ao processo de libertação da Bahia do jugo colonial português.

Nesta data, são lembrados os heróis, os líderes do movimento, os sacrifícios, as lutas e as vitórias e a expulsão das tropas do general Madeira de Melo, que, na madrugada daquele dia, atacou a população da vila com uma canhoneira que estava ancorada no rio Paraguaçu. Após a expulsão do general, os cachoeiranos proclamaram dom Pedro de Alcântara, príncipe regente do Brasil.

Foi no município de Cachoeira, onde começou a luta armada pela independência do Brasil, que culminou com a entrada triunfal do Exército Libertador em Salvador, no dia 2 de julho de 1823. Como afirmam os historiadores, "a guerra da independência foi, essencialmente, uma guerra entre o Recôncavo e a Capital. Entre o Recôncavo brasileiro e a Capital portuguesa". Apesar de dias antes, no dia 14 de junho de 1822, a Casa da Câmara de Santo Amaro ter fixado, para os deputados de Lisboa, as linhas básicas das aspirações nacionais, coube aos cachoeiranos colocar em prática aquelas intenções.

Àquela época, Cachoeira era a capital dos negócios. Era o ponto de transbordo entre a Capital e todo o restante da província da Bahia. A importância socioeconômica, política e cultural de Cachoeira pode ser medida pelo patrimônio arquitetônico ali existente e que se assemelha em importância e valor com os existentes em Salvador. Àquela época, vivia em Cachoeira uma elite que enriquecera com o açúcar, o fumo e o

comércio em geral. O desenvolvimento gerou novas necessidades para os produtores, comerciantes e, principalmente, para os trabalhadores autônomos e empregados de baixa remuneração que sofriam na pele o processo de subordinação política (MATTOS, 1999).

Os produtores manifestavam descontentamento com a política tributária da metrópole, em Lisboa. Esse inconformismo, entretanto, vinha de anos anteriores, mais precisamente de novembro de 1799, quando várias pessoas haviam sido enforcadas e esquartejadas na Capital porque queriam a Independência. Nos anos seguintes, ocorreram agitações sociais que culminaram com a morte de Joana Angélica. Esses fatos, somados às notícias das lutas libertarias de outros povos no continente americano, contribuíram para que a Vila da Cachoeira, que exercia o papel de Capital de fato, exercesse a liderança no processo militar da campanha pela independência.

Anualmente, a Casa da Câmara e Cadeia, a mesma que abrigou as resoluções básicas de 1822, cumpre o seu papel de relembrar os fatos históricos e seus heróis na luta pela Independência da Bahia. Os exemplos históricos de participação e luta em defesa dos ideais de independência do padre José Marcelino de Carvalho, do advogado Antonio Pereira Rebouças, do major José Joaquim d'Almeida e Arnizáu, do coronel José Garcia Pacheco de Moura Pimentel, e do tambor-mor da tropa Manoel Soledade, dentre outros, são sempre lembrados pelos cachoeiranos como heróis da luta de nossa independência e como símbolos de ideal e de união. Assim, o dia 2 de julho de 1823, data em que o Exército Libertador chegou a Salvador, é comemorado

como a data em que a Bahia foi libertada do domínio português, consolidando o Grito do Ipiranga, o brado de Independência de D. Pedro (MATTOS, 1999).

A luta da independência gerou inúmeros heróis e heroínas anônimos, além dos que são lembrados a exemplo de Maria Quitéria, Joana Angélica, João das Botas e até mesmo os construídos pelo imaginário baiano, como o corneteiro Lopes. Em entrevista concedida à *Revista Fapesp*, em 2006, o professor Luís Henrique Dias Tavares, uma das maiores autoridades na história da Bahia e do 2 de julho, explica como se deu a luta de resistência e as batalhas pela Independência da Bahia do jugo português, além de esclarecer alguns fatos que carecem de documentação para serem aceitos como verdadeiros. Tendo em vista a relevância dessa entrevista, transcrevo a seguir alguns pontos levantados e que nos ajuda a compreender a luta da Independência na Bahia:

> A construção do 2 de julho é lenta e se faz com alguns equívocos, porque a Bahia continua até hoje homenageando o general Labatut no 2 de julho, e não há a menor razão para isso. Foram os brasileiros que de fato libertaram a cidade do Salvador de armas nas mãos. Primeiro foram os brasileiros de Santo Amaro, Maragogipe, Cachoeira, São Francisco do Conde, Nazaré das Farinhas, Jaguaripe que formavam um **exército de esfarrapados**... Depois entraram os brasileiros que desceram lá de Caetité e de outros pedaços do sertão e da Chapada Diamantina, formando um exército das mais diferentes cores, de brasileiros filhos de escravos, descendentes de escravos, brasileiros brancos

> pobres que nada tinham além de uma roça de cana plantada para o senhor de engenho...
>
> Foram meses e meses que eles ficaram em trincheiras cavadas nas terras de Santo Amaro, São Francisco do Conde, terras que com qualquer chuva viram lama, e que aí foram tomados de carrapatos, de bicho-de-pé, da cabeça aos pés. Assaltados pela tuberculose, impaludismo, tifo, todas essas doenças tomaram os nossos soldados, vitimaram muitos deles. Avançaram para chegar à cidade do Salvador, tomaram os altos do Pirajá e avançaram na Baía de Todos os Santos, começando de Itapagipe, conquistando o Rio Vermelho, do Rio Vermelho alcançando a Barra, um exército de esfarrapados, de homens famintos. O quadro do general, na ocasião ainda coronel, Joaquim de Lima e Silva, o Duque de Caxias, sobre um cavalo alazão belíssimo, ovacionado por um exército de homens, todos muito contentes, alegres e gordos, **não representa a verdade** (TAVARES, 2006).

Ao responder perguntas sobre os heróis e heroínas, o professor Luís Henrique esclarece partes da história que envolve a figura de Maria Quitéria. Ele diz:

> [...] a mitologia baiana criou Maria Quitéria **com um saiote escocês**, com uma linda farda e com arma na mão. Ela esteve realmente em vários instantes de luta, mas esfarrapada, com o que restava em cima do corpo, porque foi parte desse exército brasileiro... Ela participou da guerra o tempo todo. Até o 2 de julho. Pelo menos desde agosto de 1822, ela está nesse comando de guerra para libertar a Cidade do Salvador (TAVARES, 2006).

Sobre a morte de Maria Quitéria, há quem diga que ela teria morrido em situação de prostituição em Cachoeira. O professor Luís Henrique é enfático ao desmentir essa versão:

> **Não é verdade**. Isso resulta do preconceito masculino brasileiro e baiano contra a mulher. Os barões da Bahia jamais reconheceram Maria Quitéria e daí terem construído várias versões que a negassem. Era realmente esteve em frente de combate. Partiu com o batalhão do avô de Castro Alves, dom Periquitão, e chegando a Salvador, sendo inteligente, finda a guerra, viu que as suas perspectivas não eram muito boas e foi ao Rio de Janeiro apresentar-se ao príncipe dom Pedro, que lhe deu o título de cadete (TAVARES, 2006).

Sobre João das Botas, outra figura lembrada nas lutas pela Independência, o professor Luís Henrique esclarece:

> [João das Botas] é uma figura ainda muito desconhecida. Ele é um marinheiro português que adere à autoridade do príncipe dom Pedro e pelos seus conhecimentos instrui Cachoeira, Santo Amaro e São Francisco do Conde a armarem barcos. A história da Baía de Todos os Santos é a história dos saveiros, das canoas e dos barcos. Os grandes barcos são armados, canhões são colocados nas proas e popas, e aí ele têm o comando de João de Oliveira Botas. Esses barcos assim armados foram decisivos na guerra. Não vamos dizer que foram vencedores porque não sabemos até agora por que motivo a Armada Portuguesa foi tão temerosa para realizar de fato combates, com as condições que possuía, de grandes naus com muitos canhões, com ua força belicosa muito

> maior do que aqueles barquinhos, [...] que não chegam até Salvador. Eles defendem Itaparica. Nos dias 5, 6 e 7 de janeiro de 1823, a Armada Portuguesa fez uma tentativa frustrada e, ao que tudo indica, sem grande interesse de tomar e ocupar a ilha de Itaparica (TAVARES, 2006).

Para concluir, destacamos o que foi dito sobre a figura do corneteiro Lopes, cujas ações na luta da Independência são contadas de boca em boca, como responsável por instigar a tropa da resistência com o toque de avançar em vez de recuar, o professor Luís Henrique explica:

> O corneteiro Lopes... **Não é uma figura documentada na nossa história**. É uma construção do Santos Titara e outros, sendo que não se deve esquecer como homenagem ao corneteiro Lopes que Ignacio Accioli Cerqueira e Silva o conheceu mendigo, pedindo esmolas na cidade do Salvador e relata isso em 1836, na primeira edição das *Memórias Históricas da Província da Bahia*. Como ele está ganho por essa ideologia do patriotismo baiano, ele construiu também a história de um corneteiro decidindo combates que estavam quase perdidos (TAVARES, 2006).

REFERÊNCIAS

MATTOS, Sérgio. A luta pela independência da Bahia começou em Cachoeira. Salvador: ***Neon***, jul. 1999, p. 21.

MATTOS, Sérgio. **Cidadão sem Fronteiras**: conceitos e princípios de comunicação ética e cidadania. Lauro de Freitas: Unibahia, 2007.

TAVARES. Luís Henrique Dias. A luta da Independência na Bahia. São Paulo: ***Revista Fapesp***, janeiro 2006. Entrevista concedida a Mariluce Moura. Disponível em: https://www.historia-brasil.com/bibliografia/luis-tavares.htm Acesso em julho 2022.

PERSONIFICAÇÃO ATUAL SOBRE JOANAANGELICA E CONVENTO DA LAPA-BA[1]

Antonia da Silva Santos[2]

RESUMO

O presente artigo revela características da figura da religiosa Joana Angélica de Jesus, freira que viveu enclausurada e que se destacou por ter sido recebida no Convento, de forma inexplicada, bem como exerceu diversas funções, inclusive, a de abadessa por duas vezes. Não cumpriu o segundo período como superiora, vindo a falecer em 20 de dezembro de 1822.

Palavras-chave: abadessa; Joana de Jesus; Convento da Lapa-BA.

ABSTRACT

The present article reveals characteristics of the figure of Joana Angélica de Jesus, a nun who lived in an enclosure and who stood out for having been received in the Convent, in an unexplained way, as well as exercised several functions, including abbess twice. She did not complete her second term as superior, and died on December 20, 1822.

---

[1] Texto em homenagem ao bicentenário do falecimento da Madre Joana Angélica e da Independência do Brasil.

[2] Doutora em Difusão de Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia. Fez Doutorado Sanduíche pela Universidade Aberta-UAB. Lisboa/Portugal. Estágio doutoral pela Universidade de São Paulo-USP. Pesquisadora colaboradora na Universidade Aberta de Portugal, de 2020 a... Tem experiência na área de Linguística, atuando, principalmente, nos temas ligados ao preconceito, emoções e paixões.

Keywords: abbess; Joana de Jesus; Convent of Lapa-BA.

COMEÇANDO OS ENCONTROS

Foram visitados os acervos da Biblioteca Central do Estado da Bahia, das Bibliotecas do Convento de Nossa Senhora da Piedade e do Mosteiro de São Bento, do Arquivo Público do Estado da Bahia e do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, com o objetivo de formar um *corpus* que atendesse aos critérios para a construção de uma edição dos documentos (TARALLO, 1996, p. 69).

Os obstáculos a serem ultrapassados foram vários: ora, os documentos eram de autores estrangeiros – italianos ou portugueses – residentes no Brasil; ora, o material era insuficiente; ou ainda, estava sem condições de uso, ou até mesmo, já havia sido editado. Até que, naquela caminhada, foi encontrada, no Arquivo Público do Estado da Bahia, uma carta da Madre Joana Angélica de Jesus, figura de destaque na História do Brasil. A carta, entretanto, estava sem condições de manuseio.

Indo ao Convento de Nossa Senhora da Conceição, ao destacar a receptividade recebida, em princípio, concedida pela Irmã Lindinalva de Maria, naquela ocasião, representante da Abadessa do Convento, a Madre Maria Joana Angélica de Jesus, hoje, a Abadessa do Convento, foi apresentado um número de onze documentos escritos e/ou assinados pela Madre Joana Angélica de Jesus e cedidos através de cópias xerografadas. Aqueles documentos estavam separados do arquivo e foram examinados por teólogos e outros religiosos para preparativos do processo de beatificação da Madre Joana Angélica.

Naquele ensejo, seria difícil a implementação do projeto de beatificação, devido aos custos elevados com viagens e outros preparativos, já que haviam exigências no sentido que tudo acontecesse na Itália. Tratando-se de um número considerado insuficiente para a pesquisa, decidiu-se ampliar o *corpus* para um conjunto de textos referentes às Religiosas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, atualmente, Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, situado no bairro de Brotas, na cidade do Salvador.

Os textos foram reunidos e coletados através de microfilme e reprodução xerográfica, chegando-se a um total de quarenta e um documentos, sendo vinte do século XVIII e vinte e um referentes ao século XIX. A seleção feita para as espécies documentais atendeu aos seguintes critérios: os documentos foram escritos e/ou assinados por brasileiros, tratava-se de documentos inéditos e correspondiam a um número que pode ser considerado "ideal" para estudos linguísticos. Embora tivessem sido encontrados outros documentos, optou-se por incluir somente documentos escritos e/ou assinados pelas freiras, a partir de quando o estudo se referia a um mosteiro feminino. No caso específico das religiosas do convento, foi confirmada a naturalidade – baiana, e, em se tratando de um tipo de vida enclausurada, não se tinha o conhecimento do convívio com falantes de outra língua, a não ser a língua portuguesa.

É ressaltada a importância dada aos documentos do *corpus* constituído, por serem referentes ao histórico Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Dentre as freiras de destaque, na

época, registram-se nos documentos selecionados as assinaturas da Madre Josefa Clara de Jesus, cofundadora do Convento da Lapa e da Madre Joana Angélica de Jesus, a qual foi consagrada por diversos historiadores, a exemplo de Carlos Chiacchio, Edith Mendes Gama e Abreu, Consuelo Pondé de Sena e Eliseu Simões Mendes, como a primeira mártir na história da Independência do Brasil.

Apresenta-se o histórico do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa com destaque ao período de sua fundação e a entrada das monjas concepcionistas, com o objetivo de serem resgatados fatos históricos e sociais dos séculos XVIII e XIX. É mostrada, ainda, a educação feminina da época, resgatando as normas e regras da comunidade religiosa. Em destaque, a figura da Madre Joana Angélica de Jesus, comentando a lista dos documentos escritos e/ou assinados pela citada religiosa.

Tentou-se, também, apresentar pontos sobre a freira no aspecto religioso, até então não documentados. Mostra-se o sentido de preservação dos valores históricos e sociais, além da utilização dos textos editados, como uma contribuição ao estudo de pesquisadores em geral, a saber, linguistas, historiadores, crítico-textuais, educadores, religiosos e outros estudiosos e/ou curiosos.

2. O CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA LAPA, AS MONJAS CONCEPCIONISTAS E JOANA ANGÉLICA

A fundação de mosteiros de religiosas está intimamente ligada à posição da mulher na sociedade do século XVIII. Educada desde a

mais tenra idade no respeito, obediência, reverência, desprendimento e conformidade, tinha a mulher, plena consciência de que o mundo era dos homens.

Iniciada na Idade Média, a vida monacal expandia-se por toda a Europa, inclusive nos países ibéricos, Portugal e Espanha. Os conventos de monjas em Portugal, a partir do século XVIII, já eram de costumes "decadentes e a vida das religiosas não mais se dedicava às preces, aos estudos ou leituras, a ponto de se conhecer casos de amor entre freiras e cavalheiros nobres". Perdeu-se o objetivo de evangelização, para tornar-se uma necessidade social, uma "determinação familiar". Aquela imposição feita pelas famílias pretendia dar "segurança" às filhas. A vida das religiosas tornou-se leviana e inconsequente, conforme afirmação de Nascimento (1994, p. 38).

Flexor (1997, p. 145-150) afirma que, na Bahia, em função de uma repressão eclesiástica e policial, durante séculos, o comportamento religioso do povo baiano estava voltado mais para o ato de externar a fé do que pelo entendimento da doutrina, leis e mandamentos que regiam o catolicismo. No Brasil, especificamente na Bahia, a sociedade pedia, insistentemente, a construção de um convento feminino. Vários motivos, complexos e sutis, demandavam a criação de um convento de freiras: a segregação de mulheres, proteção às filhas, a fim de colocá-las "bem" na sociedade, preservá-las de uniões matrimoniais que atingiam os preconceitos raciais e até mesmo, religiosos.

Nascimento (1994, p. 111-128) mostra que a grande função social dos conventos teria sido a proteção dispensada às mulheres que neles

ingressaram: uma proteção àquelas que possuíam excelente situação financeira, em grande parte, de comportamento irrepreensível, ou ainda, àquelas que se afastavam das regras da religião católica. Viveriam nos conventos para fugirem do mundo e dos seus perigos, da corrupção física e mental. As mulheres que seriam admitidas deveriam ser honestas e de boa fama. Os conventos abrigariam, ainda, mulheres que desejassem professar e viver em clausura, assim como atendiam às recolhidas, que poderiam ser educandas, viúvas ou estar "em depósito", isto é, aguardando sentença de divórcio. As freiras ricas eram as de véu preto, seguidas das de véu branco, das educandas, isto é, aquelas que pagavam para estudar e das servas.

Apesar de as autoridades metropolitanas e mesmo brasileiras se negarem a assumir responsabilidades financeiras para com a fundação e funcionamento destas casas, os chefes de famílias do Brasil não deixavam de insistir para que, na Colônia, casas de reclusão para mulheres fossem instaladas. Tantos foram os pedidos e tantas as influências que, no século XVII, ergueu-se a primeira casa monacal feminina do Brasil, na Bahia, o Convento de Santa Clara do Desterro (NASCIMENTO, 1994, p. 88).

A comunidade de religiosas abrigada no Convento de Santa Clara do Desterro foi fundada em 1677. Desse "vigoroso tronco", além do Convento de Nossa Senhora da Ajuda no Rio de Janeiro, brotou, na Bahia, um ramo promissor: o *Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa,* situado na cidade do Salvador, na Avenida Joana Angélica, na freguesia de São Pedro Velho (naquela ocasião), conforme Chélancé

(1910, p. 26), hoje, centro da cidade. O novo convento foi fundado, a requerimento de João Miranda de Ribeiro e Manuel Antunes Lima e outros que se obrigaram a custear a edificação, através de licença régia datada de 25 de outubro de 1733 e concessões pontifícias de 1º de abril de 1731 e 18 de abril de 1734.

Pouco se sabe sobre os fundadores do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Através de achados inesperados que tornam fascinante pesquisar em velhos arquivos, apareceu o nome de João Miranda de Ribeiro, num documento de 15 de setembro de 1753. Existe sempre a possibilidade de ter havido dois homens do mesmo nome nessa época, na Bahia. Mas a circunstância do carpinteiro João de Miranda Ribeiro ter avaliado os quartéis projetados justamente no período de atividade do fundador da Lapa e ter exercido uma profissão semelhante à do segundo fundador, Manuel Antunes Lima, torna-se muito atrativa a possibilidade de ambos terem sido oficiais mecânicos da Bahia (SMITH, 1941, p. 43-44).

Registra-se ainda, uma certidão datada de 7 de março de 1750, onde foram avaliados os custos da obra construída, isto é, o Convento da Lapa. A certidão foi assinada pelo procurador do dito convento, o Sr. Manoel Dantas Barbosa e os avaliadores João de Miranda Ribeiro e Felipe de Oliveira Mendes. Recebendo ajuda financeira da sociedade baiana, João de Miranda Ribeiro e Manuel Antunes Lima ergueram o Mosteiro da Lapa, o qual, desde o início, adotara a regra aprovada conforme a Bula "Ad Statum Prosperum" autenticada pelo Papa Júlio II, a 17 de setembro de 1511. Na Bula em questão, o papa,

inicialmente, salienta a devoção alimentada pela fundadora da ordem concepcionista, Beatriz da Silva e Menezes e pela rainha Isabel, para a Imaculada Conceição.

D. Isabel era parenta da família de Beatriz Menezes (fundadora da ordem concepcionista e, durante a sua vagem nupcial de Portugal à Espanha, visitou o solar de D. Rui Gomes da Silva, em Campo Maior, já que ficava a caminho. Encantada com as prendas físicas, e, sobretudo, com os dotes morais da jovem Beatriz, a Rainha Isabel resolveu escolhê-la como sua primeira dama de honra. D. Isabel, a Infanta de Portugal, desposava o rei viúvo, D. João de Castela, em 1447. Mais tarde, as duas mulheres que se separaram pela beleza, encontravam-se na dor e Isabel, a Católica, ascendeu ao trono da Espanha, apoiando Beatriz na sua missão religiosa (BAGGIO, 1984, p. 16-36).

As religiosas concepcionistas usariam o hábito de lã e de cor branca; o escapulário e o manto seriam de sarja azul, que, pelo significado, mostra a imagem da Santíssima Virgem, que, desde a sua criação, foi tálamo virginal do Reino do Céu. No escapulário haveria uma medalha ou a imagem de Nossa Senhora da Conceição, cercada de um sol com seus raios e coroada de estrelas. Deveriam dirigir-se com um cordão de cânhamo, à maneira dos padres menores, isto é, os franciscanos (CHÉLANCÉ, 1910, p. 26).

Flexor (1997, p. 11-35) lembra que, de acordo com a licença régia, o Convento abrigaria a um número limitado de religiosas, não superior a vinte, podendo ser fundadoras freiras de conhecida virtude, a exemplo das freiras do Convento de Santa Clara do Desterro.

A Regra e as Constituições da Ordem da Imaculada Conceição contêm as normas e leis fundamentais da Ordem e valem para todos os Mosteiros da mesma. Por autorização do Papa Clemente XII, através de um Breve datado de 18 de abril de 1734, D. José Botelho de Matos, Arcebispo Metropolitano, transferia do Mosteiro de Nossa Senhora de Santa Clara do Desterro, duas religiosas que formariam as futuras monjas concepcionistas. Foram nomeadas *a Madre Caetana da Assunção e a Madre Josefa Clara de Jesus*, com as funções de abadessa e vigária, respectivamente, e, conduzidas ao Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, em 7 de dezembro de 1744. Dizia a Madre Josefa Clara de Jesus, demonstrando sua satisfação em ter seu nome indicado na inauguração do Convento (Pastas das religiosas (1), 1740-1852, ACMS):

> Declaro e confesso humildemente aos pés de V. Excia., como meu prelado, que por invocação do Altíssimo, ainda que indigno dela, desejo cordialmente transitar para este novo instituto e convento em que me acho, por entender que, por meio da Santa reforma, poderei melhor salvar minha alma, recebendo nele o hábito de minha Mãe e Virgem Senhora e sempre Imaculada Conceição e professa neste.

Dentre as quinze jovens abrigadas no convento recém-instalado, são registrados os nomes das filhas do fundador João de Miranda Ribeiro. Pertenciam elas ao rol das primeiras monjas que ingressaram no Convento, no dia 8 de dezembro de 1744, como cumprimento dos seus compromissos assumidos, isto é, o recolhimento de suas filhas no

referido Convento. Foram elas, a Sóror Francisca do Sacramento da Lapa, Sóror Maria da Cruz da Lapa, Sóror Tereza de Jesus da Lapa, Sóror Úrsula das Virgens da Lapa e Sóror Joana do Nascimento da Lapa, as quais tinham elas, a idade de 15, 16, 21, 27 e 29 anos, respectivamente (MENDES, 1951, p. 253).

Ainda hoje, podem ser admiradas pela belíssima pintura no teto do Convento da Lapa, situado na Av. Joana Angélica, no centro da cidade do Salvador. No silêncio do claustro, o Convento da Lapa ultrapassou vinte anos e a lei que impedia a renovação da comunidade religiosa continuava em vigor. Entretanto, foi feita uma exceção para a entrada de uma jovem chamada *Joana de Jesus*, que recebeu um programa de vida através de uma carta-licença datada de 27 de março de 1782, concedida pelo Frei Dom Antonio Correa, da Ordem de Santo Agostinho, assinada pelo Frei Dom Manoel de Santa Inês, então arcebispo e primaz da Bahia.

2.1. A HISTÓRIA DA VIDA RELIGIOSA FEMININA

Segundo Nascimento (1992, p. 221), a história da vida religiosa feminina é marcada por submissão e transgressões, passividade e criatividade. A educação e a vida das religiosas eram totalmente enquadradas pelo pensamento da Igreja e se baseavam na religião e na solidão. As mulheres freiras geralmente sabiam ler e escrever e possuíam livrinhos espirituais e tomos de breviários. Algumas religiosas possuíam tinteiro e sinete.

Era nos livros de oração que se aprendia a ler e a escrever,

exercitando-se as crianças, as quais procuravam e reescreviam as vogais dos símbolos dos apóstolos. A leitura dos livros de devoção era feita em voz alta, o que se tornou um hábito durável, perpetuando-se até depois da 1ª Guerra Mundial. A repetição da leitura, à noite e sem a ajuda da mestra, acabava por ser uma forma de aprendizagem (NASCIMENTO, 1994).

Mattoso (1992) afirma que a situação das mulheres desejosas de ingressar na vida monástica era muito diferente da situação dos homens. A vida religiosa era contemplativa, garantindo retiro para mulheres viúvas ou abandonadas pelos maridos, órfãs ou separadas das suas famílias, ex-prostitutas ou mulheres dedicadas à vida monacal, praticando a clausura e fazendo votos particulares.

Algumas dessas freiras se tornaram grandes abadessas, a exemplo de Josefa Clara de Jesus e Joana Angélica de Jesus, assumindo o posto primeiro dentro da comunidade. Antes disso, normalmente, elas passavam por outras fases, exercendo diferentes ofícios: porteira, roupeira, enfermeira, provedora, sacristã, escuta, discreta, ecônoma, escrivã, mestra de noviças e vigária. Para a escolha da abadessa, era necessária uma eleição que competia a todas as Irmãs de votos solenes ou perpétuos, reunidas em Capítulo Conventual eletivo, de modo que, livremente, a obedecessem, com amor.

Em todos os Mosteiros, quando se elege a abadessa, é também eleita, em votação separada, uma Irmã professa de votos solenes para o ofício de vigária. A vigária ajuda, com solicitude, a abadessa, na direção do Convento e da comunidade, preside a esta, com autori-

dade ordinária, na ausência da abadessa. Entretanto, não introduz inovações contrárias às orientações da Madre Superiora. A vigária é, ao mesmo tempo, a primeira das discretas. As discretas eram eleitas dentre as irmãs professas de votos perpétuos, que de alguma forma, se sobressaíam pelo seu espírito de fé, prudência, juízo ponderado e sentido de responsabilidade e cooperação. Competia ao Discretório designar, segundo determinassem os Estatutos particulares, a secretária do Discretório, a ecônoma, as porteiras, as rodeiras, a sacristã e os demais ofícios, conforme as necessidades do Mosteiro (REGRA, 1996).

Nunes (2001, p. 482-491) reflete que havia uma distinção entre a instrução e a educação cristã e, a rigor, era cultivada a educação baseada no respeito, obediência, reverência, desprendimento e conformidade. Algumas mulheres mais abastadas iam professar-se na Europa, completando assim, a sua educação. Isto, justificado pela insuficiência de graduação para ordenação de freiras nas casas religiosas do Brasil.

A participação das mulheres no catolicismo colonial brasileiro foi bastante restrita, comparando-a com a dos homens religiosos. Diferentemente do que ocorreu na Europa, as freiras não tinham qualquer influência sobre o desenvolvimento doutrinal ou institucional das ordens religiosas. As mulheres religiosas foram beneficiadas com algumas iniciativas, sobretudo, na educação, mas, também, na criação de associações femininas de piedade.

Vale destacar os preconceitos raciais para a entrada de jovens de cor nos conventos, inclusive, para que fossem ocupadas posições de destaque nos mosteiros, no sacerdócio ou nos lugares de administra-

ção, havia uma exigência preestabelecida, isto é, a "qualidade" era também requerida. Frisa-se que "qualidade eram as referências feitas não apenas no status social, mas, também à raça.

3. UM ENCONTRO DE LÍDERES – JOSEFA CLARA E JOANA ANGÉLICA DE JESUS

A Madre Josefa Clara de Jesus deve ter sido alvo de grande curiosidade do povo baiano que acompanhou a solenidade de entrega das fundadoras do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa ao promotor da fundação, D. José Botelho de Matos, não só porque, avistar uma freira, publicamente, era um espetáculo raro, como também por ela ter sido objeto dos amores do pároco da freguesia de Sant'Ana, o Pe. Inácio Moreira Franco (SANTOS, 2004).

Santos (2004) reforça que a referida madre conseguiu retirar forças do infortúnio de ser um objeto de um amor proibido, tornando-se uma mulher destacada dentre as de sua época. D. Joana do Nascimento, a sua mãe, demonstrou sua satisfação ao ver sua filha considerada e reconhecida, pela generosidade de sua doação de 10.000 cruzados, na ocasião das construções do Convento da Lapa. Foi ressaltada como uma "grande religiosa", não só por ter provado sua força íntima, mas também pela grande personalidade, o que lhe permitiu um grau de superioridade, diante das murmurações e pela sua atuação como fundadora do Convento da Lapa. Josefa Clara de Jesus era filha legitima do grande comerciante Manuel Gonçalves Viana e D. Joana do Nascimento.

Religiosa advinda do Convento do Desterro, a Sóror Josefa Clara

de Jesus professou na Ordem da Imaculada Conceição no dia 1º de junho de 1749. Exerceu a função de abadessa por vários triênios, vindo a falecer no dia 11 de janeiro de 1803, aos 93 anos. Foi sepultada no Coro baixo na sepultura nº 8.

3.1 A MADRE JOANA ANGÉLICA

Nascida em Salvador, em 11 de dezembro de 1762, a jovem Joanna de Jesus era filha do capitão José Tavares de Almeida e de D. Catharina da Silva. Foi batizada na Freguesia da Sé. Tinha apenas um irmão chamado Domingos Tavares da Silva e Almeida.

De acordo com Souza (1922), raros são os dados sobre a vida de Joana de Jesus, referentes à sua infância e juventude. A sua família era de boa conta na sociedade baiana daquela época. Era de fina estirpe e sua educação era "esmerada".

A entrada de Joana de Jesus no Convento da Lapa foi concedida de forma especial, a partir de quando esse não recebia jovens ao noviciado, desde 1764, pelas proibições do Marquês de Pombal, já citadas. Não foram encontrados, ainda, elementos que historicamente mostrem as razões daquela concessão. Foi-lhe dada uma licença, através do arcebispo Frei Dom Antônio Correa, frei da Ordem de Santo Agostinho, em 27 de março de 1782 (SANTOS, 2004).

Em menos de um mês, a jovem recebia o hábito branco e o manto azul da Ordem da Imaculada Conceição, no dia 21 de abril de 1782, passando a ser chamada Sóror Joana Angélica de Jesus. Professou na Ordem, aos 18 de maio de 1783, época em que atuava como abadessa

a Madre Maria de Assumpção.

Os primeiros anos de vida religiosa da Sóror Joana Angélica de Jesus passaram-se despercebidos. É possível que mantivesse o ritmo das tarefas cotidianas de uma vida enclausurada e contemplativa. Em 1797, a Sóror Joana Angélica foi eleita escrivã e secretária do Convento. A partir daí, registram-se os diversos ofícios exercidos: escrivã, vigária, mestra de noviças, porteira-mor, ecônoma, discreta e abadessa.

É possível destacar as funções desempenhadas pela monja, cronologicamente. Em 1801, exerceu a função de vigária; em 1805, foi mestra de noviças; em 1809, tornou-se discreta; em 1811, retorna ao vicariato; em 1818, exerceu, novamente, a função de discreta; em 1814, foi eleita abadessa, por um triênio e volta a ser abadessa, em 1820.

A Madre Joana Angélica de Jesus não completou o segundo triênio das funções de abadessa, pois, veio a falecer, como vítima fatal da invasão ao Convento da Lapa em 19 de fevereiro de 1822. A sua morte ocorreu no dia seguinte, 20 de fevereiro de 1822. A abadessa passou a integrar o histórico das lutas pela independência do Brasil, considerada a primeira mártir, diante dos atos violentos que ocasionaram a sua morte. Destacado seu perfil de monja, são realçadas a sua coragem e heroísmo (SANTOS, 2004).

3.2 CARACTERÍSTICAS DE UMA MULHER FREIRA

As experiências vivenciadas nos últimos tempos conduziram à recriação de valores transformadores em traços e possibilidades inéditas das mulheres. Neste sentido, embora as mulheres ainda tenham difi-

culdades ao falar e expressar, sobretudo, na esfera da Igreja Católica, as características de Joana Angélica são destacadas pela força e liberdade, pela liderança e discrição, pelo rigor aliado ao poder e, sobretudo, às condições exigidas pela Igreja Católica no que se refere à santidade.

Se Joana Angélica era conhecida como a freira que morreu no Convento da Lapa e passou a fazer parte da História da Bahia, alguns historiadores refizeram a sua imagem, destacando não só a sua participação com o testemunho de sacrifício da sua própria vida, mas também, a sua caracterização de mártir da fé.

Se ao associar o conceito de documento ao de arquivo, surge o conceito de memória, considerado neste trabalho como memória de papel, revive-se a noção de narrações e declarações representadas pelo pensamento de uma época, relacionando o que foi dito ao mais próximo do real. Não foi encontrado documento que comprovasse a frase tão propagada, supostamente dita pela Sóror Joana Angélica. A frase é "Para trás, bandidos! Respeitai a casa de Deus! Só entrarão passando por cima do meu cadáver!", a qual é encontrada em diversos livros de história da Bahia e do Brasil.

Revelado o desejo de instauração do processo canônico da beatificação de Joana Angélica, há de ser verificada, oficialmente, a heroicidade das suas virtudes, ressaltando a sua superioridade aos acontecimentos que geraram a defesa da fé e do Convento da Lapa. Joana Angélica abriu fendas entre o passado e o futuro, destacando sua força e liberdade, ao escolher uma vida religiosa, mesmo sendo uma filha única de um casal de vida abastada da cidade do Salvador.

Também fez prevalecer o seu espírito de liderança, não só por ter desempenhado diversas funções, como discreta, conselheira e vigária, bem como por ter sido abadessa por duas vezes, no período de 1814 a 1817 e de 1820 a 1822.

Não se pode deixar de abordar a liderança da Sóror Joana Angélica sem que seja relacionada ao exercício do poder, pois este consiste, também na capacidade de decisão sobre a vida do outro, na intervenção com fatos que obrigam, circunscrevem ou impedem. Dessa posição, domina, julga, sentencia e perdoa. Ao fazê-lo, acumula e reproduz o poder. Neste sentido, é possível salientar a característica de líder da monja, a partir de quando exerceu diversas funções, sobretudo, a de abadessa, para a qual foi eleita por duas vezes. Vale lembrar que isso ocorreu num mundo patriarcal com categorias androcêntricas, pois as mulheres tornavam-se invisíveis, ou seja, "as mulheres se calariam em todas as Igrejas." Assim, pode-se dizer que o poder era a essência do cativeiro da mulher e das mulheres dos cativeiros.

Joana Angélica seguiu as regras de Benedito IX, condições precisas da santidade: a prudência, a força ou a grandeza d'alma, unidas à temperança e à justiça. No que se refere ao poder, há de se permitir a reconstrução da estrutura mental da religiosa, conectando algumas de suas ideias transmitidas, já que o poder atinge o corpo, insere em seus gestos, suas atitudes, seus discursos e aprendizagens, enfim, na sua vida diária. É lembrado que o poder era identificado como opressivo, estressante, antidemocrático e, especialmente, algo alheio e exterior às mulheres daquela época. A monja tecia cuidados à discrição, os

quais disfarçavam ou eliminava as tensões e emoções, enfatizando a pureza do que é formal.

Não se pode esquecer que qualquer arquivo reserva sempre muitas surpresas. Há sempre documentação para explorar, alguma conhecida, mas não suficientemente estudada, e muita, até possivelmente inédita. Nunca será demais conhecer um pouco da história de cada organismo e da importância do seu patrimônio documental, patrimônio esse sem o qual seria difícil, senão mesmo impossível, escrever-se a história de cada história

Os fatos históricos, sociais e religiosos estão intimamente relacionados, sobretudo, pelo tema feminino, pouco discutido nas questões religiosas, sobretudo, no que se refere à Igreja Católica e pouco destacado, prevalecendo a linguagem androcêntrica e a ideologia patriarcal que produzem sentido em proveito da dominação.

Bastaria a simples enumeração das séries documentais sobre o *Convento da Lapa,* para se avaliar a importância deste patrimônio. Neste sentido, um conhecimento dos fatos históricos, sociais e religiosos enfatiza a sua riqueza e variedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetivos deste apanhado foram traçados conforme o percurso, o qual se apresentou muito leve. Em princípio, documentos inéditos há anos atrás, em 2001, passaram a ser o centro da busca.

São fornecidos dados históricos e sociais sobre a educação feminina nos séculos XVIII e XIX, o que permitiu reflexões sobre a questão das

mulheres da época. Mesmo dentro de um espaço limitado, as mulheres atingiram algumas posições de destaque, tornando-se abadessas de reconhecimento público, a exemplo da Madre Joana Angélica de Jesus.

O modelo ideal feminino manteve-se, mas as atitudes mudaram, as reações se modificaram. Mesmo com a estreita submissão à "clausura", seja no meio familiar, seja no claustro de um convento, as mulheres representaram a si mesmas como seres sociáveis, inteligentes e dominadoras do seu próprio mundo.

Após o século XIX, as mulheres impuseram a reformulação e a contestação dos seus papéis. As religiosas se adaptaram a algumas situações. Nesse caso, modificaram as suas vestes abolindo o uso da touca, mas, permaneceram com a prática essencial da contemplação e a vida enclausurada.

As regras e estatutos continuam e não foram percebidas informações que sugerissem desempenhos maiores das mulheres religiosas daquela comunidade, a não ser àqueles propostos pela regra concepcionista. Ainda hoje elas permanecem enclausuradas e sem muita visibilidade nas decisões religiosas.

Com a conquista de renovação de valores, permanecem em aberto, discussões e leituras teóricas que, futuramente (quem sabe?) elucidem ou não, ou pelo menos desdobrem aspectos que ainda não foram revelados e assim, colaborar com o crescimento dos estudos sobre as pessoas que elevaram a Bahia e, consequentemente, o Brasil.

REFERÊNCIAS

BAGGIO, Hugo. **Joana Angélica**: mártir da Independência. Petrópolis: Vozes, 1972.

CHÉLANCÉ, Leopoldo de. **Vida de Santa Clara de Assis**. Tradução de Monsenhor Dr. José Basílio Pereira. Bahia: Typografia São Francisco, 1910.

CHIACCHIO, Carlos. Perfil da Monja: ensaios sobre o heroísmo e santidade de Sóror Joana Angélica. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, n. 47, p. 582-606, 1992.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, III., [s.d.], Évora: **Atas**...Évora: Universidade de Évora, 1997, p. 11-35.

MATTOSO, Kátia de Queiroz. **Bahia, século XIX**: uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MENDES, Eliseu Simões. Sóror Joana Angélica de Jesus. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DA BAHIA, 1, 1949, Salvador. **Anais**... Salvador: Beneditina,1951. v. 5, p. 251-272.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira de. **Patriarcado e Religião: as enclausuradas clarissas do Convento do Desterro**. 1677-1890. Bahia: Conselho Estadual de Cultura, 1994.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 482-509.

REGRA e Constituições gerais das Monjas da Ordem da

Imaculada Conceição. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANTOS, Antonia da Silva. **Documentos relativos às religiosas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa-BA**: edição semidiplomática, 2004, Dissertação de Mestrado, UFBA.

SMITH, Robert. **Arquitetura colonial baiana**: alguns aspectos de sua história. Bahia: Museu do Estado da Bahia, 1941.

SOUZA, Bernardino José de. **Joana Angélica, a primeira mártir da Independência do Brasil**. Bahia: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1922. Monografia comemorativa ao Centenário do falecimento de Joana Angélica.

TARALLO, Fernando. Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'além-mar no final do séc. XIX. In: ROBERTS; Ian; KATO, Mary (Org). **Português Brasileiro**: uma viagem diacrônica. Campinas: UNICAMP, 1993. p. 69-107.

PRECURSORES ICONOGRÁFICOS DAS ESCULTURAS DO CABOCLO DO DOIS DE JULHO

Claudio Rafael Almeida de Souza[1]

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar de modo comparativo duas representações da alegoria do caboclo símbolo da independência da Bahia com a imagem de São Miguel Archanjo. A primeira é a escultura andante do préstito em comemoração aos 1823, o cortejo do Dois de julho, e a segunda é a escultura existente no monumento em comemoração à independência da Bahia, localizada na praça do Campo Grande, no centro da cidade de São Salvador da Bahia e a iconografia da pintura da Vitória do Archanjo Miguel de Rafael Sanzio de 1514 ou 1515 e da famosa pintura de São Miguel Arcanjo derrotando o Diabo, de Guido Reni, de 1636. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes secundárias de estudo, como também, registro fotográfico das esculturas e a utilização da analise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais.

Palavras-chave: Iconografia; Caboclo do 2 Julho; Comparação; São Miguel Archanjo.

ABSTRACT:

[1] Museólogo formado pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

The article aims to analyze in a comparative way two representations of the allegory of the caboclo symbol of the independence of Bahia with the image of São Miguel Archanjo. The first is the walking sculpture of the procession in commemoration of 1823, the procession of Dois de Julho, and the second is the existing sculpture in the monument commemorating the independence of Bahia, located in Campo Grande square, in the center of the city of São Salvador. da Bahia and the iconography of the painting of Victory of Archanjo Miguel by Rafael Sanzio from 1514 or 1515 and the famous painting of São Miguel Arcanjo defeating the Devil, by Guido Reni, from 1636. study, as well as a photographic record of the sculptures and the use of the iconographic analysis proposed by Panofsky for the reading and understanding of the visual arts.

Keywords: Iconography; Caboclo do 2 Julho; Comparison; San Miguel Archangel.

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão. Um préstito de reafirmação dos símbolos da cristandade que reunia em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, das reuniões de cortes, aclamações dos reis até a abertura de sessões nas relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada às suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central[2]

[2] Gouveia, António Camões. Procissões. In: MARQUES, João Francisco; GOUVEIA; António Camões. **História Religiosa de Portugal**, v. Humanismos e Reformas. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 334-346.

Embora a influência religiosa como a devoção aos santos no século XIX tenha sido de grande percepção, desempenhando na sociedade manifestações artísticas em diferentes imagens do hagiológio cristão, e possivelmente a iconografia do estandarte nacional, o caboclo do 2 de Julho sofrera influência do culto aos entes celestiais. A escultura do mestiço, dono da terra, traz na sua composição características do "Quem como Deus", São Miguel Arcanjo ou São Miguel, príncipe da milícia celeste, aquele o qual abate o mal com sua espada celeste. O senhor da justiça divina entre os arcanjos celestiais. Isso pode estar relacionado com as práticas artísticas das possíveis autorias, visto que foram artífices de imagens sacras destinadas a espaços eclesiásticos e devocionais, como consta nas fichas avulsas de Carlos Ott e Marieta Alves.

Da mesma família do caboclo do quarto de santo da senhora B. C. o caboclo do 2 de Julho acreditado por muitos baianos como o dono da terra, também é cultuado enquanto "santo", divindade ancestral, que entre os dias 2 e 5 de Julho são presenteados com frutas, dinheiro, alfazema, e outras oferendas no largo do Campo Grande em Salvador. Apesar disso, não somente é a escultura andante do caboclo do 2 de Julho que se torna efetivamente uma espécie de alegoria, ou melhor, um "santo processional" (Figura 1) que corre as ruas da cidade e tem a iconografia parecida com a da pintura Vitória do Arcanjo Miguel de Rafael Sanzio de aproximadamente 1514 ou 1515 (Figura 2) localizada no Museu do Louvre, em Paris, França; e a pintura de São Miguel Arcanjo esmagando o Diabo, de Guido Reni,

1636 (Figura 3), localizada na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini na Via Vittorio Veneto, 27, 00187 Roma, Itália. Através de análise iconográfica é possível demonstrar uma possível comparação e influência entre as esculturas, tanto a andante quanto a estátua do topo do monumento 2 de Julho, localizado na Praça do Campo Grande, Centro de Salvador, Bahia.

Figura 1 - Escultura do Caboclo do 2 de julho



Fonte: Manuel Ignácio, 1926 ou Bento Sabino, 1928.
Arquivo Pessoal, 2020.

Figura 2 - Vitória do Arcanjo Miguel



Fonte: Rafael Sanzio, 1514 ou 1515.
Arquivo Pessoal.

Figura 3 - Arcanjo Miguel



Fonte: Guido Reni, Igreja Santa Maria della Concezione, Roma, 1636.
Arquivo Pessoal, 2020.

Após pesquisa e comparação iconográfica das Figuras 1, 2 e 3, atribuímos como essas duas últimas às fontes de inspiração ou precursores iconográficos para a elaboração da escultura do caboclo por acreditarmos serem pinturas emblemáticas trazidas e divulga¬das por portugueses como gravuras no século XIX (Figuras 4 e 5), e por não encontrarmos imagens baianas de São Miguel Arcanjo subsistentes em museus e antiquários com a iconografia datada do período estudado, embora tenha encontrado no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS\UFBA), a pintura (Figura 6) de São Miguel

Arcanjo em óleo sobre tela de dimensões altura 1,85m e largura 1,12m em estilo neoclássico. Na coleção do Museu Abelardo Rodrigues, localizado no Centro histórico de Salvador, encontra-se a imagem icônica de São Miguel (Figura 7) do século XVIII em madeira, barro, pigmento e ouro, sem procedência, embora possa ser creditada uma incerta procedência portuguesa. O certo é que as obras aqui analisadas a partir das considerações teóricas e metodológicas de Panofsky preconizam ampla pesquisa nas fontes iconográficas representando o tema das imagens, propondo e pressupondo uma estreita conexão entre as obras de arte e o universo cultural do qual estavam inseridas.

A pintura registrada com o número M-511, tem como procedência o Convento de Nossa Senhora da Piedade e atribuída ao pintor baiano José Teófilo de Jesus. Com mesma temática, mas composição diferente apresenta na parte inferior não o diabo, e sim, três bustos (um homem e duas mulheres) e uma cabeça de homem negro, dispostos em forma de losango, com olhares centrados nos pés do arcanjo e envoltos em chamas amarelas, vermelhas e alaranjadas que simulam o inferno. Em relação à composição escultórica que representa também o Arcanjo Miguel, mas com plumária, armadura, botas e panejamento esvoaçante pisando a cabeça de uma figura diabólica disforme representando o diabo com asas, não foi possível obter informações sobre a procedência nos registros documentais. Com base no Guia de Identificação de Arte Sacra do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) concebido por Raphael João Hallack Fabrino (2012, p. 72-73), verifica-se que essa imagem de São Miguel (Figura 7) tem

a possibilidade de ser originada da escola pernambucana, devido aos cânones estilísticos atribuídos às imaginárias do período que os artífices da escola criaram através do aprendizado que receberam dos jesuítas. Essas características podem ser encontradas no Guia de Arte Sacra, apesar da divergência de historiadores. Existe também no MAS\ UFBA, imagem de São Miguel (Figura 8) com características parecidas com a da citada anteriormente proveniente da Catedral Basílica com atributos iguais, embora não apresente a lança simulando cravar em serpente, que não é mais uma representação demoníaca, apesar da serpente também ser uma representação do mal.

O que interessa discutir aqui sobre as relações iconográficas existentes entre as imagens, pinturas e gravuras é a semelhança existente entre o conteúdo temático das representações e a possível semelhança com a imagem icônica do caboclo e em algumas vezes a cabocla do dois de julho. A perspectiva encontrada nessa possível semelhança discutisse o teor iconográfico existente em culturas provenientes de estados oriundos de processo civilizatório onde a permanência da suposta iconografia permite compreender um discurso cívico-religioso que participa de um ideário imaginado por cristãos católicos e filhos de santo de matrizes africanas. Essa permanência também possibilita uma necessidade de processo de assimilação ou reafirma uma necessidade de compreender ou se identificar no outro, uma plenitude de aspectos identitários que possibilitam uma compreensão de que o outro é e faz parte de uma coletividade.

A memória apresentada enquanto iconografia salienta uma

possível necessidade de eternizar e encenar um episódio histórico que transmutar-se-iam também na preservação de representações de memória que é apenas uma das práticas museais e sequer se pode garantir que seja a principal ou mais importante. Isso fica aparente na construção de marcos patrimoniais, corporificados no espaço e transmitidos no tempo, perpetrada por movimentos sociais com diferentes orientações ideológicas. No qual, facilita a compreensão de que não basta querer democratizar o acesso ao patrimônio cultural consagrado como portador de valores simbólicos de nacionalidade, é preciso ir mais além e perceber a verdadeira comunicação com o objeto, ou no caso, a iconografia.

É preciso compreender a partir da retórica dos discursos sobre o processo de construção do patrimônio cultural, e por esse caminho favorecer a construção de novos patrimônios, de novas possibilidades de apropriação cultural. Afinal, todo o objeto é composto de uma compreensão visual, mas se atendo a questão da materialidade, é mais notório trabalhá-los como exemplos de cultura visual. Pois, se tem a noção da visualidade dos objetos, devido a ser preciso compreender o exemplar subsistente para assimilá-los às características transcritas nos documentos, o estilo de época da imaginária e sua determinação no exemplar estudado.

Figura 4 - Gravura segundo Rafael Sanzio de Nicolas de Larmessin (1684-1755) encontrada em 1729



Fonte: Arquivo Pessoal, British Museum Website, 2020.

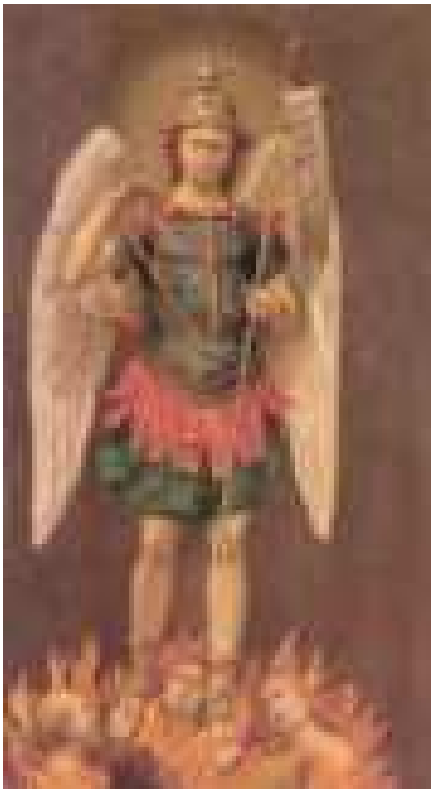
Figura 5 - Arcanjo Miguel[3]



Fonte: Website Castro Leal Leilões, 2020.

[3] Gravura sobre metal, tirada em 1734 por Jacobus Frey a partir de original de Guido Renipintado em 1635 e conservado na Igreja dos Capuchinhos, em Roma. Baseada na passagem do Apocalipse, cap. 12, em que se lê "Michael, et Angeli eius praeliabatur cum Drac/ et projectus est Draco". 0. 51 m. x 0. 31 m.

Figura 6 - Pintura óleo sobre tela de São Miguel Arcanjo de José Teófilo de Jesus



Fonte: Fonte: Pintura Óleo sobre tela, 1,85 x 1,12m, Convento de Nossa Senhora da Piedade (Salvador), autoria atribuída ao pintor baiano José Teófilo de Jesus. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 2020 (https://mas.ufba.br/sao-miguel-arcanjo).

Figura 7 - Composição escultórica de São Miguel Arcanjo do século XVIII do Museu Abelardo Rodrigues



Fonte: http://arteemterblog.blogspot.com/2011/01/as-imagens-da-fe-colecao-museu-abelardo.html

Figura 8 - Escultura policromada e dourada de São Miguel Arcanjo da Catedral Basílica de Salvador\ Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Museu_de_Arte_Sacra_Escultura_S%C3%A3o_Miguel_Arcanjo-0878.jpg.

Essa hipótese pode ser sustentada devido à imaginária pernambucana ter como características mais evidentes na sua conformação plástica corpos robustos envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeções laterais de véus e mantos, geralmente em direções contrárias. A policromia de grande apuro técnico, incluindo, na maioria das vezes, o douramento integral da obra por baixo da camada de pintura. O trabalho ornamental em pintura possui um delicado e complexo esgrafiado conhecido como "caminhos sem fim", ou ainda podem surgir motivos geométricos e florais de beleza admirável, particularidades encontradas na escultura que não assimilam-se com o panejamento das gravuras em tonalidade de sépia.

Em relato, a restauradora e pesquisadora de imaginária Cláudia Fausto Guanais fala que pela movimentação das vestes, os cânones e a teatralidade da obra, ela a classifica com "características" do século XVIII. Apesar de nunca afirmar categoricamente quando não tem documentação, pois o terreno da imaginária é bastante "escorregadio". Conforme Guanais, ela conhece a obra de perto, e a refere-se como deslumbrante. Mas, como a procedência possui algumas dúvidas, e devido à policromia ser exuberante, bem como não condizer com a policromia da imaginária pernambucana, uma vez que como é sabido, o Abelardo Rodrigues era pernambucano e após longa disputa judicial, conhecida como "guerra santa", o então governador Antônio Carlos Magalhães conseguiu trazer as obras para a Bahia. A escultura também não condiz com a escultura pernambucana. Outra informação interessante é que a base é em terracota, o que diz, portanto, da

utilização de uma técnica mista (terracota e madeira). Ela também não identifica esta policromia como baiana, pelo menos não encontrou outro padrão com esta similaridade nos estudos e prospecções. Mas, há, portanto, possibilidade de ser portuguesa, e ainda afirma que é necessária uma pesquisa mais aprofundada de identificação da origem.

Por ter referência no Guia de Identificação de Arte Sacra e apesar do relato da restauradora, ousamos atribuir que possivelmente a escultura seja da escola pernambucana, mas como não se sabe a procedência dessa peça, e verifica-se que se trata de uma peça de grande erudição, que tanto pode ter vindo de Portugal, quanto feita na Bahia ou Pernambuco, podendo ser luso-brasileira, e infelizmente não foi realizada uma análise mais apurada da comparação da tradição iconográfica de São Miguel na Bahia, ou em Pernambuco, apesar ter sido realizada uma breve investigação em antiquários e museus de Salvador. Quanto à comparação, alguma aproximação foi feita com a ajuda do professor Luiz Freire e Cláudia Guanaes. Dessa forma, e como é fato a imagem existir, a tradição iconográfica também, e por ser indefinida a procedência, mas efetiva a presença iconográfica nos altares, no imaginário popular, a hipótese pode ser respaldada, apesar do terreno em falso das possíveis atribuições de criação e datação, em algumas características existentes da imaginária pernambucana que são a camada de douramento por baixo da pintura, os padrões ornamentais do panejamento e as projeções laterais de véus e mantos. Mas, salienta-se uma possível circulação cultural da visualidade encontrada na imaginária e na gravura de Guido Reni no Nordeste e em outras

províncias do Brasil do primeiro reinado, tendo em vista a pose dada à releitura do conjunto escultórico de São Miguel e o contraposto do mesmo nas pinturas e gravuras desse estudo.

Conforme Querino (2009, p. 140-141) o método de popularizar a obra do artista aconteceu com o meio de difundir o pensamento do poeta ou do filósofo. "A gravura, que é a imprensa das belas-artes, fora descoberta no momento em que se inventava a imprensa, que é a gravura das belas-letras" (QUERINO, 2009, p. 140-141). Na Bahia, a produção de gravuras teve início somente em 1848 com o estabelecimento da oficina de gravura de José Maria Cândido Ribeiro, que produziu em larga escala notas falsas do governo. Embora tenha sido preso pelo feito, o receio em trabalhar com a arte da gravura não demorou muito tempo, pois o seu discípulo Manoel Emílio Pereira Baião criou uma oficina de litografia e gravura em 1850. Possivelmente gravuras como do Arcanjo Miguel possa ter sido impressas na oficina de gravura do José Ribeiro e Manoel Baião.

Baseado em informações do Museu Afro Brasileiro (2004, p. 29), o indígena era visto como o "autêntico" brasileiro frente à colonização portuguesa. Tido como o "dono da terra", devido a habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos. O indígena ou caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores verde e amarelo da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade, o civismo da luta do povo brasileiro pela independência. Contudo, a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo,

houve a participação efetiva dos indígenas, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

De acordo com Jocélio Teles dos Santos (1995, p. 48-49), em o **Dono da Terra – o Caboclo no Candomblé da Bahia**, a construção simbólica do caboclo no candomblé traduz uma referência àqueles que aqui estavam antes da chegada dos portugueses e dos próprios negros, ou seja, aos indígenas, e o aprendizado que com eles fizeram. A referência ao "indígena" do 2 de Julho é factual, inscrevendo-se no tempo recorrente, da memória político-social do Estado, enquanto o "indígena" do candomblé reporta-se a outro tempo, primordial. Apesar de haver uma diferença conceitual entre o caboclo da Independência e o caboclo do candomblé, há um parentesco simbólico entre ambos, na medida em que o sentido de continuidade entre os indígenas da Independência e o "dono da terra", como é expresso no tempo litúrgico, adquire uma dimensão política.

Desse modo, percebe-se que há inúmeras outras simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o caboclo. Naquela época o Romantismo elegeu o indígena como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural-política do indígena como estandarte nacional. Como foi visto anteriormente, é

também exemplo disso, o caboclo do Monumento ao 2 de Julho do Campo Grande inaugurado em 1895 e esculpido na Itália pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi (Figura 9). Essa escultura basicamente tem os mesmos elementos e a mesma gestualidade que a escultura cultuada do préstito, a pintura de Rafael Sanzio e a pintura de Guido Reni, realizada praticamente três séculos anteriores. Essa aproximação comparativa se dá na medida em que a tradição iconográfica se perpetua na maneira em que os elementos visuais compõem as obras.

Há outro monumento em que aparece a figura de um indígena, mas este segundo monumento traz na sua composição escultórica a figura indígena de Catarina Paraguaçu, mãe de todos e símbolo de "pacificação" perante uma representação manifestada artisticamente e meramente afrontosa, como é o caso do caboclo, que recebe nas diferentes localidades em que ainda hoje faz acontecer o préstito em comemoração à independência da Bahia. Este monumento é o Chafariz da Cabocla, ou Chafariz da Independência, que é também um monumento público de Salvador, localizado em frente ao Quartel da Policia Militar do Largo dos Aflitos, no bairro da Gamboa, datado de 1853. O monumento é em homenagem à independência da Bahia, servindo posteriormente de inspiração para o monumento do Campo Grande, datado de 1895.

Figura 9 - Escultura do caboclo do monumento ao 2 de Julho no Largo do Campo Grande, inaugurado em 1895, esculpido na Itália, pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi



Fonte: Arquivo Pessoal, 2020.

Criada 23 anos após os primeiros estudos para a sua execução, a escultura do caboclo do monumento ao 2 de Julho, de estilo neoclássico, é componente do conjunto de um dos mais belos monumentos construídos na América. Todo o complexo foi esculpido na Itália em bronze, ferro fundido e mármore de Carrara. Nela é possível verificar como centro da composição o indígena ou caboclo de 4,1m no papel de São Miguel Arcanjo abatendo o mal pisado, esmagado na forma

de uma serpente representando a coroa portuguesa e, consequentemente, o diabo.

Essa é uma simbologia apreciada em iconografia resultante do processo de circularidade cultural existente num país dominado pelos cristãos católicos colonizadores. É um fruto variado do sincretismo adotado pelo povo de santo dos católicos e vice-versa. Ela é uma representação que tem como modelo a temática do combate contra Satanás das gravuras percussoras, mas com alteração na figura do coadjuvante da cena apresentada, o dragão, que na representação está figurado como serpente. Essa encenação permite uma conexão com o ato e hábito da caçada e o abater a presa realizada pelos povos indígenas.

Nas quatro é possível verificar a representação de povos escravizados subjugando seus senhores. Nas primeiras obras estão representados na figura de São Miguel, - apesar de com vestes de soldado romano -, os povos escravizados do antigo e novo testamento subjugando os seus escravizadores e os povos pagãos na representação do diabo ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas, ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas e chifres. Nas outras duas está representado o povo baiano na figura do indígena ou caboclo subjugando os portugueses na figura do diabo enquanto dragão, embora Querino em seus artigos o cite como serpente, dando alusão à serpente do paraíso.

No artigo "Os atributos dos santos na representação artística da Revista de História de 1966", de Enrico Schaeffer (1996), consta que é costume, na arte de mais de um milênio, representar alguns santos

com seus atributos, tais como animais ou objetos, que se referem ou simbolizam a vida ou o martírio.

> Nos diversos casos, porém, tais atributos são meramente símbolos, como por exemplo, a representação do Espírito Santo, por intermédio de uma pomba, Cristo com um cordeiro, o Bom Pastor ou São Domingos, o fundador da Ordem dos Dominicanos, junto com um cão, que representa o 'fiel guardião da religião e da fé'. [...] Porém, figuras abstratas recebiam muitas vezes tais atributos, como a 'luxúria', representada por uma mulher de cujo corpo saiam serpentes, pois estas e o dragão (memórias dos acontecimentos com Adão e Eva no Paraíso) representam o demônio. Na figura do dragão muitos historiadores insistem em ver uma diminuta evocação da humanidade desde os tempos pré-históricos, na qual a terra de fato era habitada por tais animais e dos quais a recordação foi conservada em mitos e lendas em diversos povos (SCHAEFFER, 1996, p. 457; 459).

Sobre o termo caboclo, tanto em Guilherme Castro (2009, p. 1) como em Hendrick Kraay (2000, p. 59) "[...] se refere à população rural de origem mista, especialmente à que tem traços de ascendência indígena; historicamente, todavia, caboclo era frequentemente sinônimo de indígena". Ambos os autores buscam referência no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (2000) que explica também que o uso do termo caboclo ou caboco "[...] fazia parte dos amplamente difundidos esforços [...]" de legitimar as "[...] nações recém-independentes com um passado indígena completamente idealizado".

Contudo, a construção de uma identificação indígena embasada na mestiçagem e cruzamentos de raça – por volta dos anos 1990 e início do século XXI – para os mestiços que formaram basicamente a sociedade brasileira, nomeai-os com os seguintes termos: mameluco, caboclo, caiçara (o mestiço de branco com índia na qual a coloração da tez acobreada lembrava os mamelucos egípcios), curiboca (filho de indígena com mameluca), mulato (filho de negra com branco), pardo[4] (filho de mulata com pai branco), cafuzo (filho de negro com índia); cabra (filho de negro com mulata); crioulo (filho de pais negros, nascidos no Brasil) e mazombos (descendentes de pais brancos de origem europeia).

Ressalto que o significado da imagem do caboclo para a população baiana, especialmente de Salvador e do Recôncavo Baiano, também se perpetua no campo dos afetos, da elevação da autoestima das baianas e dos baianos, como sentimento ufano da Bahia ter efetivamente lutado pela libertação da tirania portuguesa. No Recôncavo Baiano, no 2 de Julho, inclusive, alguns terreiros de candomblé fazem festa de Caboco em homenagem aos donos da terra, mesmo que na cidade de Cachoeira e São Félix o préstito em comemoração a Independência da Bahia aconteça no dia 25 de Junho e em Itaparica aconteça a encenação e o préstito no dia 7 de janeiro.

---

[4] A designação parda, normalmente se dá a mestiçagem forçada, etnocídio e invasão dos povos indígenas e pretos marginalizados e dizimados que sofreram e sofrem com a segregação e estratificação social que acomete o Brasil desde a época do descobrimento, além de serem vítimas do maior genocídio na história do mundo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marieta. ***Dicionário de artistas e artífices na Bahia***. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976, 210p.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões Tradicionais da Bahia**. 2.ed., Salvador: Secretária da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012. 147 f.

FREIRE, Luiz Alberto R. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino**: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

KRAAY, Hendrick. Entre o Brasil e a Bahia: as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX. **Afro-Ásia,** n. 23, 2000, p. 47-85.

MARTINEZ, Targino Socorro. ***2 de Julho a festa é histórica***. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos, 2000.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia Século XIX**: uma Província no Império. Rio de janeiro: Nova Fronteira. 1992. 747 p.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

QUERINO, Manuel Raimundo. A Litografia e a Gravura.

In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino**: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

SCHAEFFER. Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. In: **Revista de História**, Ano XVII, Vol. XXXIII, nº 68, Outubro-Dezembro, 1966.

ENTREVISTA

B. C. Entrevista concedida ao autor no dia 30 de julho de 2017**.**

O PLANO DA CIDADE DE BAHIA NO BRASIL: UM MAPA INÉDITO DE SALVADOR DURANTE A OCUPAÇÃO HOLANDESA (1624)

Pablo A. Iglesias Magalhães[1]
Lucia F. Werneck Xavier[2]

Resumo

O presente texto tem por objetivo analisar a carta geográfica ***Gront teijc-keninge van de stadt BAHIA in Brasilien*** (***Plano da Cidade da Bahia no Brasil***), resultado das pesquisas do engenheiro militar Joos Coeck, que apresenta uma descrição detalhada da ocupação neerlandesa e dos trabalhos de fortificação na cidade da Bahia em 1624. Está encadernado com outros 79 desenhos, com representações de cidades e fortificações europeias, que utilizam sistemas defensivos baseados em engenharia hidráulica. Por meio

[1] Professor Associado de História do Brasil e Vice-Diretor do Centro das Humanidades na Universidade Federal do Oeste da Bahia. Doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia, com a tese A Igreja Católica e as Guerras Neerlandesas na Bahia (1624-1654). Docente efetivo no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanidades (PPGCHS / UFOB) e no Programa de Pós-Graduação em História, na Universidade Federal de Sergipe (PROHIS / UFS). Pesquisador colaborador do BRASILHIS (Universidad de Salamanca / Espanha), do projeto POMBALIA (Portugal), da Comissão Científica da Cátedra Marquês de Pombal (UFS), da Cátedra UNESCO-UFMG/DRI Territorialidades e Humanidades: a Globalização das Luzes.

[2] Dra. Lucia Furquim Werneck Xavier; Doutora em Arqueologia pela Universidade de Leiden e mestre em História Social Universidade Erasmus Rotterdam. Pesquisadora Associada Modus Scribendis CNPq – UFBA e pesquisadora Associada Laboratório de Humanidades Digitais USP. Os autores agradecem ao engenheiro Artur Watt Filho pela leitura e considerações.

do mapa, cotejado com manuscritos holandeses inéditos, *National Archief*, em Haia, foi possível compreender melhor o desenvolvimento da malha urbana da cidade da Bahia no século XVII.

Palavras-chave: Invasão holandesa; sistema defensivo; obras hidráulicas.

ABSTRACT:

The present text aims to analyze the geographical map Grontteijckeninge van de stadt BAHIA in Brasilien (Plano da Cidade da Bahia no Brasil), the result of research by military engineer Joos Coeck, which presents a detailed description of the Dutch occupation and the works of fortification in the city of Bahia in 1624. It is bound with another 79 drawings, with representations of European cities and fortifications, which use defensive systems based on hydraulic engineering. Through the map, compared with unpublished Dutch manuscripts, NationalArchief, in The Hague, it was possible to better understand the development of the urban fabric of the city of Bahia in the 17th century.

Key words: Dutch invasion; defensive system; hydraulic works

PRÓLOGO

O presente estudo teve início na tarde de 9 de março de 2022, quando o empresário e bibliófilo Frank Geyer Abubakir nos contactou buscando melhor entendimento sobre um mapa de Salvador, inserido em um atlas seiscentista, adquirido, após duas décadas de negociações, junto ao livreiro holandês Laurens Hesselink. No catálogo do referido

livreiro o mapa aqui em destaque constava como elaborado no ano de 1629. A analise paleográfica da reprodução digital, porém, logo revelou que a carta geográfica data de 1624, quando a Companhia das Índias Ocidentais atacou e conquistou Cidade da Bahia, então capital do Brasil.

Após o contato inicial, em 13 de março, na sede do IFA, foi realizada uma reunião com Abubakir e sua equipe[3], formalizou-se o convite para que a historiadora Dra. Lucia Furquim Werneck Xavier ingressasse no projeto de pesquisa, já que as cartas do atlas estão em holandês antigo. Igualmente, conclui-se ser necessária a análise codicológica in loco do material.[4] Para tal, foi necessário deslocar-se até a Suíça, onde o atlas se encontra. Ressalta-se que nas fontes conhecidas sobre o período, não se localizou qualquer informação sobre o mapa de 1624 ou sobre seu autor, grafado na legenda como capitão "Goos Coecke". Reestabelecer a lídima identidade do autor, bem como de outros personagens registrados no mapa, foi outro desafio para os autores. Não há referência ao Plano em nenhum atlas conhecido, nem mesmo no Grote Atlas van de West-Indische Compagnie, obra que compila a produção cartográfica da WIC.[5]

A viagem iniciou-se em 6 de junho, sendo Amsterdam o primeiro

---

[3] Fazem parte desta equipe Ângela Ferreira, atual dirigente do Instituto Flávia Abubakir (IFA), Anibal Gondim e Simone Trindade, diretores do Tecnomuseu.

[4] Para a importância da análise codicológica ver MONTE, V. M. do. Uma descrição codicológica: documentos setecentistas. Filologia e Linguística Portuguesa, v. 10-11, n. 0, p. 103, 2 jun. 2009.

[5] BROMMER, Bea; HEIJER, H. Den. Grote Atlas van de West-Indische Compagnie; Comprehensive Atlas of the Dutch West India Company, Vol. I e II.

destino para começar a busca por pistas sobre o mapa em arquivos na Holanda, notadamente o Nationaal Archief, em Haia. A pesquisa foi gratificante, em razão de encontramos documentos sobre a conquista da Bahia que não foram conhecidos por Francisco Adolfo de Varnhagen (1871) Herman Julius Wätjen (1920), José Antonio Gonsalves de Mello (1947), Charles Ralph Boxer (1957) e Benjamin Nicolas Teensma. Caiu a primeira lenda: a de que não havia documentos sobre a conquista e ocupação da Cidade da Bahia pela WIC entre 1624 e 1625. O segundo desafio, não menos importante, foi identificar autoridades históricas mencionadas no mapa e nos demais desenhos que formam o atlas.

Com informações iniciais recolhidas em velhos códices da Companhia das Índias Ocidentais, a 11 de junho teve início a viagem dos autores para os alpes, onde todo o atlas foi examinado durante 9 dias. A investigação da materialidade do códice (livro manuscrito) buscou identificar características particulares, que estabelecem a autenticidade e contemplam ainda os itens de segurança, como por exemplo marcas de proveniência / provas de propriedade, que oferecem informações positivas acerca do conjunto. Também foi investigado as condições de produção e a trajetória do documento, até o presente.

O atlas examinado é um fólio maior (42,5 × 29,5 cm), contendo 80 mapas e planos manuscritos, 75 páginas duplas (2 com uma aba dobrada), 4 dobras maiores (incluindo 3 montadas a partir de 1 1/2 folhas), e 1 também de duas páginas em tamanho, mas montado a partir de 2 folhas menores. A maioria inclui uma escala e 71 são

coloridas, a maior parte em guaches opacas. Eles mostram planos de fortificações e cidades nas Províncias Unidas (51), Alemanha (16), Itália (3), França (4), Polônia (2), Bélgica (2), Malta (1) e Brasil (1). O atlas foi encadernado, possivelmente no início do século XVIII, em pele de ovelha. O Plano da Cidade da Bahia em 1624 é a único na coleção que representa local fora da Europa. A análise codicológica do atlas ultrapassa, contudo, os limites dessas linhas e por essa razão apenas a planta de Salvador será contemplada no presente estudo.

O Plano da Cidade da Bahia no Brasil traz a indicação de que foi elaborado em 16 de novembro de 1624, que assinala sua produção durante o período da ocupação neerlandesa da Bahia, compreendido entre 9 de maio de 1624 e 1 de maio d 1625. O traçado foi executado pelo engenheiro militar Joos Coecke.

As informações constantes no Plano da Cidade da Bahia no Brasil exigiram, não obstante, comprovação arquivística, na medida em que apresenta personagens e informações inéditas acerca da presença neerlandesa em Salvador. O códice (livro manuscrito) é seguramente anterior a 1630, conforme o exame das diversas marcas d'água presente nos 80 desenhos, produzidos entre 1612 e 1628.

No retorno para o arquivo m Haia, mais documentos inéditos sobre a ocupação da Bahia foram localizados, incluindo um testemunho em três fólios assinado pelo engenheiro Joos Coecke, o próprio autor do Plano da Cidade da Bahia no Brasil, descrevendo as defesas da cidade. Esse documento foi essencial para comprovar a autoria do mapa.

Até o presente, a historiografia sobre a ocupação holandesa estava

limitada aos registros luso-espanhóis e cronistas daquele período. Pela primeira vez, um conjunto substancial de registros militares neerlandeses foram localizados e começam a revelar detalhes sobre a ocupação holandesa da Cidade da Bahia.

O MAPA DO ENGENHEIRO MILITAR JOOS COECKE (1624)

O primeiro grande empreendimento da Companhia das Índias Ocidentais (WIC), empresa estabelecida nas Províncias Unidas em 1621, foi o envio de uma frota com 26 navios em dezembro de 1623, sob comando do almirante Jacob Willekens e do vice-almirante Pieter Pietersz Heyn, com o objetivo de conquistar a Cidade da Bahia e o sistema produtor de açúcar do Recôncavo baiano.

Em 30 de agosto de 1624, Albert Coenraats Burg e Rombout Jacobsen, dois importantes diretores da WIC entregaram uma carta aos Estados Gerais — órgão executivo das Províncias Unidas — na qual fazem um resumo de diversas correspondências recebidas de Salvador. Encaminham então um mapa. No documento original: "uuyt de nevens agende caerte te sien is", que em português é "como é possível ver no mapa em anexo".[6] Sabemos, assim, que foram elaborados mapas para notificar as autoridades nas Províncias Unidas.[7]

---

[6] Arquivo Nacional na Haia, coleção Estados Gerais, número de chamada 1.01.02, inventário 5751A, imagem 201. NL-HaNA_1.01.02_5751A_0201. Carta de Albert Coenraadts Burg e Rombout Jacobsen para os Estados Gerais, 30 de agosto de 1624.

[7] Para outro mapa coevo de Salvador em 1624, ver: HONDIUS, Henry. Aenwysinge van de Stadt Salvador, ende de Baya de todos los Santos . . . dese Stadt Salvador, ende baye van todos los Santos, syn naer de orginale caerte op

O episódio da tomada da Bahia em 1624, diferente da Restauração luso-espanhola que foi amplamente divulgada, foi caracterizada pela natureza restrita da produção e circulação dos seus registros. O acesso as informações eram franqueadas apenas aos indivíduos que ocupavam cargos estratégicos na direção da Companhia das Índias, dos Estados Gerais e do comando militar. Compreensível em circunstância de guerra, onde o acesso às informações precisas determinava os rumos do conflito militar. Isso dificultou que os historiadores, à exemplo de Francisco Adolfo de Varnhagen (1871) e Charles Ralph Boxer (1957), progredissem com segurança arquivística na compreensão do que representou a ocupação da Bahia em 1624, que, por essa razão, ficou reduzido nos seus respectivos estudos.

Encontrar o **Plano da Cidade da Bahia no Brasil** expande o horizonte das pesquisas sobre 1624, trazendo novos elementos sobre personagens desconhecidos e a produção de informações naquele período. A tradução da legenda inicial do mapa apresentou um obscuro personagem, não registrado pela historiografia: o capitão e engenheiro militar Joos Coecke. Ainda de acordo com a legenda, ele foi o responsável pelos estudos para fortificar a cidade:

> Como a cidade está sendo fortificada a seu favor por ordem do Senhor Johan van Dort, Coronel e senhor Coronel Albert Schoutens, pesquisada e mapeada pelo mestre **Goos Coecke**, engenheiro à serviço dos Diretores

---

de iuste mate verdeen. 't Amsterdam por Claes J. Visscher en Hessel Gerritsz. Abaixo está um texto em três colunas: "Beschryvinghe Van't in-nemen van de Stadt Salvador in Brasil, door den E. Admirael lacob Willekes".

da Concessionaria Companhia das Índias Ocidentais. Concluído e medido de acordo com a medida padrão em 16 de novembro de 1624.[8]

O **Plano da Cidade da Bahia no Brasil**, é a representação cartográfica dos trabalhos de engenharia de Joos Coecke.[9] Além da historiografia, até o presente, o nome desse engenheiro militar também estava ausente de todos as bases cartográficas e atlas neerlandeses. A pesquisa em arquivo era condição para assegurar as informações inéditas registradas no mapa de 1624.

A pesquisa sistemática em arquivos neerlandeses apresentou bons resultados e permitem recuperar parte da trajetória de Joos Coecke. Em seu testemunho de 21 de novembro de 1625, em que prestou depoimento perante o Alto Conselho Militar na Holanda, afirma ser de 37 anos de idade, o que coloca a sua data de nascimento por volta de 1588. Afirma também ser natural de Bel, em Flandres.[10] Esse testemunho alinha-se ao mapa, revelando que Joos Coeck estivera na Cidade da Bahia durante a ocupação neerlandesa. Pouco se conhece

---

[8] Instituto Flávia Abubakir. Atlas Seiscentista, Carta 28, *Gront teijckeninge van de stadt BAHIA in Brasilien*. Tradução de Pablo Magalhães e Lucia Xavier.

[9] Foram localizadas diversas grafias para o nome e sobrenome do engenheiro militar: Ioos, Goos, Ian, Coeck, Couck. Coucke Os autores mantiveram a grafia conforme sua assinatura: Joos Coecke. Ressalta-se que, no idioma holandês, muitas vezes o nome Ian (Jan) é diminutivo de Johannes ou Joannes. Uma outra grafia recorrente era Joes, que foneticamente pode ser lido como Joos.

[10] Arquivo Nacional em Haia, coleção Alto Conselho Militar e Conselhos da Marinha, número de chamada 1.01.45, inventário 251, fols. 287 – 288. Destaca-se que os documentos não estão foliados, e que a indicação dos números dos fólios é dos autores desse relatório técnico.

dele antes de 1624. Encontramos o Capitão I[oos]. Coeck em 1617, na cidade de Oudewater.[11] Até o presente não se identificou quando retornou de Salvador aos Países Baixos. Sabemos um pouco mais sobre sua estadia no Recife após 1630. Em carta de 3 de outubro de 1631, afirma que chegou ao Recife em 11 de março de 1629, antes mesmo da tomara de Pernambuco.[12] Seis anos depois, em 1637, retornaria para Arguin na África como comandante de uma expedição. Essa mesma fonte revela que Coeck já servia da África por três anos.[13] Por fim, após a expedição de Coeck para a África, ainda foi possível encontrar documentos assinados pelo referido engenheiro que retornara para Amsterdam. De sua vida pessoal sabemos apenas que tinha dois filhos.[14]

Apesar do silêncio sobre Joos Coecke nas bases cartográficas

---

[11] LYDIUS, Johannes Martini. Historisch verhael, vande voorneemste swaricheden, verschillen en procedeuren, so wel in kerckelijkcke als politijcke saken, dry jaren herwaerts voorghevallen binnen de stadt Ovdevvater.. T'Amsterdam: Cloppenburgh, Jan Evertsz, 1618.

[12] Carta de Joos Coucke, no Recife, para os Diretores da Câmara da Zeelândia da WIC, de 3 de outubro de 1631. Arquivo Nacional na Haia, coleção Velha Companhia das Índias Ocidentais, número de chamada 1.05.01.01, inventário 49, documento 106. Para a citação, fol. 66. No original: "(...) dat ick hier gecommen bem den 11 maerte 1629 (...)". Em português: "(…) eu cheguei aqui em 11 de março de 1629 (...)". NL-HaNA_1.05.01.01_49_106_0009

[13] GROESEN, Michiel van; POLLMANN, Judith; COOLS, Hans. Het gelijk van de Gouden Eeuw: Recht, onrecht en reputatie in de vroegmoderne Nederlanden. Hilversum: Verloren, 2014, p. 62-71: "Joos Coeck, que retornou a Arguin como comandante em março de 1637, havia adquirido experiência pessoal com a alfândega local três anos antes".

[14] Carta de Joos Coucke, em Itamaracá, para os diretores da Câmara da Zeelândia, 15 de maio de 1631. Arquivo Nacional na Haia, coleção Velha Companhia das Índias Ocidentais, número de chamada 1.05.01.01, inventário 49, documento 153. O documento não está foliado. NL-HaNA_1.05.01.01_49_153_0007

e biográficas[15], cronistas neerlandeses seiscentistas discretamente, contudo, assinalaram a existência de um "engenheiro Coeck". O primeiro foi Johannes Martini Lydius (1577-1643) "(...) igualmente escrevemos ao Capitão Ian Coecke para que fornecesse [os soldados] da melhor maneira possível (...)".[16] O segundo foi o historiador Nicolaas Jansz van Wassenaar que, em 1633, confirmou existir "Coeck Capiteyn ende Ingenieur".[17] O bem-informado Johannes de Laet, um dos diretores da Companhia das Índias Ocidentais, [18]

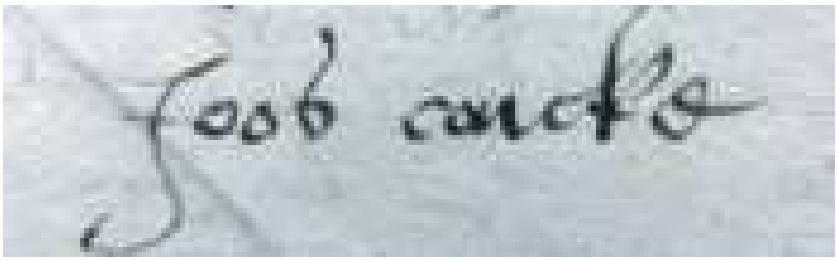
[15] JONG, Elke de. Repertorium van Nederlandse kaartmakers (1500-1900) samengesteld door Marijke Donkersloot-de Vrij. Utrecht: 2003. Não há indicação de Coecke no estudo aqui referido. thttp://www.maphist.nl/Repertorium_van_Nederlandse_kaartmakers.pdf

[16] LYDIUS, Johannes Martini. Historisch verhael, vande voorneemste swaricheden, verschillen en procedeuren, so wel in kerckelijcke als politijcke saken, dry jaren herwaerts voorghevallen binnen de stadt Ovdevvater: wtghegheven by de kerckeraet aldaer, ende eenighe vande magistraten. T'Amsterdam: Cloppenburgh, Jan Evertsz, 1618p. https://lib.ugent.be/en/catalog/ggc01:411668161

[17] WASSENAAR, Nicolaas Jansz van. Historisch verhael alder ghedenckweerdichste geschiedenisse, Amsterdam, 1633, Vol. 7, p. 173.

[18] LAET, Johannes de. Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie, zedert haer begin, tot het eynde van 't jaer sesthien-hondert ses-en-dertich; begrepen in derthien boecken, ende met verscheyden koperen platen verciert. Tot Leyden: by Bonaventuer ende Abraham Elsevier, 1644.

Fig. 1 – Arquivo Nacional em Haia, coleção Alto Conselho Militar e Conselhos da Marinha, número de chamada 1.01.45, inventário 251, fl. 288



Após a expedição de Coecke para a África, foi possível encontrar documentos assinados pelo referido engenheiro, que retornara para Amsterdam, onde se encontrava em junho de 1640.[19]

Fig. 2 – Gront teijckeninge van de stadt BAHIA in Brasilien. Propriedade de Flávia e Frank Abubakir, em comodato ao Instituto Flávia Abubakir.



[19] Amsterdam City Archives, Notariele archieven, n. 146717, fl. 203. Amsterdam, 26 de junho de 1640.

Além do dique, o **Plano** tem a particularidade de indicar, com precisão, a localização das fontes na urbe, elemento estratégico para o abastecimento e bom funcionamento das cidades. Notável foi o cuidado de Coecke em registrar parte do sistema hídrico da cidade. Os mapas seiscentistas portugueses da Cidade da Bahia silenciam sobre isso.

Fig. 3 – Detalhe das fontes



Nele também está registrado, em detalhes, todo o projeto defensivo da cidade. Isso exige, contudo, maior tempo de pesquisa para compreender as informações registradas no documento.

A ocupação militar neerlandesa da Cidade da Bahia findou após um ano, no qual os invasores estiveram constantemente sitiados pelas milicias da terra e guerreiros indígenas dos aldeamentos jesuíticos.

Ainda sem ter conhecimento da retomada Bahia pela armada luso-espanhola, em 19 de junho de 1625, um dos diretores da Câmara de Amsterdam enviou uma carta para os Estados Gerais. O nome do remetente não foi identificado por se tratar de uma assinatura, mas a missiva informa que, em março de 1625, alguns navios não nomeados chegaram da Bahia e trouxeram várias correspondências de lá. A

carta resume tal correspondência. Segundo a mesma, em dezembro de 1624, em Salvador:

> (...) havia cerca de 1600 soldados, dentre esses uma companhia de negros, cerca de 550 marinheiros e também 12 navios bem equipados e prepararam 3 navios de fogo, para usar contra os espanhóis. A cidade estava bem fortificada com valas e bastiões e bem provida de armamento e munição. No lado norte havia uma bateria muito forte com 10 canhões; no lado sul encontram-se 10 canhões, 21 canhões perto da igreja que atiram ao longo dos barrancos. Em volta da cidade há mais de 60 canhões e diariamente se ocupam com fortificações. **A água em torno da cidade tem 2 varas de profundidade** e está fechada com um dique que o inimigo não tem como destruir, pois, está protegido por entrincheiramentos e por cercas. Na plataforma sobre a água há 12 canhões; é feita de madeira e pedra natural e o parapeito é de tijolo de cerâmica da Frísia (...)"[20]

A "água em torno da cidade", com 2 varas[21] de profundidade, é o próprio dique construído pelos holandeses, sobre o qual existe

---

[20] Carta para os Estados Gerais de 19 de junho de 1625. Arquivo Nacional na Haia, coleção Estados Gerais, número de chamada 1.01.02, inventário 5751A, imagem 357 e 358. Os documentos não estão numerados nem foliados no códice. No original temos "hart steen ende vriesche steen". A primeira é uma expressão para designar pedras naturais, muito mais resistentes. "Vriesche steen" é o que hoje chamamos de tijolo de cerâmica e "vriesche" é forma acorruptelada de "fries", ou seja, da região da Frísia, no norte das Províncias Unidas. Grifo nosso.

[21] Vara era uma unidade de medida de comprimento antiga, utilizada em vários países até à introdução do sistema métrico, equivalente a 2,96 metros aproximadamente.

algumas controvérsias que abaixo se examina.

O DIQUE DOS HOLANDESES NO PLANO DE 1624

Uma recorrente controvérsia historiográfica acerca da formação da malha urbana da cidade de Salvador está na construção de um dique pelos holandeses no ano em que ocuparam a capital. Assinalada desde o século XIX, o "dique dos holandeses" assumiu o *status* de uma lenda, ora confundida com o dique do Tororó, ora refutada, como, por exemplo, pelo historiador Cid Teixeira, que afirmava ser mesmo uma lenda em razão de que os holandeses não tiveram tempo hábil para executar obra de engenharia hidráulica de maior envergadura.

O rio das Tripas, contudo, é bem conhecido aos historiadores, apesar de não ser visível ao presente, por correr subterrâneo. Foi fundamental para a edificação da cidade do Salvador, a partir de 1549. De acordo com o engenheiro e historiador Teodoro Sampaio, a capital

> Do lado de Leste fazia de vallado, fundo, rodeando a cidade em boa extensão, a ribeira d'água, hoje chamada Rio das Tripas, com suas margens encharcadas, onde os moradores iam fazendo as suas hortas. Era toda a defesa com que se podia contar nesse último quartel do século XVI. [...] Do lado de terra, as ribanceiras fortemente inclinadas sobre a baixada húmida onde corre a ribeira d'água (atual Rio das Tripas), davam para facilitar a defesa, correndo-se os muros quase que a um nível certo, com razoável desenvolvimento.[22]

[22] SAMPAIO, Teodoro. História da fundação da cidade do Salvador: obra póstuma. Salvador: Tip. Beneditina, 1949, pp. 273 e 292.

A "lenda do dique" resvala em alguns cronistas que testemunharam a conquista de Salvador, mas não havia segurança nas suas afirmações. O franciscano frei Vicente do Salvador, por exemplo, atribui a construção do dique a iniciativa do Albert Schouten. De acordo com o referido cronista, então preso pelos holandeses quando retornava de uma viagem ao Rio de Janeiro, após a morte de Johan van Dort

> se leu a via do sucessor, que era Alberto Escutis, (...) e lido o papel se fez pergunta aos capitães e soldados se o reconheciam por seu coronel, e governador, para lhe obedecerem em tudo o que lhes mandasse, e respondido que sim os despediu, feitas suas cortesias, e se recolheu com os do Conselho, e alguns, e porque de todo os portugueses perdessem as esperanças de poderem recuperar a cidade, **a cercou, e fortificou por todas as partes represando o ribeiro, que corre ao longo dela pela banda da terra, com que cresceu a água sobre as hortas, que por ali havia, muitos palmos**, e assim por esta banda como pela do mar fez muitos baluartes, e fortes de artilharia.[23]

Uma carta do jesuíta Domingos Coelho, também aprisionado pelos holandeses, datada de 24 de outubro de 1624, também registra o início das obras de contenção do rio das Tripas:

> aproveitando-se de um grande vale, que a Cidade tem da parte do Leste, de uma água que por ele corria, a represou de modo que a fez subir tão alto, que alagou as cercas de

[23] SALVADOR, Frei Vicente do Salvador. História do Brasil (1500-1627). São Paulo: Weisflog, 1918, p.

> São Francisco e de São Bento, que daquela parte estão, com serem seus muros mui altos, e destruiu umas casas que aí estavam. trincheiras, que de novo fez [...] que cercou quási toda em contorno, com muitas e formosas peças de bronze, que me afirmaram passavam de cinquenta, com o que fica tão forte que será dificultoso tomar-se.[24]

Há, contudo, a informação do militar napolitano Giovani Vicencio San Feliche, Conde de Bagnuoli, conseguida com um *predikant* neerlandês em Salvador e posta em relato inédito conservado na Biblioteca Nacional de España, em Madrid, de que os neerlandeses trouxeram dois engenheiros, a quem, por diligência de Johan van Dort, foram ordenadas as obras de fortificação, incluindo as duas eclusas para represamento do Rio das Tripas:

> Acavado El Saco hiço el d[ic]ho coronel [van Dort] el aloxamiento / Repartiendo las companias asi en los quarteles como / en los puestos de la Muralla dando orden a **dos Ingenieros, que tenian, que fortificasen la plaza / con un nuevo Reçinto y que se hiçiese con fortificaçion / Real como lo hicieron, haçiendo dos Diques con / dos inclusas entre san vento y del carmen**, para detener / una ag□a; que pasa para quella parte la qual aunque / no sea de mucha cantidad todavia en un poco / de tiempo, se junto de manera que vino a haçer / fosos muy profundos [...][25]

[24] LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Rio de Janeiro; Lisboa: INL; Portugália, 1945, Vol. V, p. 46.

[25] Biblioteca Nacional de España. BDH000006520. "Discurso Y Relaçion sobre la Inpresa de la Vaya de San Salvador del Brasil, hecho por el Governador Juan Vicençio San Feliche". In: Sucesos del año 1625, Fl. 333v

Um desses engenheiros, ao presente, pudemos identificar como o capitão Joos Coeck. O segundo engenheiro, considerando a afirmação do Conde de Bagnuoli, permanece anônimo.

O ***Gront teijckeninge van de stadt BAHIA in Brasilien*** é a chave que permite compreender definitivamente a "lenda do dique dos holandeses", que definiria os rumos da malha urbana na Cidade alta até meados do século XVIII. A planta do engenheiro Joos Coeck confirma que a ordem para a construção do dique partiu de van Dort, ainda que não ele tivesse sobrevivido tempo suficiente para a execução da mesma. Schouten apenas iniciou o que já estava encaminhado pelo seu antecessor. O mapa mostra o rio das Tripas e identifica as nascentes na atual ladeira da Barroquinha (que começa na atual Praça Castro Alves) e da Barroquinha (que drenava as águas de São Bento e da ladeira das Hortas e da rua do Castanheda), acho que tem o número 13 no mapa, e depois o seu trajeto, passando pela praça dos Veteranos (ainda o n.º 13) e circundando a cidade, onde deveria ter mais nascentes, pois de ambos os lados existem encostas íngremes, que naquela época cobertas com a vegetação.

O nome rio das Tripas tem essa denominação em razão de ser o local onde se descartava as vísceras do gado abatido nas proximidades. Gabriel Soares de Sousa, em 1587, descreve esse trecho da nascente urbe:

> E tornando desse mosteiro [Convento de São Francisco] para a praça pela banda da terra vai a cidade muito bem arruada, com casas de moradores com seus quintais, os quais estão povoados de palmeiras carregadas de cocos e outras de tâmaras, e de laranjeiras e outras árvores de espinho,

> figueiras, romeiras e parreiras, com o que fica muito fresca; a qual cidade **por esta banda da terra está toda cercada com uma ribeira de água, que serve de lavagem e de se regarem algumas hortas**, que ao longo dela estão.[26]

A uso da água como parte de um sistema defensivo é o elemento que une as 80 cartas geográfica no atlas sob custodia do Instituto Flávia Abubakir. No caso de Salvador, não há registro de represamento anterior a 1624. O primeiro dique da Cidade da Bahia foi, assim, iniciativa dos neerlandeses.

A primeira determinação foi aproveitar as fortificações iniciadas pelos neerlandeses entre 1624 e 1625. Em 1624, parte da malha urbana havia sido destruída para bloquear as águas do Rio das Tripas, que nascia próximo aos fundos do Mosteiro de São Bento e cercava a urbe, formando o dique que "assy se conservou desde o tempo dos olandezes, ate agora". [27]

A construção do dique em 1624, represando o rio das Tripas à Oeste do núcleo urbano, entre o Mosteiro de São Bento e o Convento de São Francisco, impulsionou a expansão da cidade no sentido nordeste, em virtude da construção dos quartéis pelos moradores que organizaram a resistência em 1624-1625. O dique funcionaria como óbice a ataques pelas localidades da Palma, Santana, Desterro e Saúde, tanto assim que todas as contraofensivas foram orientadas pela parte

[26] SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert, 1851, p. 122.

[27] AHU, Bahia. Luis. Fons. Cx. 9. Doc. 1053. [Lisboa, 13.05.1644]. "Sobre a fortificação da cidade da Bahia".

norte, próximo ao Convento do Carmo, e pelo sul através das portas próximas ao Mosteiro São Bento. Na década de 1640, isto acarretou a expansão da malha urbana pela segunda linha de cumeada no desenvolvimento de Salvador, entre o Santo Antonio Além do Carmo e o Barbalho. Essa era oposta primeira linha de cumeada que datava do século XVI, na antiga Vila do Pereira, no perímetro dos bairros da Graça e Vitória.

Outra junta chefiada pelo Marquês de Montalvão, com a participação de Stafford, determinou a recuperação dos baluartes que haviam sido criados pelos neerlandeses e a criação de mais três, a saber, nas portas de São Bento, do Carmo e outro sobre o dique, sendo este último concluído em 1641. Outra linha de baluartes deveria ser construída além da linha do dique, mas a prioridade "hera fortificar a Cidade, e Conservar o Dique". [28]

O sistema defensivo de Salvador ficou mais eficiente com o reaproveitamento do dique construído pelos neerlandeses. O dique era delimitado por uma ponte/eclusa, localizada onde atualmente está a ladeira da Igreja de Santana, visto que essa é inteiramente artificial. Tanto ao lado esquerdo quanto ao direito dessa ladeira o nível da rua permanece o mesmo da antiga Rua da Vala, atual Baixa dos Sapateiros. Essa língua de terra que demarca a ladeira de Santana resultou de um aterro feito para nivelar o atual Campo da Pólvora. Da Barroquinha até esse ponto, a água do rio das Tripas foi represada inundando

[28] AHU, Bahia. Luis. Fons. Cx. 9. Doc. 1053. [Lisboa, 13.05.1644]. "Sobre a fortificação da cidade da Bahia". O sistema de aquedutos para garantir o abastecimento da cidade, em caso de sítio, nunca saiu do papel.

toda a região da atual Barroquinha até os fundos do Convento de São Francisco. Isto pode ser comprovado por um registro do Capitão Gonçalo de Morga que, em 1636, afirmou existir uma "horta e casario que parte com os muros do Mosteiro de S. Francisco, como se verá nas partilhas, a qual pela entrada do inimigo [em 1624] se destruiu e derrubou pelos mesmos holandeses e ficou raso, fazendo trincheiras e dique sobre elas". [29]

A represa original, conforme indicado acima, se estendia da sua nascente, por trás do Mosteiro de São Bento, próximo a Barroquinha, até uma barreira artificial, perpendicular à cidade, que ligava os fundos do convento franciscano ao topo da atual ladeira de Santana.

Fig. 4 – Inserir informação da fotografia



[29] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro I do Tombo, fls. 72-85v, [Bahia, 21.04.1636].

Em julho de 1625, de acordo com o mercenário Johann Gregor Aldenburgk, "as nossas fortificações foram arrasadas, o dique arrombado" por ordem de D. Fradique de Toledo.[30] O dique, contudo, seria refeito, com o mesmo objetivo estratégico, cerca de uma década após a conquista de Pernambuco pela Companhia das Índias em 1630, que impôs à Bahia uma contínua guerra defensiva.[31]

O DIQUE APÓS 1640 E A EVOLUÇÃO DA MALHA URBANA

O plano de represamento do dique de 1624 foi reaproveitado pelo matemático jesuíta Inácio Stafford, conselheiro do Marquês de Montalvão, vice-rei do Brasil, entre 1639 e 1641. É muito possivelmente por consulta ao jesuíta inglês, que D. Jorge Mascarenhas redigiu os oito apontamentos registrados no papel *Discurso sobre a conveniência de se fortificar a cidade da Bahia capital do Brazil*.[32] O projeto Stafford não ficou apenas no papel, visto que em consulta ao Conselho Ultramarino, o próprio Montalvão afirmou a participação do "Padre da Companhia Estaforte, que levou por engenheiro" nas obras de fortificação da cidade. [33] Stafford se reuniu com outros dois

[30] ALDENBURGK, Johann Gregor. Relação da Conquista e Perda da Cidade do Salvador pelos Holandeses em 1624. [1627]. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961, p. 218.

[31] MAGALHÃES, Pablo Antonio Iglesias. A Guerra Defensiva na Capitania da Bahia (1625-1654). Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, v. 69, p. 87-161, 2016.

[32] MASCARENHAS, Jorge de. Discurso sobre a conveniência de se fortificar a cidade da Bahia, capital do Brazil. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LVI, Parte I, 1893, pp. 77-83.

[33] AHU, Bahia. Luis. Fons. Cx. 9. Doc. 1053. [Lisboa, 13.05.1644]. "Sobre a

engenheiros, um anônimo que, vindo do Rio da Prata, estava de passagem pela Bahia para seguir em direção a Espanha, e o Tenente de Mestre de Campo Pinheiro.

De acordo com *Discurso sobre a conveniência de se fortificar a cidade da Bahia*, a partir de uma planta do engenheiro João Coutinho, o perímetro das linhas de defesa seria ampliado. Em segundo lugar, os montes que cercavam a cidade estavam a padrasto de todas as fortificações, sendo necessário construir um forte na eminência do Barbalho para impedir que o inimigo bloqueasse as linhas de condução de gados e mantimentos para a cidade. Outro forte deveria ser construído em Itapuã, mas as 13 léguas de extensão da Barra da Bahia eram indefensáveis para a artilharia em terra e continuaria vulnerável, mesmo se construísse nesse local uma fortaleza. Mais um forte deveria ser construído em Paraúnas para que, com o de Santo Antonio, efetivasse uma estratégia de fogo cruzado para dificultar o desembarque inimigo em Itaparica. Em terceiro, a autonomia das vilas do Recôncavo deveria ser ampliada, criando lotação de gente auxiliar e companhias de cavalo, sendo que já havia duas com cinquenta cavalos cada, para que seus habitantes se defendessem.

No quarto ponto, a influência do matemático Inácio Stafford é mais perceptível. O autor afirma que a cidade estava cercada por diques que a rodeavam pela parte da terra, "quase todos vazios e com as eclusas arruinadas". Caso um ataque se desse pelas praias do Rio Vermelho, os neerlandeses poderiam esvaziar facilmente estes peque-

---

fortificação da cidade da Bahia".

nos diques e deixar a cidade vulnerável a uma ofensiva por terra. Na parte baixa da urbe, os trapiches poderiam servir de fortalezas por comportar artilharia, mas toda a extensão de praias entre o Rio Vermelho e Itapuã ficava desguarnecida. Uma linha de trincheiras altas que cingia a cidade até o mar, com 1500 braças de circuito, estava desbarata, mas poderia ser consertada.

O quinto ponto afirma que, com a cidade fechada pelos diques, contra inimigos por terra e mar, seria necessário um sistema de condução de água para os moradores e as embarcações, mantendo a cidade abastecida em caso de novo cerco. Este projeto custaria doze mil cruzados, que poderiam ser conseguidos vendendo terrenos da marinha.

O dique refeito no governo do Marquês de Montalvão, reforçava as defesas de Salvador por terra, mas ocasionou um problema de saúde pública. Construções de represas e diques próximos a vilas e cidades são comuns na Europa, mas manter a água estacionada nos trópicos resultou em uma epidemia. Um surto epidêmico, possivelmente de malária, grassou os moradores de Salvador no verão entre 1641 e 1642, por isso Montalvão acusou no Conselho Ultramarino, em 1642, que a Junta de Governo "esgotou o Dique, com pretexto de que faria dano a saude de poucos moradores que estão mais vizinhos a elle".[34] O dique foi esvaziado pela segunda vez.

Decerto, já não eram poucos os moradores que ocupavam o en-

[34] Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Bahia, Catálogo Luísa da Fonseca. Cx. 9. Doc. 1053. Lisboa, 7/5/1644. "Sobre a fortificação da cidade da Bahia"

torno do dique, visto que a maior parte dos retirados de Pernambuco foi assentada próximo ao Mosteiro de São Bento, na extremidade sul do manancial. O tom rancoroso das palavras de Montalvão demonstrou seu ressentimento por ter sido substituído pela junta governativa tripartite encabeçada pelo Bispo D. Pedro da Silva de Sampaio na direção do Governo do Brasil. O fato é que, apesar de não existir no século XVII as noções mais elementares de epidemiologia, não tardou para se perceber que, quanto mais próximos ao dique viviam os habitantes, mais facilmente adoeciam, levando o governo a esvaziá-lo.

O parecer do Conselho Ultramarino, então chefiado pelo próprio Marquês de Montalvão, inimigo do Bispo que o depôs do governo, foi de que o esvaziamento do dique era "h□a couza muito indigna de se fazer em tempo que mais necessitamos de toda a fortificação e segurança daquella praça". Assim, o Conselho recomendou que o monarca ordenasse ao novo Governador, Antonio Teles da Silva (1642-1647), que "ponha o Dique no estado em que estava, e o melhore sendo possível".[35]

Antonio Teles da Silva afirmou que o surto epidêmico afetou muitos africanos, aumentando a taxa de mortalidade a ponto de ameaçar a produção de açúcar no Recôncavo.[36] O mesmo governador, não obstante, ordenou que fossem retomadas as obras do dique, mas

[35] Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Bahia, Catálogo Luísa da Fonseca. Cx. 9. Doc. 1053. Lisboa, 07.05.1644. "Sobre a fortificação da cidade da Bahia".

[36] Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Bahia, Catálogo Luísa da Fonseca. Cx. 8. Doc. 975. Lisboa, 22.09.1642. "Carta de Antonio Teles da Silva para sua Magestade sobre a falta de escravos."

para evitar novas epidemias e torná-lo mais eficaz, resolveu ampliar o circuito da represa. O dique foi aumentado ao longo de todo o perímetro urbano da Porta Sul da Cidade, também conhecida por Porta de Santa Luzia, próxima ao Mosteiro de São Bento, à Porta Norte junto ao Convento de Nossa Senhora do Carmo. Apenas a recém-criada freguesia de Santo Antonio Além do Carmo permaneceu fora do alcance do dique.

O prolongamento da barreira fluvial, não obstante, causou transtornos às propriedades dos carmelitas que representaram ao governo em Portugal os inconvenientes causados pela água. Em 1658, após os neerlandeses serem expulsos do Brasil, coube ao Desembargador Luís Salema de Carvalho investigar as queixas dos frades carmelitas. Através da sua diligência, o desembargador concluiu que:

> os Olandeses quando tomarão esta Cidade fiserão um Dique iunto a ella que corria pella cerca dos Relligiosos de sam francisco E vindo governar este Estado Antonio Telles da silua fes com grande conselho outro Dique mais afastado E mais alcantilado E largo E de grande defensa; Este passa pella cerca dos Relligiosos do Carmo E o piqueno que estava feito de antes se vasou E os moradores tornaram a cultiuar suas terras E ortas. O grande he o que oje passa pella terra que esta do lavor da orta dos padres impetrâtes E asim Esta terra como algumas arvores de espinho que tinhão nella estam cubertas de agua ficando lhe o mais da serca livre. [37]

[37] Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Bahia, Catálogo Luísa da Fonseca. Cx. 15. Doc. 1727. Bahia, 6.6.1658. "Informação sobre as perdas que o Dique deu aos padres do Carmo daquella Cidade".

A extensão alcançada pelo dique durante as obras do governo Antonio Teles da Silva, executadas entre 1644 e 1647, meados da segunda metade do século XVII, visto que na planta da cidade do Salvador desenhada por Amédée-François Freziér, em 1716, o represamento do Rio das Tripas era contínuo até os fundos do Convento do Carmo, onde hoje está o Taboão. Aqui surge uma questão. A planta de Salvador desenhada pelo engenheiro Jean Massé (c. 1715), com posterior notas de Luís dos Santos Vilhena, indica uma ligação entre o rio das Tripas, "Pantano que algum dia fortificava s Cidade e hoje a infesta por ficar dentro", e o Dique Grande, atual dique do Tororó.

O cronista franciscano Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão (1759), escrevendo sobre o dique dos holandeses em 1759, confirma que era, naquele período, apenas um brejo. Jaboatão identifica os locais que limitavam o dique dos holandeses, assinalando de acordo com a malha urbana do século XVIII. Segundo o franciscano, em 1624 os invasores fizeram "tres grandes represas ou Diques (...). Hum destes eram abayxo do Carmo, e com elle reprezavão as aquellas bayxas athe assima da que chamão quinta do Maciel. Outro abaixo do Convento [de São Francisco], enttulhando hum estreito, que fica entre a Rua de S. Miguel, e a que sobre, e de diz da Poeyra". Por fim, "O terceyro para São Bento, com outro entulho entre a descida da Palma e a Rua, que sobe para a cadeya". Nesse período o rio das Tripas começou a se canalizado, posto que "No baixo, e meyo deste vem entrar um cano de tijollo, e abobeda pelo qual corre a agoa por mais se sincoenta passos, começando este já bem pegado ao muro, a par da qual vay a estrada

ou Rua pela frontaria da nova Igreja de S. Anna".[38]

O dique dos holandeses, que em meados do século XVIII dividia a Cidade alta em duas partes, tornou-se um estorvo no interior da primitiva malha urbana. Ficou cada vez mais insalubre na medida em que, com o aumento da população, servia como local de descarte dos dejetos de toda a cidade. Por volta de 1800, o professor Vilhena afirmava que os charcos do rio das Tripas, "todo desalagado e a maior parte dele povoado de hortas", durante o verão "evapora eflúvios, que infeccionam a cidade, motivando sezões e febres mortais".[39] Em nota a planta de Massé, Vilhena assinala o "Dique com que os Holandezes a havião guarnecido pella parte da Campanha, o que tudo se acha hoje destruído".

Observa-se que, no século XIX, a despeito da planta setecentista de Jean Massé, não havia ligação entre o rio das Tripas e o Dique Grande, atual Tororó, posto que drenavam por entre vales distintos, apesar de convergirem próximo ao rio Vermelho, chamado pelos índios de Urucaia, hoje com a corruptela de Lucaia. A atual rua Djalma Dutra, possuía o nome de Sangradouro, que significa local por onde se faz derivar parte de uma corrente de água ou canal natural que liga dois rios, dois lagos ou um rio e uma lagoa. A planta de Augusto Weyll (1855), contudo, não mostra a existência de uma ligação, apesar de indicar o "Sangradero". O nível d'água do Dique não permitia que as

---

[38] *JABOATÃO, Santa Maria. Novo Orbe Seráfico Brasilico. Rio de Janeiro: Typ. de Maximiliano, 1858, T. I, Liv. 1. p. 63-67.*

[39] VILHENA, Luis dos Santos. A Bahia no Século XVII. Salvador: Itapuã, 1968, Vol. 1, p. 163.

águas pudessem fluir para o rio das Tripas, a não ser, talvez, quando houvesse grandes enchentes.

Nas primeiras décadas do século XIX, o rio das Tripas tonou-se um problema de Saúde Pública, que precisava ser resolvido. Há uma descrição do seu trajeto em 1845, quando o governo pretendia construir um cano de escoamento da Cidade Alta para o Rio das Tripas:

> O rio das Tripas he um valle profundo, que tendo a sua origem entre São Bento e Palma, separa a Cidade alta em duas partes, seguindo entre S. Francisco e Santa Anna na direção Este, corta depois à Norte aproximando-se muito do Rozario e Carmo, e por consequencia à muito pequena distancia do mar por este lado; volta outra vez à Este e vai metter-se no Rio Camarogipe, depois no Vermelho por entre o Campo do Barbalho, e as montanhas que sustentam o Dique, saindo na costa do mar por um longo trajecto ao Sul da Cidade. He pois uma necessidade dar forma regular a esta grande valla, mettida no centro da povoação, para evitar o que hoje succede; de estar todo este longo curso do Rio reduzido a um charco de immundicies. Seria mesmo mais conveniente dar-lhe prompta sahida ao mar por meio de uma boa galeria subterranea entre o Rozario e Carmo pelo lugar chamado - Baixa dos Sapateiros - com grande vantagem no escoamento pelo seo mais rapido declive, e deixando o resto do Rio das Tripas para ser melhorado quando o terreno adjacente se torna mais habitado.[40]

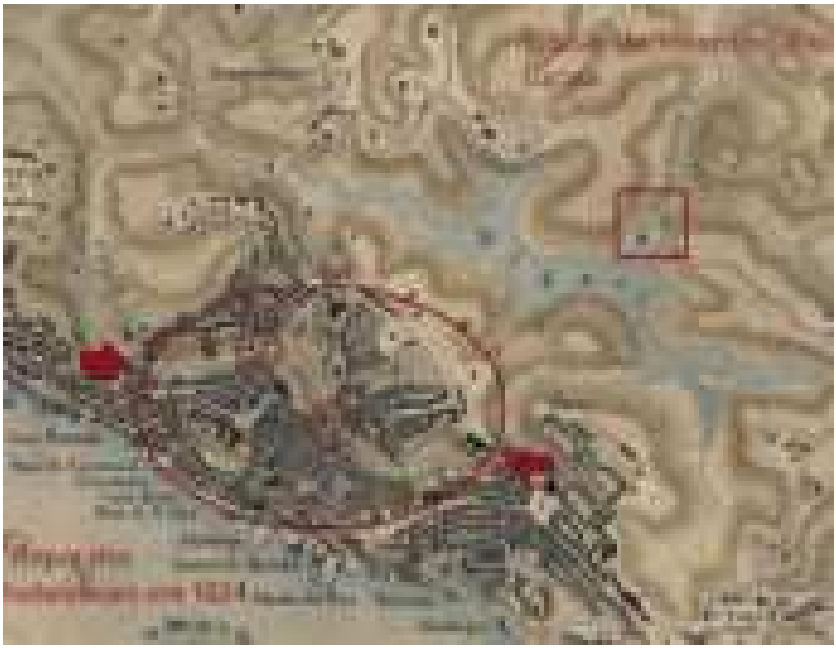
[40] Falla dirigida a Assembléa Legislativa Provincial da Bahia, na Abertura da Sessão Ordinaria do Anno de 1845, pelo Presidente da Provincia. Bahia: Typographia de Galdino Jose Bizerra e Companhia, 1845, p. 43.

O rio das Tripas foi gradualmente coberto no século XIX. O mapa de Augusto Weyll, de 1855, registra parte desse trabalho de canalização das suas águas, ao mesmo tempo em que mostra outro dique, maior, obra do governo-geral: o Dique do Tororó, com o que pode ser um sistema de eclusas no rio Lucaia.[41]

Encerrada a controvérsia sobre o dique dos holandeses. O ***Plano da Cidade da Bahia no Brasil***, excepcional representação da capital colonial em 1624, expande a possibilidade de maior compreensão sobre a ocupação de Salvador e do seu desenvolvimento urbano. Supera, na riqueza de detalhes, inclusive com o registro de parte do sistema hídrico da cidade, a *Planta da Restituiçam da Bahia*, de João Teixeira Albernaz. O estudo do engenheiro militar Joos Coecke, notável achado para a história da cartografia brasílica, apenas começou a ser compreendido.

[41] WEYLL, Augusto. Mappa Topgraphica da Cidade de S. Salvador e seus suburbios levantada e dedicada a Illustre Assemblea Provincial por Carlos Augusto Weyll e publicada por Ferd. Glocker. Impressa em Stuttgart: Por Fr. Malte, 1855.

Fig. 5 – WEYLL, Augusto. *Mappa Topgraphica da Cidade de S. Salvador.* Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Círculos mostram, 230 anos depois, a região representada no Plano da Cidade da Bahia.



A CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E DE TRÊS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Ednaldo Soares[1]

RESUMO

A universidade é uma instituição que se dedica a estudos de nível superior relacionados com ensino, pesquisa e extensão. Originária da Escola de Cirurgia da Bahia, criada em 1808, pelo Príncipe Regente Dom João de Bragança, quando da transmigração da Família Real de Portugal para o Brasil, fugindo das tropas napoleônicas, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) é considerada a primeira instituição de nível superior criada no país. A partir de seu envolvimento socioeconômico através da valorização e transferência de conhecimento, que inclui o nível de extensão, resultou na criação de três museus universitários – Museu de Arte Sacra (MAS), Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) e Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Este artigo, resultado de pesquisa bibliográfica e documental, conduzida sob abordagem qualitativa, traz um relato histórico e sociológico acerca da criação da Universidade Federal da Bahia, assim como do Museu de Arte Sacra, Museu Afro-Brasileiro e Museu de Arqueologia e Etnologia.

[1] Ednaldo Soares é Pós-doutor e Doutor em Administração e Mestre em Museologia, é pesquisador acadêmico com trabalhos publicados em periódicos científicos e/ou em anais de eventos acadêmicos nacionais e internacionais de Administração, História e Museologia. Poeta e contista, tem livros editados no país e na Itália. É sócio da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL), do IGHB e da Associazione Italia-Brasile (Roma).

Palavras-chave: criação da Universidade Federal da Bahia; criação de museus da UFBA; museus universitários.

ABSTRACT

The university is an institution dedicated to higher level studies related to teaching, research, and extension. Originally from the Bahia School of Surgery, created in 1808 by Prince Regent Dom João de Bragança, when the Royal Family transmigrated from Portugal to Brazil, fleeing the Napoleonic troops, the Federal University of Bahia (UFBA) is considered the first institution of higher education created in the country. Resulting from its socioeconomic involvement through the valorization and transfer of knowledge at the extension level, three university museums – Museu de Arte Sacra (MAS), Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) and Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) – were thus created. This article, as the result of a bibliographic and documentary research, conducted under qualitative approach, provides a historical and sociological accountabout the creation of the Federal University of Bahia, as well as the creation of Museu de Arte Sacra, Museu Afro-Brasileiro and Museu de Arqueologia e Etnologia.

Key words: creation of the Federal University of Bahia; creation of museums at the Federal University of Bahia; university museums.

[I]

Composta por várias faculdades, a universidade é uma instituição científica e didática, voltada a estudos de nível superior de ensino, pesquisa e extensão, em diversos campos do saber e em diferentes

graus, que prevê a concessão de diploma de formação profissional e científica, para quem completa um ou mais cursos por ela oferecidos. As "[u]niversidades são instituições dinâmicas, com vida própria e capacidade de reflexão" (SALLES; MIGUEZ, 2017, p. 9).

A primeira universidade europeia foi a de Salerno[2], criada no século XI. Neste e nos séculos sucessivos, foram criados outros importantes centros universitários, a saber: na Itália, Bolonha (1088), Vicenza (1204), Arezzo (1215), Padova (1222) e Nápoles (criada por Federico II, em 1224, como um centro de instrução politicamente alternativo a Bolonha); na França, em Paris, "a Sorbonne [foi] criada em 1257 por Robert de Sorbon" (QUEIROZ, 1994, p. 208); na Inglaterra, Oxford (1096) e Cambridge (1209).

Nos séculos XIV e XV houve um notável desenvolvimento das universidades nacionais e foram criadas universidades em Praga, Cracóvia, Viena, Colônia, Erfurt, Leuven, Tübingen. (ENCICLOPEDIA ZANICHELLI, 1995). Na América Latina, em São Domingos (1538) e Lima (1551) e a Real e Pontifícia Universidade do México (1551), depois reorganizada como Universidade Nacional do México. (NUNES, 2010, p. 21) Nos Estados Unidos, entre os séculos XVII e XIX, foram criadas: Harvard (1636); Yale (1701); Princeton (1746); Stanford (1885). No Brasil, "[as] universidades, por motivos históricos de todos conhecidos, são relativamente jovens em relação às de outros

[2] "Em pleno século XI foram publicadas em latim as 'Normas Sanitárias de Salerno', [...] destinadas a prevenir a saúde, inclusive para dificultar o envelhecimento". Para maiores detalhes, ver a referência: QUEIROZ, José Ramos de.

países do continente" (sic) (JOÃO PAULO II *apud* QUEIROZ, 1994, p. 207). Ou seja,

> [s]ó a partir de 1808, [...], é que **passaram** a existir cursos [de nível superior] no Brasil, mas bastante escassos: duas Escolas de Medicina (Bahia e Rio de Janeiro) e, mais tarde, com D. Pedro I, uma Academia de Belas Artes (Rio de Janeiro) e dois cursos jurídicos (São Paulo e Olinda). [...] No ano de 1877 começou a funcionar a **Escola Agrícola da Bahia.** (sic) (NUNES, 2016, p. 33, 47 e 49).

Portanto, no Brasil, antes de 1808, qualquer cidadão portador de diploma universitário, havia de tê-lo obtido fora do país, principalmente na Europa.

[II]

A CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: ASPECTOS HISTÓRICOS

Apesar de ter sido "[c]riada sob a liderança do médico e Professor Edgard Rego dos Santos em 1946, no governo do Presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951)" (SALLES; MIGUEZ, 2017, p. 16), para muitos o começo da Universidade Federal da Bahia (UFBA) coincide com o da Escola de Cirurgia da Bahia, criada em 18/02/1808, pelo Príncipe Regente D. João de Bragança. Foi no mesmo prédio da antiga Faculdade de Medicina, localizado no Terreiro de Jesus, que, em 2 de julho de 1946, a Universidade da Bahia foi oficialmente instalada (SALLES; MIGUEZ, 2017).

A Escola de Cirurgia da Bahia foi a primeira instituição educacional de nível superior criada no Brasil. Sendo assim, a UFBA é considerada a primeira universidade brasileira, tendo incorporado outros cursos de nível superior criados em Salvador no século XIX: "Farmácia (1832) e Odontologia (1864), a Academia de Belas Artes (1877), Direito (1891) e Politécnica (1896)" (UFBA, 2020). Posteriormente, também incorporou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, criada em 1941 pelo professor Isaías Alves. (*Ibidem,* 2020), a Faculdade de Ciências Econômicas criada em 1905 e a Escola de Biblioteconomia iniciada em 1942 (UFBA, 2006a *apud* MARQUES, 2007, p. 68). Em 1948, a Universidade da Bahia criou o Hospital das Clínicas e mantinha alguns órgãos autônomos, fora da estrutura da universidade, a exemplo do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), do Instituto de Música, da Escola de Teatro, vinculados ao e dependentes diretamente do reitor. A autonomia lhes foi retirada a partir da reforma universitária ocorrida em 1968. (FARIAS; RODRIGUES, 2009).

Apesar de pretensões antigas (século XVI) "de elevar o colégio jesuíta baiano a universidade" (NUNES, 2010, p.25), a Universidade da Bahia foi constituída pelo Decreto-lei 9.155, de 08/04/1946, e federalizada em 1950, sob a denominação de Universidade Federal da Bahia, que só passou a vigorar a partir de 1965[3]. Nela, aglutinaram-se cursos superiores oferecidos em **centros de estudos** (*e.g.*: CEAO), **escolas** (*e.g.*: Administração, Belas Artes, Dança, Música, Politécni-

[3] Para maiores detalhes, ver "Linha do Tempo", In: SALLES, João Carlos; MIGUEZ, Paulo. Plano de Desenvolvimento Institucional da UFBA: 2018-2022. Salvador: UFBA, 2017.

ca, Teatro), **faculdades** (Arquitetura, Ciências Econômicas, Direito, Filosofia), **institutos** (*e.g.*: Biologia, Física, Matemática, Química) etc.

Ao prof. Edgard Santos coube a responsabilidade de agrupar instituições preexistentes e constituir a Universidade. Desafio político-institucional, que, ao final do "ciclo da criação" já havia dotado a Universidade com "17 Unidades de Ensino, o Hospital das Clínicas, o Museu de Arte Sacra, o Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO, Institutos de Extensão Cultural, o Instituto de Física e Matemática - IFM, um Teatro, Orquestra Sinfônica e Madrigal" (SALLES; MIGUEZ, 2017, p. 18).

Em conformidade com o planejamento estratégico, elaborado como cerne do Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) da Universidade, a UFBA tem a missão de

> [...] produzir e disseminar ciência, tecnologia, arte e cultura, base para a formação sólida de profissionais, docentes e pesquisadores que atuem dentro de elevados padrões de desempenho técnico e ético e sejam cidadãos comprometidos com a democracia e a promoção da justiça social. (SALLES; MIGUEZ, 2017, p. 65),

Na UFBA, as atividades dos eixos ensino, pesquisa e extensão são compreendidas como processos parcialmente autônomos, geradores de produtos específicos para segmentos sociais distintos. As mais recentes atividades (eixo extensão) visam à aproximação da UFBA com a população em geral, por meio de três categorias complementares: formação, difusão, cultura e arte. São classificadas como

ações de Cultura e Arte, as atividades do MAS, MAFRO e MAE, da sala do cinema Sala de Arte UFBA, da TV UFBA, dos Memoriais das Unidades Universitárias, dos Grupos Artísticos e dos seguintes equipamentos institucionalizados: Orquestra Sinfônica, Madrigal, Companhia de Teatro, Grupo de Dança Contemporânea, Galeria Cañizares. (*Ibidem*, 2017).

[III]

MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: MISSÃO

Sem dissenção, entende-se (conforme menção anterior) que a universidade tem três missões principais. A primeira está relacionada com a atividade de ensino (interação direta com o estudante); a segunda, com a pesquisa (interação prevalentemente com a comunidade científica); e a terceira, com o contexto socioeconômico por meio da valorização e transferência de conhecimento (extensão). Concordando com essa*rationale*, Corradini (2019, p. 100) afirma que "*university museums can become aneffective supportfor* [...] *all the activities by which universities interact directly with the society*"[4].Com esse propósito missionário, museus universitários existem desde o século XVII ou até antes, como o *Museum Gustavianum*, na Suécia. No entanto, de modo geral, considera-se a existência desses museus a partir da criação do *Ashmolean Museum,* em Oxford, em 1683. Este,

[4] Museus universitários podem se tornar um efetivo suporte para [...] todas as atividades através das quais as universidades interagem diretamente com a sociedade. (Tradução livre do autor).

portanto, é considerado "*el primer museo organizado como Institución Pública*"[5] (OVENELL, 1986 apud HERNANDEZ, 1994, p. 17). E, desde a criação do *Ashmolean Museum*, faz mais de 300 anos que museus universitários exercem uma série de atividades: colecionismo, pesquisa, ensino, exibição e divulgação (KOZAK, 2016).

Para Roberto Grandi (2020), até poucos anos atrás, a missão das universidades se referia à pesquisa e à formação (ensino). Hoje, fala-se de uma terceira missão: a divulgação aberta do conhecimento na interação com o território. Também pontua, que as universidades devem estar conscientes de que o serviço à sociedade integra suas funções. A seu ver, pensar em museus, concebidos como polos culturais, significa pensar em todas as interações possíveis entre os museus e a sociedade, numa lógica de *accountability*[6].

Com o surgimento da Nova Museologia[7], os museus presenciais têm sido desafiados a promoverem novos serviços que respondam às expectativas da sociedade (CHEN, 2018). No caso dos museus universitários, as transformações ocorridas neste século, na educação superior, surgem como oportunidade para que se redefinam seu papel dentro da universidade (*Ibidem,* 2018).

---

[5] O primeiro museu organizado como Instituição Pública (Tradução livre do autor).

[6] O conceito de accountability ainda não é bem traduzido (entendido?) no Brasil. Para mais detalhes acerca desse conceito, ver a referência: PINHO, José Antônio Gomes; SACRAMENTO, Ana Rita Silva.

[7] "A Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI." (DUARTE, 2013, resumo).

Para CHEN (2018), o primeiro e o mais importante objetivo do museu universitário e o de sua coleção é fornecer um ambiente estimulante para a pesquisa aos membros da universidade e até mesmo ao público. A seu ver, um museu universitário é um local para se pesquisar e coletar dados históricos, materiais e artefatos universitários. Em geral, o museu universitário adequa suas políticas de coleção e exibição ao *curriculum* da universidade a que está vinculado, mas precisa trabalhar em comunicação e cooperação com as comunidades. (*Ibidem*, 2018).

[IV]

A CRIAÇÃO DE MUSEUS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: ASPECTOS HISTÓRICOS E/OU ESTRUTURAIS DAS INSTALAÇÕES, DAS COLEÇÕES E ASPECTOS GESTORIAIS

MUSEU DE ARTE SACRA (MAS)

O Museu de Arte Sacra foi criado em 1958, visando à preservação da Arte Sacra Cristã Luso-Brasileira. Sua criação resultou de um convênio entre a UFBA e o Arcebispado da Bahia, com duração (já renovada) de 60 anos. Foi, então, instalado no antigo Convento de Santa Teresa D'Ávila dos Carmelitas Descalços da Bahia – um conjunto arquitetônico seiscentista em estilo carmelitano, isto é, construído de acordo com as Constituições da ordem dos Carmelitas Descalços, que previam construções de conventos não suntuosos, mas humildes (LINS, 2008, p. 32) e que, "ao longo de sua história, teve várias funções: colégio; sede da Academia Brasílica dos Acadêmicos

Renascidos e da Academia Brasílica dos Esquecidos; Seminário Arquiepiscopal [Seminário Maior]; Quartel das tropas portuguesas na guerra da Independência do Brasil na Bahia; e, finalmente, Museu de Arte Sacra." (SOARES, 2017, p. 177). Integra o complexo um templo, que, "[j]untamente com São Bento de Salvador, [...] é a única igreja seiscentista brasileira com planta jesuítica romana, inspirada na igreja de Il Gesù" (BUENO *et al*., 2016, p. 94). O complexo foi tombado pelo IPHAN, em 17/06/1938 e declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, em 1985.

> A arquitetura do prédio é nitidamente de influência renascentista, com destaque para sua torre sineira ou "espadaña" e para sua imponente e erudita fachada de traço maneirista. A edificação conta com uma área total construída de 5.250m², inserida em uma área livre de 8.000m² (sic) (TVBRASIL, 2015).

O convento foi erguido em meados do século XVII (provavelmente, entre os anos de 1667 e 1676), após a chegada dos primeiros monges portugueses da ordem dos Carmelitas Descalços à Bahia (entre 1661 e 1665), ocupando o complexo em 1697 (UFBA, 2019). Quanto ao construtor, há divergências a seu respeito, mas atribui-se o risco da igreja ao beneditino Macário de São João (PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR, 1962 *apud* ORAZEM, 2009, p. 132), cuja

> [...] fachada se abre em galilé de três arcos, encimado por um nicho, sobre o qual se ergue, em um terceiro nível, a janela do coro, ladeada por dois brasões de pedra. Enci-

> mando tudo, frontão triangular com óculo. Em recuo, à direita, paralela à fachada lateral e sobre a linha do beiral, ergue-se a magnífica torre sineira em cantaria, com três arcos plenos. A nave tem a forma de cruz latina, com transepto da mesma altura, cúpula no encontro de ambos e capelas correspondentes aos arcos dos corredores laterais.
>
> Os retábulos das capelas são de talha seiscentista, e nas laterais do transepto há dois grandes altares de feição já neoclássica. O retábulo do altar-mor, [... foi] destruído por térmitas em inícios do século XX. Em seu lugar, sob a imagem de Santa Teresa, vê-se agora o magnífico altar de prata da demolida Sé de Salvador. Todo o piso da nave é dividido, numa forma tradicional, pelos retângulos de sepulturas.
>
> O convento desenvolve-se em torno de um pequeno claustro quadrado. Admirável é o jogo de águas do telhado, de grande variedade e movimento, sobre paredes emolduradas por fortes cunhais, com destaque para o corpo, semelhante a um mirante, que envolve a belíssima cúpula da igreja. Tanto nesta como no convento há magnífico conjunto de mobiliário, azulejaria e pintura. (BUENO *et al.*, 2016, p. 94 e 97).

A biblioteca do MAS, batizada com o nome de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, também criada em 1959, conta com cerca de 4.800 títulos (livros e folhetos) relacionados com religião, artes, história do Brasil e da Bahia (MAS, 2020b).

Reconhecido como um dos mais importantes museus do continente americano dedicados à preservação e ao estudo da arte sacra, o

acervo do MAS "[...] tem cerca de 5.000 peças"[8] (TVBRASIL, 2015), que constituem uma coleção de arte sacra cristã valiosa e rara. Dela, constam "imagens em madeira e terracota, esculturas, pinturas, painéis em azulejos, prataria, mobiliário, marfim e ourivesaria" (SOARES, 2017, p. 176-177), com destaque para

> [imagens] em marfim do O Bom Pastor, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Anunciação, Nossa Senhora com o Menino; azulejos belíssimos que compõem o edifício representativos dos séculos XVII, XVIII e XIX; pinturas feitas pelo criador da Escola Baiana de Pintura, José Joaquim da Rocha (século XVIII), e seu discípulo José Teófilo de Jesus (século XIX); mobiliários de alta qualidade; entre outras peças (TVBRASIL, 2015).

Além do próprio acervo, o museu expõe permanentemente outros objetos (tomados em comodato), a exemplo de cerca de 460 peças da Coleção Mirabeau Sampaio[9] de Arte Sacra, exposta em espaço construído *ad hoc* para hospedar os objetos.

Devido ao seu reconhecido valor histórico e cultural, o MAS – primeiro museu criado na UFBA – tem sido visitado por personalidades importantes, dentre eles: Eduardo Freire – então, presidente do Chile e, além de outras autoridades, por "S. M. a Rainha Elisabeth

---

[8] Parte dessas peças pertence à Arquidiocese de São Salvador, ao Convento dos Perdões, à Irmandade do SS. Sacramento do Pilar, ao Mosteiro de São Bento e a algumas igrejas, ou integra a coleção Abelardo Rodrigues.

[9] José Mirabeau Sampaio (1911 – 1993) – empresário, médico e formado em Belas Artes. Pintor, escultor, desenhista, colecionador de arte sacra cristã e professor na Escola de Belas Artes da UFBA.

II da Inglaterra, em 3 de novembro de 1968." (BOAVENTURA, 2016, p. 183).

Entende-se a criação do MAS como "um marco nos estudos da arte sacra no mundo" (RABELO; ROSA, 2018, p. 2), cuja responsabilidade pela organização e direção coube ao beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (MAS, 2020a) -historiador e pesquisador de arte sacra cristã, descobridor da produção artística em barro cozido de frei Agostinho da Piedade – que recebeu o convite do reitor (CALDERÓN, 1970, p. 144-146), por "sugestão [...] de Deoclécio Redig de Campos, encarregado dos museus do Vaticano, que veio à Bahia assessorar a criação do Museu de Arte Sacra" (MAIA, 1987 *apud* BOAVENTURA, 2016, p. 182).

Para a inauguração do MAS, Silva-Nigra organizou uma exposição com objetos de arte, adquiridos para compor o acervo do museu e com "peças da antiga Sé Primacial demolida, como o altar de prata. [Também] tomou em comodato imagens e outros objetos artísticos do Mosteiro de São Bento para completar o acervo do novo museu." (BOAVENTURA, 2016, p. 182).

Professor Valentin Calderón, arqueólogo, criador e iniciador do curso de Museologia da UFBA (AZEVEDO, 1981 *apud* SOARES, 2017, p. 175), sucedeu a Dom Clemente na direção do MAS e deixou registrada sua marca pessoal, mormente no que tange à ação educativa em museus (SANTOS, 1987; RABELO; ROSA, 2018).

Pelo empenho do professor Edgard Santos para a criação do MAS e de tê-lo instalado em um edifício histórico, após seu faleci-

mento, no décimo aniversário do MAS, os restos mortais do Reitor foi transladado

> [...] do cemitério do Campo Santo para o *Túmulo de Honra* [na Igreja de Santa Teresa]. A lápide tumular foi desenhada pelo Irmão Paulo Lachenmayer, OSB. Bem talhada em mármore com inscrições e o brasão da Universidade, encontra-se localizada embaixo da cúpula da igreja, tendo ao lado a sepultura de sua senhora D. Carmen Figueira Santos. (sic) (BOAVENTURA, 2016, p. 183).

Apesar de seu valor histórico e cultural, dos três museus universitários analisados neste estudo, o MAS é o menos visitado (número anual máximo de visitantes abaixo de dois mil). Para o baixo número de visitantes, alega-se a localização do museu em área dita de risco. Mesmo assim, a parceria da UFBA com a Arquidiocese tem dado certo e é considerada importante para a conservação daquele patrimônio eclesiástico.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO (MAFRO)

O MAFRO foi criado em 1974 como parte de uma política de relacionamento do Brasil com o continente africano, mas só foi inaugurado em 7/1/1982, pela etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, diretora do CEAO e a ele ficou vinculado por anos. Porém, desmembrado do CEAO em meados dos anos 1990, sua gestão tem sido exercida por docentes do Departamento de Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH/UFBA).

A criação do CEAO, em 1959, pelo reitor Edgard Santos, seguiu o propósito idealizado pelo professor, filósofo e humanista português George Baptista Agostinho da Silva, como um órgão autônomo, diretamente ligado ao reitor (CEAO, 2020). Agostinho da Silva foi tanto o idealizador, quanto o primeiro diretor (1959-1961) do CEAO.

Desde a sua criação, previa-se a implantação de um museu, cuja missão deveria voltar-se à divulgação das influências da cultura africana na Bahia, considerando a língua portuguesa o fator preponderante da aproximação. Ao revés, mais que o idioma, outros diretores, sucessores de Agostinho da Silva – Waldir de Freitas Oliveira (1961-1972) e Guilherme de Souza Castro (1972-1978) –, enxergaram a religião como o real elo entre a África e a Bahia. (MATOS, 2012).

Opositor do ditador português António Salazar, Agostinho da Silva idealizou um órgão por meio do qual se pudesse concretizar uma aproximação político-cultural entre a Bahia e a África. O reitor Edgar Santos ampliou essa aproximação, incluindo questões orientais relacionadas com o Brasil. Daí o nome dado ao órgão, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), primeira instituição no país a produzir conhecimento sobre tais questões. (MATOS, 2012).

"Concebido como um canal de diálogo entre a universidade e a comunidade afro-brasileira, por um lado, e entre o Brasil e os países africanos e asiáticos, por outro" (CEAO, 2020), a partir da implantação da reforma universitária, ocorrida em 1968, o CEAO passou a ser um órgão suplementar da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, atualmente, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FFCH

(CEAO, 2020; FARIAS; RODRIGUES, 2009).

A criação do MAFRO resultou de um acordo de cooperação técnica estabelecido entre o CEAO/UFBA, o Ministério das Relações Exteriores (MRE), o Ministério da Educação e Cultura (MEC), o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador, com o propósito de fomentar o intercâmbio acadêmico e cultural Brasil-África, bem como promover estudos afro-brasileiros no país (MAFRO, 2020a). Deveria ter sido implantado conforme o projeto original do antropólogo e fotógrafo francês radicado na Bahia – Pierre Verger –, mas não foi o que ocorreu.

Desde o seu desmembramento do CEAO, mesmo sem sofrer alteração funcional, o MAFRO tornou-se um núcleo de pesquisa da FFCH, visto como um projeto estratégico para o curso de museologia, sendo o único museu da Universidade com perfil interativo e gestorial (não oficial) relacionado com o Departamento de Museologia. Isso explica o motivo de sua gestão vir sendo exercida por docentes desse departamento. Ressalta-se, no entanto, a autonomia gestorial do MAFRO.

O vínculo inicial do MAFRO a um órgão autônomo da UFBA, provavelmente, seja a razão pela qual não é considerado propriamente um museu, mas um "núcleo de cultura e pesquisa dedicado ao estudo, divulgação e defesa da cultura afro-brasileira" (SOARES, 2017, p. 166). Todavia, em que pese o dúbio *status* (ser ou não ser um museu), o MAFRO dispõe de um importante acervo, que, em sua formação contou apenas com o apoio do Ministério das Relações Exteriores

(MRE). Dos demais signatários do Termo de Cooperação não houve efetiva participação a esse respeito, tampouco qualquer aporte de recursos ao projeto do Museu.

Na exposição de longa duração do Museu, destacam-se os painéis do "Mural de Orixás"[10] talhados em madeira pelo escultor, pintor, ceramista, desenhista, gravador, muralista, ilustrador, historiador e jornalista argentino, naturalizado brasileiro e radicado na Bahia, Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), o baiano Carybé - divulgador da cultura afro-baiana/afro-brasileira e a ela espiritualmente integrado e confirmado Obá de Xangô no terreiro Ilê Axé Apô Afonjá. Primeiramente, como Otun (e depois Obá) OnãXokun e Iji-Apógan de Omulu. (WIKIPEDIA, 2021).

Afora os citados painéis, o acervo do MAFRO conta "com 1100 peças de cultura material africana e afro-brasileira" (MAFRO, 2020b),

> majoritariamente constituído por doações de países africanos e da comunidade afro-brasileira local e inclui: trabalhos de imaginária, tecelagem [incluídos atributos iconográficos – roupas e adereços de orixás e yalorixás], pintura, escultura e fotografia, objetos litúrgicos, indumentárias de candomblé, afoxés e blocos afro. (BAHIATURSA *apud* SOARES, 2017, p. 166). A instituição atualmente é guardiã de parte do acervo (baseado em criminalística – material sobre o cangaço e peças de uso litúrgico em rituais afro-brasileiros) do Museu Antropológico Estácio de Lima, vinculado à Secretaria de Segurança Pública. (SOARES, 2017, p. 166).

[10] "O mural representa os orixás, deuses africanos cultuados nos candomblés da Bahia" (ROCHA, 1994, p. 151).

Tanto o MAFRO quanto o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) estão instalados no prédio do antigo Real Colégio dos Jesuítas ou Colégio de Jesus, que, com a expulsão dos inacianos de Portugal e dos territórios lusitanos ultramarinos, em 1779, por decreto do Marquês de Pombal, ministro do rei D. José I, serviu às instalações de um hospital militar.

Após a expulsão dos inacianos dos territórios lusitanos, com adaptação a cargo do Capitão Manuel Rodrigues Teixeira, em 1781, o Colégio foi transformado em hospital, mas "em 1801 o pátio dos Estudos Gerais [foi] destruído por um incêndio [e só] [s]ete anos depois instala-se no antigo Colégio o hospital militar" (BUENO, 2016, p. 52). As instalações sofreram novo incêndio em 1905; episódio em que se destruiu a faculdade, juntamente com "uma importantíssima capela jesuítica das mais antigas do Brasil." (*Ibidem,* 2016, p. 52). "[A] edificação teve sua porção superior demolida e a inferior em grande parte soterrada, que veio a ser redescoberta a partir de 1975" (UFBA, 2012). E "[... s]obre as ruínas do Colégio [foi] reconstruída, com feição neoclássica, a Faculdade de Medicina" (BUENO, 2016, p. 52).

Sabe-se ainda, que

> [...] as plantas [do prédio,] desenhadas no século XVIII pelo engenheiro português José A. Caldas [...] permitiram que o pesquisador em arqueologia da UFBA, Valentín Caldeirón, realizasse prospecções que resultaram na descoberta das estruturas soterradas pelas construções da Escola de Medicina, transformando os vestígios seiscentistas em um

> sítio arqueológico colonial (ETCHEVARNE, 2006 *apud* MARQUES; SILVA, 2011, p. 72).

E

> Os espaços evidenciados pela remoção do entulho receberam o tratamento arquitetônico apropriado para ser instalado o MAE, inaugurado em 27 de setembro de 1983. (UFBA, 2012). [E c]omo resultado [de] sucessivas intervenções, somente uma parte do plano inferior do conjunto escapou de destruição quase total, constituindo hoje, emblematicamente, seu sustentáculo que, conforme registro em sua pedra fundamental datada de 1656, faz deste um espaço tricentenário em defesa da cultura (CLUSEUM, 2020).

A escolha do edifício da antiga Faculdade de Medicina para abrigar o MAFRO, mesmo estando o prédio desocupado e em estado de degradação, não foi bem recebida por setores da referida faculdade e da medicina local, e levantou um embate intenso nos primeiros anos, retomado nos últimos anteriores à inauguração, que ocorreu somente em 1982, com uma configuração bem distante da inicial pensada por Pierre Verger[11], em projeto encomendado pela UFBA, cuja abordagem geográfica do acervo, que deveria compreender a totalidade do continente africano, foi reduzida basicamente a áreas da denominada África Ocidental, notadamente Benin.

[11] Para mais detalhes ver a referência ROCHA, Carlos Eduardo da.

Merecem ser destacados alguns aspectos gestoriais do MAFRO. Sua primeira gestora, conforme menção anterior, foi a Dra. Yeda Pessoa de Castro, também diretora do CEAO. Durante sua gestão, o Museu promovia uma série diversificada de atividades culturais, tais como: exposições, palestras, lançamentos de livros e desfiles de moda. Posteriormente, devido à escassez de recursos, as exposições temporárias deixaram de ocorrer. Na verdade, tanto os museus, quanto o setor de museologia da UFBA só voltaram a ter novo impulso a partir de 1996, com a posse do Reitor Felipe Serpa, cuja gestão fomentou os setores da Universidade voltados às artes, cultura e humanidades. O MAFRO é o museu da UFBA mais visitado; o número anual de visitantes é superior a quinze mil.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA (MAE)

Museus arqueológicos e etnológicos têm a ver com o estudo do homem. A partir desse entendimento, o MAE[12] foi idealizado pelo arqueólogo espanhol Valentin Rafael Simon Joaquim Calderón de la Vara (considerado o pai da arqueologia baiana e, no passado, o mais experiente arqueólogo integrante do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas – PRONAPA, coordenado pelo Smithsonian), radicado em Salvador, onde se dedicou ao ensino de nível superior na UFBA e ao estudo da Cultura Aratu.

Na UFBA, conforme registro anterior, Calderón criou e iniciou

[12] O professor Calderón idealizou um museu voltado apenas à arqueologia. O caráter etnológico só foi pensado e inserido posteriormente.

o curso de Museologia e exerceu o cargo de diretor do Museu de Arte Sacra (AZEVEDO, 1981; ROCHA, 2013 *apud* SOARES, 2017, p. 175). Calderón, infelizmente, faleceu antes da inauguração do MAE, ocorrida em 27 de setembro de 1983. (MAE, 2015a, p. 3).

Referindo-se ao propósito inicial a embasar a criação do MAE, *i.e.,* de procurar "atender as variantes da vida acadêmica e da pesquisa científica, tanto na área arqueológica quanto na etnológica, sobretudo no que diz respeito à cultura indígena" (AGENDA, 2020), o ex-diretor Cláudio Luiz Pereira ([2014] *apud* AGENDA, 2020) afirma que "[a] vocação do Museu está relacionada com essa perspectiva de investigação e disposição das culturas indígenas brasileiras".

Outro personagem importante para a implantação do MAE foi o arqueólogo e professor Pedro Manuel Agostinho da Silva, pois, de acordo com Caroso Soares (2013, p. 2),

> Pedro Agostinho, juntamente com outros contemporâneos, teve papel fundamental na implantação deste Museu e na constituição de seu patrimônio. Os objetos da cultura material Kamayurá incorporados aos acervos do MAE foram coletados e doados a esta instituição por esse professor que, não só participou intensamente da concepção deste museu, como de sua qualificação e montagem de exposições. Se não fosse bastante este gesto de desprendimento ao doar toda uma coleção adquirida com seus próprios recursos, alguns dos objetos arqueológicos que compõem o acervo resultaram de seu trabalho e de seus alunos.

O MAE é guardião de "importante acervo arqueológico e etnoló-

gico, proveniente de estudos *strictu senso*, que abarcam conhecimentos de diferentes sociedades da Bahia e área indígena do Xingu" (MAE, 2015, p.1). De acordo com Gilson Jorge (2020), em reportagem do jornal A Tarde (online - 22/01/2020 às 13:52 h), o MAE tem cerca de 600 mil peças arqueológicas (apenas 200 estão expostas) e 800 peças etnológicas que exigem cuidados especiais, devido à facilidade com que se degradam. Conforme menção retro, o edifício onde o MAE está instalado é um sítio arqueológico, o antigo Colégio dos Jesuítas, construído entre os séculos XVI e XVII. Ressalta-se que a ocupação do subsolo do citado complexo, embora estivesse completamente entulhado e sem uso, não se deu sem os protestos da Faculdade de Medicina.

Por um lado, sabe-se que a criação do MAE foi um projeto de professores da UFBA, com o apoio do Governo Estadual, da Fundação Pró-Memória e da Empresa Caraíba Metais. "[O MAE foi] concebido como um centro de estudos, pesquisas e divulgação das ciências arqueológicas e etnológicas na Bahia". (MAE, 2015, p. 3). Por outro lado, enquanto um projeto de acadêmicos, o MAE permaneceu ligado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH/UFBA). Atualmente, desligado da FFCH, trata-se de uma instituição administrativa e não acadêmica, reorganizada com a contratação de servidores técnicos especialistas concursados.

Seu acervo arqueológico está dividido em alas, cujas coleções (resultantes de doações, coletas e aquisições) recebem as seguintes denominações:

> "Valentin Calderón; Carlos Ott; Vital Rego; Associação de Pré-História da Bahia (Projeto Sobradinho em parceria com a Cia. Hidroelétrica do São Francisco – CHESF); Piragiba (escavações na Vila Piragiba – município de Muquém do São Francisco – Ba); e Praça da Sé (objetos provenientes de escavações no Centro Histórico de Salvador). (MAE, 2016 *apud* SOARES, 2017, p. 175).

Para a concepção e montagem da exposição de longa duração nas alas, comprometida com questões sociais, o MAE contou com efetiva colaboração de professores do Curso de Museologia da UFBA, mas também com assessoria tanto do Departamento de Antropologia e Etnologia da própria Universidade, quanto da Associação de Arqueologia e Pré-História da Bahia. (MAE, 2015, p. 4). Foi concebida conforme a seguinte descrição:

> A ala Prof. Calderón tem foco na arqueologia da Bahia, arte rupestre, sambaqui, arte colonial e pós-colonial. Em outra ala, denominada Antônio Matias, também de temática arqueológica, o foco recai em enterramentos, objetos de adorno e nas pedras polida e lascada. O acervo etnológico conta com as coleções: Prof. Pedro Agostinho (artefatos coletados pelo pesquisador e doados ao MAE) – enfoca a cultura material indígena da Bahia e do Alto Xingu; Aristóteles Barcelos e Maria Inês Melo (coleção xinguana – cerâmica, instrumentos musicais e indumentária ritual: máscaras e adornos – coletada na aldeia Waurá de Piyu'lagá); Pankararé (coleção composta por chocalhos, arcos, flechas, cachimbos, apitos, colares, jarros – adquiridos dos Pankararé

> no povoado de Brejo do Burgo, município de Glória – Ba); Tuxá (coleção coletada no município de Rodelas – Ba); e Kiriri. (MAE, 2016 *apud* SOARES, 2017, p. 175).

O MAE desenvolve atividades de pesquisa e ensino com vistas à "popularização do conhecimento e da ciência, [sua aproximação] com outros níveis de ensino e com a formação de uma consciência histórica do cidadão brasileiro." (MAE, 2015, p. 4). "Para além da musealização de objetos arqueológicos e etnológicos, [o MAE] atua também como ávido local de pesquisa de diversas etnias e grupos no âmbito de áreas como a Arqueologia, Antropologia, Conservação, Etnologia e Museologia" (CLUSEUM, 2020). Sua implantação, conforme já mencionado, contou com a assessoria da Associação de Arqueologia e Pré-História da Bahia, do Departamento de Antropologia e Etnologia da UFBA (MAE, 2015, p. 4) e do Departamento de Museologia da UFBA, que pensaram o museu de uma maneira didática (SANTOS, 2014, p. 3), visando à missão de "[p]romover processos socioeducativos e culturais junto a diferentes públicos, buscando difundir conhecimentos sobre arqueologia e etnologia baiana e brasileira, por meio dos pilares Ensino, Pesquisa e Extensão" (sic) (MAE, 2015, p. 5; UFBA, 2012). O MAE é o segundo museu da UFBA mais visitado (número anual de visitantes entre doze e quinze mil).

REFERÊNCIAS

AGENDA ARTE E CULTURA – UFBA. *Museu de Arqueologia e Etnologia*. Disponível em: www.agendaartecultura.com.br/

museu-de-arqueologia-e-etnologia/. Acesso em: 22 nov. 2020.

AZEVEDO, Thales de. A Memória de Valentin Calderón, *Jornal A Tarde*, 18 set. 1981. Disponível em: https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=pYaV8nbKJKq8wfNtonYDw#q=Valentin_Calder%C3%B3n+faleceuem. Acesso em: 20 jul. 2016.

BOAVENTURA, Edivaldo M. A volta de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, OSB, *Revista IGHB*, Salvador, v. 111, p. 179-186, jan./dez. 2016.

BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro (textos); MASCARO, Cristiano (fotos). *Patrimônio Construído*: As 100 mais belas edificações do Brasil – 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2016.

CALDERÓN, Valentin. *Biografia de um monumento*: o antigo convento de Santa Teresa da Bahia. Salvador: Editora Beneditina, 1970.

CAROSO SOARES, Carlos Alberto. Um mestre de muitos méritos, *Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia* (Editorial), n. 4, a. 1, p. 2, abr./mai. 2013 (Edição Especial sobre Pedro Agostinho).

CEAO - CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS. *Apresentação.* Disponível em: http://www.ceao.ufba.br/apresentacao. Acesso em: 09 jun. 2020.

CHEN, Jeng-Horng. University museum as a multifunction platform: a preliminary proposal of initiator-activity-function theory. *University Museums and Collections Journal,* v. 10, p. 84-90, 2018. Disponível em: umac.icom.museum/wpcontent/

uploads/2018/12/6-Chen.pdf. Acesso em: 04 set. 2020.

CLUSEUM. *Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA* (2020). Disponível em: https://www.gluseum.com/BR/Salvador/245887775483407/Museu-de-Arqueologia-eEtnologia-da-UFBA. Acesso em: 10 jul. 2020.

CORRADINI, Elena. Il ruolo dei Musei Universitari per la Terza Missione e l'impatto sociale, *Museologia Scientifica-Memorie*, n. 20, p. 100-103, 2019. Disponível em: https:// iris.unimore.it/retrieve/handle/11380/1187613/237495/art%20anms%20vicenza%20dic%202019%prop.pdf. Acesso em: 20 abril 2020.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora, *Museologia e Patrimônio*, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013.

ENCICLOPEDIA ZANICHELLI. *Dizionario Arti, Tecniche, Lettere, Filosofia, Storia, Geografia, Diritto, Economia*. *Enciclopedico di* Bolonha: Edigeo/La Reppublica, 1995.

ETCHEVARNE, Carlos. (Org.). *Catálogo dos Museus da UFBA*: Museu de Arqueologia e Etnologia. Salvador: Ministério das Relações Exteriores [do Brasil], 2006.

FARIAS, Edson; RODRIGUES, Fernando. Encontro entre ciências sociais e candomblé baiano: produção científica e engajamento político-cultural: entrevista com Vivaldo da Costa Lima, *Sociedade e Estado*, v. 24, n.1, jan./abr. 2009. (https://doi.org/10.1590/S)102-69922009000100011).

GRANDI, Roberto. *Cos'èun Museo?* Disponível em: grandiroberto.it/cultura/cose-ummuseo/. Acesso em: 4 set. 2020.

HERNANDEZ, Francisca Hernández. *Manual de Museologia*. 1994. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/44436288_Manual_de_museologia_Francisca _Hernandez_Hernandez?enrichId=rgreq-3914f8806be0f3c061444f240a8d0caaXXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzQ0NDM2Mjg4O0FTOjMxNDU4MDg1OTg 1MDc1M0AxNDUyMDEzMzI5NDE1&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf. Acesso em: 29 out. 2020.

JORGE, Gilson. "Nosso acervo tem 600 mil peças e não temos um prédio definitivo." In: *Jornal A Tarde* (online – 22/01/2020 às 13:52h). Disponível em: https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2116597-nosso-acervo-tem-600-mil-pecas-enao-temos-um-predio-definitivo. Acesso em: 22 nov. 2020.

KOZAK, Zenobia R. The Role of University Museums and Heritage in the 21st Century, *The Museum Review*, v. 1, n. 1, 2016. Disponível em: articles.themuseumreview.org/vol1no1kozak. Acesso em: 21 abril 2020.

LINS, Eugênio de Ávila. Arquitetura Carmelitana: Convento de Santa Teresa da Bahia. In: GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal (coord.). *Museu de Arte Sacra – Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Bigraf, 2008.

MACGREGOR, A. (ed.). *Tradescent's rarities*. Oxford: University Press, 1983.

MAE - *Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Salvador, n. 8, a. 3, ago. 2014 – jan. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19078/1/Ago%20Jan%202015final.pdf. Acesso em: 11 ago. 2020.

MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia. *Coleções*. Disponível em: http://www.mae.ufba.br/exposicoes/arte-rupestre/. Acesso em: 26 jul. 2016.

MAFRO – Museu Afro-Brasileiro. *Apresentação*. Disponível em: http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao. Acesso em: 22 jun. 2020a.

MAFRO – *Museu Afro-Brasileiro*. Disponível em: http://www.mafro.ceao.ufba.br/. Acesso em: 22 jun. 2020b.

MARQUES, Roberta Smania. *Os Museus da Universidade Federal da Bahia enquanto espaços de ensino não-formal*. 2007, 302 f. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências). Universidade Federal da Bahia / Universidade Estadual de Feira de Santana. Salvador (BA), Brasil. 2007.

MARQUES, Roberta Smania; SILVA, Rejâne Maria Lira da. O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA, *Museologia e Patrimônio*, v. 4, n. 1, p. 63-84, 2011.

MAS – *Museu de Arte Sacra – Universidade Federal da Bahia. História da Instituição.* Disponível em: https://mas.ufba.br/node/3. Acesso em: 09 jun. 2020a.

MAS. *Biblioteca*. Disponível em: https://mas.ufba.br/biblioteca. Acesso em: 28 out 2020b.

MATOS, Thiara Cerqueira. *Correspondências pessoais ajudam a criar instituições*: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976), 2012, 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências

Humanas, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador (BA), Brasil, 2012.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. Sinopse da História da Educação baiana até o período Imperial, *Revista IGHB*, v. 111, p. 23-57, 2016.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. A Formação Universitária na Bahia desde os tempos coloniais. In: TUTAIN, Lídia Maria Brandão; SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (orgs.): *UFBA do século XIX ao século XXI*. Salvador: EDUFBA, 2010.

ORAZEM, Roberta Bacellar. *A representação de Santa Teresa d'Ávila nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/ Bahia e São Cristóvão/Sergipe*. 2009, 308 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador (BA), Brasil, 2009.

OVENELL, R. F. *The Ashmolean Museum 1683-1894*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

PINHO, José Antônio Gomes; SACRAMENTO, Ana Rita Silva. Accountability: já podemos traduzi-la para o português? *RAP*, v. 43, n. 6, p. 1343-1368, Nov./Dez. 2009.

QUEIROZ, José Ramos de. A Universidade e a formação de recursos humanos nos diversos setores da área gerontológica, *Revista IGHB*, v. 91, p. 207-214, 1994.

RABELO, Priscila; ROSA, Flávia. O papel do plano museológico para a integração do museu com a comunidade: o caso do Museu de Arte Sacra da UFBA. In: *IV Congresso Internacional sobre Culturas – Memória e Sensibilidade*: Cenários da experiência cultural contemporânea, Cachoeira (BA),

21-23 nov. 2018. Disponível em: https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wpcontent/uploads/sites/19/2019/03/RABELO-Priscila-e-ROSA-Fl%C3%A1via.pdf. Acesso em: 08 ago. 2020.

ROCHA, Carlos Eduardo da. As influências africanas nas artes da Bahia, *Revista IGHB*, v. 91, p. 147-157, 1994.

SALLES, João Carlos; MIGUEZ, Paulo. *Plano de Desenvolvimento Institucional da UFBA*: 2018-2022. Salvador: UFBA, 2017.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Museu, escola e comunidade*: uma integração necessária. [Salvador]: SPHAN/Pró-memória, 1987.

SOARES, Ednaldo. Planejamento estratégico de museu: uma pesquisa na cidade de Salvador. *Museologia e Patrimônio*, v. 10, n. 2, p. 157-182, ago. 2017.

TVBRASIL. Museu de Arte Sacra da Bahia. In: *Conhecendo Museus* (programa televisivo levado ao ar em 03/10/2015, às 18:30 h). Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/conhecendomuseus/episodio/museu-de-arte-sacra-da-bahia. Acesso em 28 out. 2020.

UFBA – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA prepara festa dos 30 anos*. (Notícia divulgada em 29/09/2012). Disponível em: https://ufba.br/ufba_em_pauta/museu-de-arqueologia-e-etnologia-da-ufba-prepara-festados-30-anos. Acesso em: 20 jun. 2020.

UFBA – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Museu de Arte Sacra da Bahia comemora os seus 60 anos de fundação no dia 09/08*. (Comunicado datado de 06/08/2019). Disponível

em: https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/museu-de-arte-sacrada-comemora-os-seus-60-anos-de-fundacao-no-dia-0908. Acesso em: 10 out. 2020.

WIKIPEDIA. *Carybé:* anos 1950. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caryb%C3%A9. Acesso em: 14 abr. 2021.

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO TEATRO CASTRO ALVES

Aramis Ribeiro Costa[1]

RESUMO

Este artigo trata da situação do teatro na Bahia até os anos 40 do século XX, a origem do Teatro Castro Alves, sua construção, a inauguração, o incêndio que o destruiu, a reconstrução, a segunda inauguração, com aspectos pouco conhecidos e pouco divulgados.

Palavras-chave: teatro; Bahia; origem; construção; incêndio.

ABSTRACT

This article addresses the theater background in Bahia until the 40 sin the XX century, the origin of the Castro Alves Theater, its construction, the opening, the great fire that causes its destruction, the reconstruction and the second opening, including previously unexplored aspects.

Key words: theater; Bahia; origin; construction; great fire.

[1] Aramis Ribeiro Costa é médico e escritor. Pertence à Academia de Letras da Bahia, instituição da qual foi presidente por dois mandatos e é membro benfeitor. É também membro efetivo do Instituto Genealógico da Bahia e da Academia de Letras e Artes do Salvador. Foi membro efetivo do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Sócio efetivo do IGHB desde 1996, exerce atualmente o cargo de 1º vice-presidente.

A Cidade do Salvador chegou ao final dos anos 40 do século XX com uma reivindicação da sociedade, em particular dos artistas e intelectuais: uma casa de espetáculos que pudesse levar ao público, de maneira digna e adequada, as apresentações de palco de médio e grande porte, fosse uma peça teatral, uma revista, um espetáculo de dança, uma orquestra sinfônica, enfim, qualquer exibição que exigisse um número maior de participantes, objetivando, por outro lado, um maior público. Ao lado disso, que cumprisse as exigências técnicas da veiculação por meio do palco, como visão perfeita, acústica, iluminação, cortinas, conforto. As companhias de teatro estrangeiras e os atores afamados que elas traziam ao Brasil, bem como orquestras e corpos de baile de reconhecido prestígio, apresentavam-se no Rio de Janeiro, em São Paulo e, quando muito, em Recife, passando ao largo da Cidade do Salvador.

A capital da Bahia, sempre receptiva a novidades, sucumbira fácil, nas primeiras décadas do século, às seduções do cinematógrafo, que depois passou a ser chamado de cinema. E não faltavam, para a arte da tela grande, as boas casas exibidoras, de irresistível interesse e numeroso público. Mas, teatro, ou local onde se pudessem fazer apresentações de palco, não havia. De grande porte, houvera o Theatro São João, por mais de cem anos, destruído por um incêndio em 1923, quando, aliás, já funcionava mais como cinema do que como teatro, e o Polytheama Bahiano, que também exibia cinema, e que, arruinado e decadente, fora demolido em 1936 para, no local, ser erguido o prédio do Instituto Feminino da Bahia. Nem um nem outro fora de grandes

recursos cênicos, mas eram imponentes, de acordo com os padrões do teatro em suas épocas, e comportavam um numeroso público. Então, mesmo com limitações, ao desaparecerem, acentuaram a deficiência da cidade no setor teatral. Restaram, de boa capacidade de espectadores, na quarta década do século, o Cine-Theatro Guarany, ainda com "th" e "y" no nome, bastante inadequado para teatro e com uma programação bem mais voltada para o cinema, o Cine-Theatro Jandaia, na mesma situação, ou pior, e o imenso auditório do Instituto Normal da Bahia, também chamado de Teatro do Instituto Normal, com todas as inconveniências técnicas possíveis para a apresentação de grandes espetáculos teatrais, ainda mais visíveis e danosas antes da reforma de Chianca de Garcia, em 1949, a começar pela falta de acústica e pela má visibilidade do palco, até o fato de ser no Barbalho, um bairro distante do Centro, mal servido pelos meios de transporte coletivo, numa época em que poucos possuíam carro particular. O fato é que nenhuma dessas três casas de espetáculo, embora com surpreendente número de cadeiras na plateia, oferecendo também frisas, camarotes e galeria, atendia às exigências de uma grande companhia dramática ou de comédia, de balé, de ópera, ou se prestava à apresentação de orquestras sinfônicas ou mesmo de solistas. A Bahia não tinha um grande teatro. Talvez não tivesse sequer um verdadeiro teatro.

Era essa a situação quando Octavio Mangabeira chegou ao governo da Bahia, e também quando aconteceu o episódio definidor da opereta *Narizinho*, de Adroaldo Ribeiro Costa, representada pelos meninos da Hora da Criança no Cine-Theatro Guarany, em 22 de

dezembro de 1947. O espetáculo, com a presença de Monteiro Lobato, vindo de São Paulo especialmente para assisti-lo, foi o acontecimento de maior repercussão teatral à época. Após a exitosa apresentação, o público insistiu em novos espetáculos. Mas havia a questão do teatro. O Cine-Theatro Guarany, funcionando mais como cinema, não tinha interesse em interromper a exibição dos filmes, que davam mais lucro e menos trabalho, para exibir uma temporada teatral, fosse ela de que companhia fosse, trouxesse a plateia que trouxesse. O senhor Antenor Borges da Motta, arrendatário da casa desde 1932, relutava em ceder a pauta, ainda que por curto período. Ninguém mais pensava, àquela altura, no decadente Cine-Theatro Jandaia. E o auditório do Instituto Normal ainda não havia se beneficiado com a reforma aqui referida, feita para a apresentação de um grande espetáculo no Quarto Centenário da Cidade do Salvador, encontrando-se imprestável. Então não havia como prosseguir com a apresentação de *Narizinho*.

No mês seguinte ao do espetáculo que causara tanto impacto no público baiano, o motor do cinema do Guarany apresentou um problema e precisou parar alguns dias para conserto. Adroaldo Ribeiro Costa aproveitou a pausa forçada e realizou uma pequena temporada de três dias, segunda, terça e quarta-feira, duas vesperais e uma *soirée*, mais três espetáculos de casa lotada e muito entusiasmo do público, tanto o infantil quanto o adulto. Mas teve de parar por aí. O público seguia pedindo mais espetáculos, era constante a procura na bilheteria do teatro, porém, outra vez, não era possível prosseguir. Afinal, a má vontade do arrendatário e a necessidade das férias prevaleceram, e

o numeroso elenco — eram cento e dez crianças — foi dispersado para retornar com a matrícula de cada um, na Hora da Criança, em março. Com o retorno do elenco, voltou a pressão pela reencenação de *Narizinho*. Mas o obstáculo permanecia. Adroaldo insistiu, acabou vencendo o arrendatário do Guarany pelo cansaço, e na última semana de maio *Narizinho* voltou à cena. Foram mais seis espetáculos com casa superlotada, as poltronas vendidas, pelos cambistas, até pelo dobro do seu valor. Porém, apesar do sucesso, não houve, mais uma vez, possibilidade de prolongamento da temporada pelo mesmo motivo: a pauta do teatro.

O último desses seis espetáculos foi na noite de 30 de maio de 1948, domingo. Estava na plateia o deputado estadual Antônio Balbino, líder da maioria. Profundamente impressionado com o que vira no palco e com as palavras iniciais de Adroaldo, que sempre ia à ribalta falar ao público, antes de cada apresentação, três dias depois, dia 2 de junho, quarta-feira, após consultar o governador Mangabeira e obter dele a necessária aprovação, deu entrada, na Assembleia Legislativa do Estado, ao projeto de lei nº 432, que determinava a construção do Teatro Castro Alves. Esse projeto, subscrito também pelos deputados Gorgônio Araújo, André Negreiros, Augusto Públio, Joaquim Hortélio, Ladislau Cavalcanti e Amarílio Benjamin, foi publicado no *Diário Oficial* do dia imediato. Encaminhado à Comissão de Finanças, cujo presidente era o deputado Lafayette Coutinho, teve como relator o deputado Berbert de Castro. No parecer de nove itens, assinado por esse deputado, e que se encontra transcrito na íntegra

nas orelhas da publicação *A Verdade sobre o Teatro Castro Alves*, da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Bahia em 1957, havia o seguinte:

> VI — Esta, infelizmente, a triste e acabrunhadora verdade: não temos um Teatro. Ainda faz pouco, quando da última apresentação no chamado "Teatro Guarani", da opereta *Narizinho*, encanto de arte cênica, pela concepção, pelo arrojo e pela magnífica oportunidade de revelar o esplêndido material humano, para a arte pura, que existe na infância da Bahia, em todas as camadas sociais — foi, evidentemente, uma verdade, dura e desalentadora verdade, que feria como um látego aos responsáveis pela coisa pública, aquela que brotou da emoção do autor da peça em representação ao dizer: "Meus senhores: Este é o nosso último espetáculo, na Bahia, apesar dos insistentes pedidos em contrário e apesar do nosso desejo de que fosse esta opereta assistida por todos quantos assim o quisessem. Mas, enquanto a Bahia não tiver um Teatro isso não será possível. Não podemos, não temos o direito de submeter os nossos colaboradores e estas crianças, em número superior a cem, ao suplício de uma representação, preparando-as num ambiente em que nem espaço elas têm para ficar. Não é possível, realmente, fazer Teatro assim..."
>
> VII — Tais palavras não podem ser esquecidas. Esquecido não pode ser que o Povo da Bahia, cada dia que se passa, mais distanciado vai ficando do tempo em que os seus maiores conheciam um Teatro e sabiam o que era uma Ópera, um bom Drama, uma boa companhia de Revistas.

> A Bahia, o Povo da Bahia, sem um Teatro, está destinado a ficar sem cultura artística. E a nova geração — isso chega a ser um crime — não tem noção do que seja a vida teatral, a não ser pelas comédias mais ou menos picantes em representações que, com raras exceções, revelam muito boa vontade e altos propósitos, mas constituem simples manifestações do que poderíamos chamar o subteatro nacional...

E concluía desta forma:

> IX — Recomendamos, pois, a aprovação do Projeto nº 432, de autoria do deputado Antônio Balbino, com os votos por que não se retarde a execução de uma obra que a Bahia se deve sentir constrangida em declarar que não possui, e que o Teatro Castro Alves dignificando o alto patrocínio do nome que ostentará, possa assinalar o marco do reflorescimento da arte cênica na Bahia.

O parecer foi aprovado em primeira discussão no dia 12 de junho, em segunda discussão no dia 15, em 3ª discussão no dia 8 de julho, e em redação final no dia 10, sendo o projeto sancionado no dia 13 de julho de 1948 pelo governador Octavio Mangabeira, tomando a lei respectiva o número 72. Estava criado o Teatro Castro Alves, uma velha aspiração baiana, com uma lei motivada por *Narizinho* e pelas veementes palavras de protesto de Adroaldo Ribeiro Costa.

Mas estava criado em lei, não construído. O governador Octavio Mangabeira, que tinha o particular pendor para as obras grandiosas e, quando a oposição se manifestava, respondia que "nada é grande

demais para a Bahia", em lugar de simplesmente focar no teatro, mandou elaborar e aprovou um anteprojeto monumental, que previa a construção não apenas do Teatro Castro Alves, mas de todo um conjunto arquitetônico voltado para a atividade teatral, onde estava inserida uma Escola Dramática com seu teatro experimental, um Teatro de Comédias, uma Concha Acústica e, já no vale, um Teatro Infantil. O local da construção do grande teatro, centro desse universo, que seria, àquela altura, por sua idealização, único no país, não podia ser mais bem escolhido: a cabeceira do Campo Grande, onde, até ali, existiam dois casarões do século anterior, um deles, o maior, a antiga residência do médico Antônio Pacífico Pereira, e que, depois, abrigou a Pinacoteca do Estado da Bahia e seu anexo, o Museu Histórico.

Entretanto, Mangabeira não conseguiu realizar o ambicioso plano, nem mesmo o núcleo fundamental daquele conjunto, que seria o Teatro Castro Alves. Obras e serviços preliminares arrastaram-se com grande morosidade, e o teatro, que já seria, desde ali, de monumental arquitetura, não passou do preparo do terreno, algumas estacas de fundação e um pequeno trecho da laje térrea do *foyer*.

Régis Pacheco, o sucessor de Octavio Mangabeira no governo da Bahia, de 1951 a 1955, não levou adiante a grandiosa concepção teatral de seu antecessor, nem mesmo a já iniciada construção no seu núcleo, o Teatro Castro Alves. O anteprojeto concebido exigia o necessário desenvolvimento que o transformasse em projeto detalhado e completo, e o valor para esse trabalho foi considerado exorbitante. Já no final do governo, em 1954, houve uma tentativa, mediada por

Anísio Teixeira, de fazer com que os arquitetos reduzissem esse valor. Não havendo acordo, o governo rescindiu os contratos de construção, arcando o Estado com todos os prejuízos disto decorrentes, e lá ficou o grande canteiro de obras abandonado.

Ocorreu, entretanto, que o sucessor de Régis Pacheco no governo da Bahia foi justamente Antônio Balbino de Carvalho Filho, aquele deputado estadual autor do projeto de lei que determinava a construção do teatro. Tendo assumido o governo em 7 de abril de 1955, dois anos depois, em 1957, já estava com um novo projeto, pronto e acabado, para o Teatro Castro Alves, o que, aliás, foi motivo de grandes críticas. Por que um novo projeto? Por que não, simplesmente, dar seguimento ao projeto já iniciado, retomando as obras? A argumentação do governo Balbino, por meio de sua secretaria de Viação e Obras Públicas, cujo titular era o senhor Josaphat Borges, é que, na verdade, não havia projeto algum até ali, o que havia era um anteprojeto de autoria dos arquitetos Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, do Rio de Janeiro, tendo havido um contrato anterior de construção com a empresa Christiani & Nielsen. Os motivos oficiais que levavam à opção por um novo projeto prendiam-se ao custo excessivo do anterior, mesmo tratando-se apenas da construção do teatro e não do originalmente idealizado conjunto arquitetônico teatral, no que, aliás, concordavam com o governo Régis Pacheco; mas também, segundo opinião de especialistas abalizados, consultados pelo governo, à sua desatualização. Vários anos haviam decorrido, e havia novos recursos, tanto arquitetônicos quanto cênicos a serem aproveitados. Em vista disso é

que foi elaborado um projeto inteiramente novo, incluindo apenas o Teatro Castro Alves e um teatro ao ar livre dotado de concha acústica anexo, porém ambos de concepção bem mais arrojada, de custo menor e de mais rápida realização, além de mais atualizada tecnicamente. Os autores do novo projeto, assessorados por uma equipe de técnicos renomados, foram o arquiteto José Bina Fonyat Filho e o engenheiro Humberto Lemos Lopes. Quanto à construtora, seguiu-se a recomendação da Christiani & Nielsen, que não tinha interesse na obra, por não ter mais nenhuma outra na Bahia, e entregou-se a execução à Construtora Norberto Odebrecht S/A.

Ao contrário de seu antecessor, Balbino tinha um grande interesse na realização da obra, e tinha pressa, pois não apenas queria inaugurá-la em seu governo, como usufruir das vantagens culturais e eleitoreiras do grande teatro. Iniciou-a em julho de 1957 com um cronograma rigoroso que devia ser cumprido à risca, para ser finalizada em 30 de junho de 1958, portanto em menos de um ano, marcando antecipadamente a data para a inauguração: 2 de julho de 1958. Para isso, contratou mil operários e pôs à disposição da obra cento e cinquenta milhões de cruzeiros. Tudo isso servia de combustível para a oposição, não faltando quem criticasse duramente a pressa, tentando apontar improvisação e irresponsabilidade no projeto. Mas a verdade é que tudo estava sendo feito com o maior critério, dentro das especificações mais exigentes, e o teatro que rapidamente se erguia era de fato admirável.

A lotação era de mil e seiscentos lugares, o que estava não só de acordo com o recomendável para o teatro moderno, como adequado

para uma cidade de quinhentos mil habitantes. Projetado para funcionar perfeitamente como teatro lírico, teatro dramático, teatro de comédia, teatro de concerto e centro comunal, nada foi negligenciado, tanto na estética, quanto no conforto e capacitação técnica, levando-se em consideração, com muito rigor, visibilidade, refrigeração e renovação de ar, acústica, hidráulica e iluminação.

Os próprios projetistas consideravam que o grande teatro integrava três volumes equilibrados e harmoniosos entre si: a caixa do palco, a plateia e o vestíbulo, ou, como se dizia largamente à época, o *foyer*. O vestíbulo era um bloco funcional independente, grandioso e belo, com piso, coluna e paredes revestidos de mármore, esquadrias em alumínio anodizado em preto com vidros de cristal em toda a sua extensão. Numa das extremidades havia um bar com todos os serviços, cabines de telefone público, chapelaria e sanitários. Na outra, um jardim interno em torno à escada de acesso ao terraço, sob a qual estendia-se um espelho d'água. O terraço era totalmente ajardinado. Era, esse vestíbulo, já um belo equipamento, que, independentemente da sua função de *foyer* do teatro, permitia, pela estética, espaço e funcionalidade, a sua destinação para outras finalidades, como exposições, recepções e comemorações. Na sua destinação de *foyer*, a ligação com a plateia dava-se por uma rampa coberta, de inclinação suave, com dimensões adequadas a um perfeito acesso ou escoamento do público.

Propositadamente, o que também, aliás, foi alvo de crítica de alguns setores, o projeto aboliu os tradicionais camarotes, frisas e galerias, que determinavam a separação de classes sociais, optando

democraticamente por uma plateia única, porém ampla e majestosa, que proporcionasse a todos os espectadores, indistintamente, as mesmas vantagens e regalias. Ao final da rampa, chegava-se a um salão impressionante por sua beleza e amplitude que, em ângulo reto, cujo vértice representava o ponto mais distante da boca de cena, ia alteando o teto à aproximação do palco, enquanto a plateia, inversamente, descia em declive. Uma plateia estudada de maneira a permitir uma fácil circulação por meio de acessos largos e passagens amplas entre as fileiras, dotando o público do máximo de conforto, tanto pelas poltronas, quanto pela acústica e visibilidade, que eram excepcionais para todos os espectadores, qualquer que fosse a sua localização e qualquer que fosse o espetáculo. Para que as condições ideais de acústica fossem atendidas, fora dado um tratamento extensivo e cuidadoso ao piso, às paredes e ao forro, e as próprias poltronas haviam sido especificadas e desenhadas de maneira a reduzir a um mínimo a absorção sonora entre um lugar e outro, ocupado ou não. O resultado é que um suspiro fundo emitido por um ator no palco podia ser ouvido por toda a plateia em silêncio.

É interessante acrescentar, porque pouco se soube e pouco se divulgou sobre isso, que aquela imensa plateia podia, originalmente, ser dividida ao meio, com uma separação móvel, de modo a reduzi-la para espetáculos de menor público. Próximas ao palco, uma de cada lado, havia duas saídas adicionais diretamente para o exterior, para um escoamento mais rápido do público ao fim do espetáculo, ou em caso de emergência. E, entre a plateia e o palco, abria-se o fosso da orques-

tra, de estrutura especial de aço com revestimento de madeira, com piso de elevação e rebaixamento, e capacidade para noventa músicos.

O palco, razão de ser de todo o conjunto, estava à altura de toda essa estrutura. Com largura, altura e profundidade ideais para grandes espetáculos, podendo abrigar, de uma só vez, trezentos artistas ao mesmo tempo, contava com movimentação automática de cenários, que podiam ser deslocados por meio de suspensão ou horizontalmente, e iluminação telecomandada. De estrutura especial de aço com assoalho de madeira, à semelhança do fosso da orquestra, apresentava, igualmente, recursos de elevação e rebaixamento de qualquer de suas seções. Como recurso adicional, dispunha de um ciclorama vindo inteiriço da Holanda, porque não podia ter nenhuma costura: uma grande tela clara, semicircular, que cobria o fundo e os lados do palco, e que possibilitava uma variedade infinita de efeitos cênicos especiais, como a ilusão de espaço aberto, de grande distância, de chuva, fumaça, nuvens, neve, além da projeção de cenários ou mesmo filmes que complementassem a ação dramática. Naturalmente, não faltavam ao palco a caixa do ponto, os bastidores e as cortinas habituais. Mas possuía, também, reguladores de estrutura metálica, que, à semelhança da plateia, podia reduzir a boca de cena à metade, o que podia ser utilizado em espetáculos de menores proporções.

O mais eram os camarins individuais e coletivos em número suficiente e com as especificações exigidas pelo grande teatro, salas para ensaios, para pintura de cenários, para guarda-roupa, para depósito de malas, para depósito de outros materiais etc., administração,

além de — notem! — uma sala destinada ao Corpo de Bombeiros, com instalação de um sistema especial de alarme, movimentado pelo soldado destacado para esse serviço.

Portanto, apesar da aparência de obra improvisada e a toque de caixa para cumprir um cronograma e servir à vaidade de um governador, e ao contrário do que alardeava a oposição a Balbino, tratava-se, na verdade, de uma magnífica obra, meticulosamente pensada, um teatro que tinha todas as condições de pôr finalmente a Bahia no roteiro dos grandes espetáculos do mundo. A Concha Acústica, que se valia de uma peculiaridade do terreno situado atrás do teatro, obedecia aos mesmos critérios de estética, modernidade e funcionalidade.

No dia 13 de dezembro de 1957, por meio do decreto de número 16.969, o governador Antônio Balbino instituiu a Comissão de Cultura Artística e Teatral do Estado da Bahia, com o fito principal de determinar sobre o teatro que seria inaugurado, e cuja posse solene ocorreu na tarde desse dia, no Palácio da Aclamação, com a presença dele, governador, e do secretário Josaphat Borges, além da imprensa. Pode se dizer que essa comissão, aliás numerosa, era bastante representativa da cultura artística e literária da Bahia. Sendo histórica, vale a pena transcrever os nomes de seus membros: professor Luiz Pinto de Carvalho, dona Alexandrina Ramalho, padre Luiz Gonzaga Mariz, jornalista Odorico Tavares, engenheiro José Pedreira de Freitas, bacharel Walter Ruy Soares dos Santos, bacharel Percy Esteves Cardoso, bacharel Adroaldo Ribeiro Costa, professor Manoel Ignácio de Mendonça Filho, maestro Paulo Atanásio Jatobá, cirurgião dentista

Alexandre Robatto Filho, doutor Hélio Simões, professor Eros Martim Gonçalves, bacharel Emílio Fontes, doutor Enock Torres, professora Ivonildes Matos, doutor José Antônio Prado Valadares, bacharel Raymundo José da Mata, bacharel Jorge Filgueiras, bacharel Mário Cabral e bacharel João Martins. Os títulos antepostos aos nomes no decreto referiam-se, naturalmente, à formação acadêmica ou profissão dessas pessoas que, na verdade, ali estavam não por esses títulos, mas por seu significativo envolvimento nas diversas áreas da cultura.

O governador Balbino fez um discurso. Relembrou os tempos gloriosos do velho Theatro São João, acentuou a grande lacuna teatral que, depois do incêndio daquela casa de espetáculos, ficara aberta durante trinta e cinco anos na vida cultural da Bahia, referiu-se às tentativas frustradas de reerguimento do teatro, e concluiu essa parte da oração agradecendo a Deus por haver permitido que a ele, Balbino, "um humilde beiradeiro", coubesse a honra e a glória de restaurar à Bahia o seu primado cultural. No seguimento, declarou que, consciente de suas limitações, havia escolhido aquela ilustre comissão, à qual incumbia de traçar o destino do Teatro Castro Alves. Para isso, teria carta branca, e, a partir daquele momento, ele, governador, apenas cumpriria ordens.

O discurso, feito de improviso, sem arroubos, quase sempre de olhos baixos, com atitude e expressão da mais profunda humildade, arrancou aplausos calorosos às últimas palavras. Adroaldo aguardou que algum outro membro da comissão se pronunciasse, mas, como isso não aconteceu, tomou a palavra e, depois dos agradecimentos pela

honra do convite, apresentou duas proposições: 1ª — que se decidisse, logo ali, o local onde a comissão deveria reunir-se, pois no Palácio da Aclamação é que não seria; 2ª — que se escolhesse imediatamente o presidente, e tomava a liberdade de indicar para o cargo o professor Luiz Pinto de Carvalho.

A segunda proposição foi acolhida por aclamação unânime, e, desse modo, o presidente da Academia de Letras da Bahia tornou-se também o presidente da comissão. Quanto à primeira, ficou decidido que o local dos encontros seria a sede do órgão que substituíra a Superintendência de Difusão Cultural, dirigido à época por Walter Ruy Soares dos Santos e situado no Corredor da Vitória. Resolvidas essas questões, o governador convidou os membros da comissão a visitar as obras. O numeroso grupo deslocou-se para o Campo Grande, ali perto. Já nos degraus da escada que daria acesso ao jardim suspenso do majestoso *foyer*, o governador Balbino parou, e virando-se para todos os demais, que o seguiam, fez uma revelação que foi surpresa para o próprio Adroaldo, pois, embora já impresso, ainda não havia sido distribuído o livro *A Verdade sobre o Teatro Castro Alves*, pela Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Bahia, em cujas orelhas é transcrita na referida publicação do *Diário Oficial* já registrada nesta narrativa:

— Quero dizer aos senhores que, em grande parte, tudo isto que estão vendo se deve a *Narizinho*. Eu estava no Guarany, quando Adroaldo disse palavras que me calaram profundamente. Fui para casa, naquela noite, resolvido a lutar para que a Bahia tivesse um teatro. E

ele já está aqui de pé. Isto, aliás, está dito em documento oficial que, nestes dias, será distribuído aos senhores.

De fato, poucos dias mais tarde, cada um dos membros da comissão recebia um exemplar de *A Verdade sobre o Teatro Castro Alves*. Admirador do trabalho de Adroaldo com a Hora da Criança, e tendo, publicamente, vinculado *Narizinho* ao projeto do teatro, depois dessa revelação Balbino chamou Adroaldo à parte e disse que fazia questão da presença da Hora da Criança na programação inaugural. Disse mais: que não se preocupasse com o custo, porque disso se encarregaria ele, Balbino.

Imediatamente a comissão tratou de reunir-se. Logo no início, entretanto, surgiu um impasse. Antes mesmo de instalada a primeira sessão, dias após a visita ao teatro, chegou Jorge Filgueiras, secretário particular do governador e também membro da comissão, com um recado de Balbino: o governador queria que fosse constituída, de pronto, uma Comissão Executiva para assessorar o presidente e enviava a lista dos cinco nomes que deveriam compô-la, todos ligados ao governo. O presidente Pinto de Carvalho reagiu. Concordava que fosse instituída a Comissão Executiva, mas, quanto aos nomes, fazia questão fechada de que o nome de Adroaldo figurasse na lista. Adroaldo tentou demovê-lo desse propósito, alegando que o governador tinha todo o direito de escolher as pessoas de sua mais imediata confiança, mas Pinto de Carvalho permaneceu intransigente: ou Adroaldo era incluído na Executiva, ou ele renunciaria à presidência. O secretário Jorge Filgueiras telefonou para o palácio e o impasse foi removido com a inclusão do nome de Adroaldo.

Já nesse primeiro encontro a comissão cuidou de organizar-se criando subcomissões e foram designados três membros para a elaboração do Regimento Interno do teatro: Odorico Tavares, Mendonça Filho e Adroaldo Ribeiro Costa. Por delegação dos outros dois, Adroaldo redigiu o anteprojeto que, quarenta e oito horas depois, discutiu com eles na Escola de Belas Artes e apresentou na reunião seguinte. E a comissão seguiu em trabalhos acelerados, dentro do esquema geral que havia sido apresentado pelo governador no encontro da posse. Sendo um grupo numeroso, nem todos continuaram comparecendo e, em pouco tempo, restaram apenas aqueles determinados a levarem a tarefa até o fim. Mas eram em número suficiente e os trabalhos ganharam forma e conteúdo.

Por determinação do governador, a inauguração oficial seria no dia 2 de julho e o espetáculo inaugural no dia 14 do mesmo mês, seguindo-se uma temporada teatral com a apresentação do que "houvesse de melhor em matéria de teatro" até o dia 12 de outubro. As subcomissões agiram com presteza, estabelecendo imediatamente contatos com empresas, companhias e grupos teatrais do Brasil e do estrangeiro, e, em pouco tempo, havia o programa que o plenário da comissão aprovou sem restrições, apesar de ter havido uma curiosa controvérsia quanto ao espetáculo de estreia. Adroaldo havia proposto, já que era pacífica a ideia de que fosse um espetáculo de teatro lírico, a encenação de "*Il Guarany*", de Carlos Gomes, e não apenas por ser a ópera um orgulho nacional, cuja protofonia, como bem classificou o proponente, é uma espécie de segundo Hino Nacional Brasileiro, mas

também porque seria uma oportunidade de reviver os esplendorosos dias de 1879, quando, no Theatro São João, "O Guarani" foi levado triunfalmente em Salvador. Mas dona Alexandrina Ramalho, cantora lírica, criadora da Sociedade de Cultura Artística da Bahia e integrante da comissão, foi veementemente contra, alegando que não se podia inaugurar o Teatro Castro Alves com uma peça "cheia de homens nus", referindo-se naturalmente aos índios que, aliás, como é óbvio, nem apareciam inteiramente nus no palco. Mas dona Alexandrina mostrou-se intransigente, e a comissão chegou a um acordo: em lugar de '*Il Guarany*", encenariam outra ópera do consagrado compositor e maestro paulista: "*Lo Schiavo*". Não era tão popular quanto, não tinha a mesma significação histórica e afetiva, porém mantinha a homenagem a Carlos Gomes, como queria Adroaldo, e apresentava-se, afinal, uma grande ópera nacional.

Decidido o programa, a comissão tinha de passar para a etapa seguinte, que seria a da assinatura dos contratos e da elaboração do calendário. Foi então que Adroaldo, no centro de tudo aquilo e, praticamente, à frente das principais decisões, assustou-se com a responsabilidade que a comissão ia assumir. Haviam sido estabelecidos contatos com as melhores companhias teatrais brasileiras, e com outras de Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Estados Unidos, e até o famoso Bolshoi Ballet fora sondado, havendo forte possibilidade de sua presença na brilhante programação. Seriam curtas temporadas de três dias apenas, de maneira que o Teatro Castro Alves funcionasse ininterruptamente durante três meses, apresentando,

como desejava o chefe do governo, "o que melhor havia em matéria de teatro, no Brasil e no mundo". Mas isso custaria uma fortuna, uma soma que talvez o próprio Balbino não tivesse imaginado, e Adroaldo considerou que a comissão não deveria dar o passo seguinte sem a aprovação expressa do governador. A comissão concordou com ele, e Percy Cardoso ficou incumbido de conseguir a audiência.

O governador Balbino recebeu-os mal-humorado. O acolhimento foi notadamente frio:

— Percy me informou de que os senhores querem minha aprovação para o programa que elaboraram. Não precisavam vir aqui para isto, uma vez que desde o primeiro dia afirmei que a comissão tinha carta branca.

— Mas acontece, governador — respondeu Adroaldo —, que a execução do programa vai custar rios de dinheiro e nós precisamos saber se há disponibilidade para tudo isto.

— Quando eu me meto a fazer uma maluquice, estou pronto para o que der e vier. Não faltará dinheiro.

— Muito bem — insistiu Adroaldo. — Ainda assim, acho necessário que o senhor veja o programa e a estimativa que fizemos. Chamo sua atenção para o fato de que vamos lidar com profissionais e o pagamento terá que ser feito à boca do cofre...

Balbino tomou o programa e leu-o apressadamente, comentando:

— Já vi que a Hora da Criança está incluída...

Adroaldo não deixou sem resposta:

— Está. Segundo seu desejo.

Ele terminou a leitura, falou:

— Estou de acordo. Podem tocar para diante.

Mas Adroaldo não se conformou:

— Então faça o favor de escrever isto e assinar.

Balbino olhou-o, certamente para verificar se Adroaldo estava pondo em dúvida a sua palavra. Mas logo compreendeu que a chancela oficial era indispensável para as negociações que seriam feitas e, embora ainda com um pouco de má vontade, escreveu e assinou.

A partir daí os entendimentos passaram a ter forma concreta.

E tudo parecia correr bem, até que, certa tarde da segunda quinzena de maio, faltando, portanto, um mês e pouco para a inauguração oficial do teatro, Adroaldo estava no Estádio da Fonte Nova, quando foi procurado por Mário Cabral, alto funcionário da Secretaria de Viação e Obras Públicas e já considerado primeiro diretor do teatro a ser inaugurado, que lhe disse:

— Rapaz, desde a manhã que estou procurando você para dar-lhe um recado urgente do governador. Urgente e confidencial.

Afastaram-se para um canto e Mário Cabral deu o recado:

— O governador manda dizer-lhe que não concorda seja uma ópera o espetáculo de estreia do Teatro Castro Alves. Diz que ópera é um gênero ultrapassado, só servirá para o esnobismo de gente grã-fina, que ele está construindo um teatro para o povo, e, portanto, o espetáculo de estreia deve ser popular, capaz de ser entendido e gostado pelas "lavadeiras".

Era uma referência de Balbino aos conjuntos assistenciais por

ele implantados, cujos núcleos eram lavanderias, e que a oposição, incluindo o jornal *A Tarde*, tentava ridicularizar.

Adroaldo ficou estarrecido:

— Mas companheiro, a comissão, por intermédio de dona Alexandrina Ramalho, já fechou negócio com a companhia lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e eles já estão até ensaiando a peça!

— Pois o negócio terá que ser desfeito, ainda que isto acarrete prejuízo. O governador quer que você faça o espetáculo, uma coisa bonita como você é capaz de fazer, sobre assuntos da Bahia, utilizando músicas de Caymmi e outros, enfim, de hoje em diante você é que passa a ser responsável por tudo e não mais a comissão. Suas palavras textuais foram estas: diga a Adroaldo que ele tem carta branca para agir.

O estarrecimento de Adroaldo subiu de ponto e ele foi franco com o emissário do governador:

— Olhe aqui, estou muito honrado com esta prova de confiança e claro que seria para mim, em tudo e por tudo, valioso figurar como o realizador do espetáculo inaugural do Teatro Castro Alves. Mas não posso aceitar a incumbência. Isto equivaleria a desferir um golpe de morte na comissão de que faço parte, digo mesmo que valeria como uma deslealdade para com os companheiros, especialmente para com o mestre Pinto de Carvalho que me honra com sua confiança ilimitada e a cuja casa irei, quando sair daqui, para dar-lhe ciência do ocorrido.

Mário Cabral ainda tentou convencê-lo, mas Adroaldo ficou firme:

— Não se preocupe que tudo acabará bem. Isto foi um momento

de irreflexão do governador, mas amanhã o procurarei e estou certo de que o convencerei a mudar de opinião.

Terminado o jogo, Adroaldo dirigiu-se à casa de Pinto de Carvalho, que era na Barra Avenida, e contou-lhe o acontecido. A reação do presidente da comissão foi a que Adroaldo esperava. Passado o primeiro momento de estupor, ele disse:

— Só acredito porque é você que está dizendo. Mas, em face disto, só me resta uma coisa: renunciar. É o que vou fazer agora.

Adroaldo conseguiu demovê-lo. Mostrou-lhe como seria altamente negativa para a Bahia uma crise aberta naquele momento, argumentou que ainda não tinham ouvido do governador a afirmação da irrevogabilidade daquela decisão, e que tudo, afinal, podia não passar de um mal-entendido. O mais acertado seria que, no dia seguinte, promovessem um encontro para definir a situação. E saiu da casa de Pinto de Carvalho com a sua palavra de que assim procederia.

Não foi possível, entretanto, o encontro com Balbino. Chegaram apenas ao secretário Josaphat Borges, com quem debateram a questão. Houve, do gabinete do secretário, uma série de contatos telefônicos e a decisão a que se chegou foi a de que, no lugar da ópera, que o governador não queria de maneira nenhuma — nisto ele se mostrou intransigente —, seria apresentado um espetáculo de balé com o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Decidido isso, e enquanto as várias subcomissões cuidavam do desenvolvimento da temporada, a Comissão Executiva elaborou o programa da festa inaugural, que ficou sendo o seguinte:

2 de julho — Recebimento oficial da obra concluída e inauguração do busto do governador Antônio Balbino no *foyer* do Teatro Castro Alves.

3 a 12 de julho — Aberto o teatro à visitação pública.

12 a 14 de julho — Montagem do espetáculo inaugural.

14 de julho — Apresentação do balé, que trazia, como destaque, a solista Tâmara Taumanova. Às 20 horas, uma numerosa comissão se deslocaria para o Palácio da Aclamação, a fim de ir buscar o governador. Do palácio ao teatro ele passaria por alas de jovens colegiais que lhe atirariam flores. Conduzido ao palco, depois de haver atravessado toda a plateia, o governador, em cena aberta, entregaria o Teatro Castro Alves à Bahia.

A título de curiosidade, eis as atrações programadas para os primeiros meses: o Coral da Universidade da Bahia, um recital com Lia Salgado, o Grupo Lírico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Companhia de Teatro Falado Tônia-Celli-Autran, o Grupo Lírico de Belo Horizonte, a pianista Maria Penha, o Coral Paulistano, o Balé de São Francisco, Califórnia, a Hora da Criança com o espetáculo inédito *A Agulha* ou *A Fantasia das Idades*, idealizado e montado especialmente para aquele teatro, a Orquestra Sinfônica da Bahia, a Federação de Teatro Amador da Bahia, o Teatro Experimental de Ópera da Bahia e a Companhia Nydia-Lycia-Sérgio Cardoso.

O programa começou a ser cumprido rigorosamente. Antes mesmo da conclusão da obra, mas já em sua fase final, ainda nos últimos dias de maio e início de junho, houve permissão para visitação pública do

teatro, o que foi interrompido no dia 6 de junho por meio de uma nota pela imprensa. Mas, de acordo com o cronograma, no dia 30 de junho a obra estava concluída, faltando apenas pequenos reparos de eletricidade e outros. No dia 2 de julho, quando a Bahia comemorava a Independência, como sempre com desfile cívico e grandes festejos, ocorreu a solenidade do recebimento oficial da obra, com a inauguração do busto do governador no *foyer*. A partir do dia seguinte, como estava programado, recomeçou a visitação pública, agora de uma maneira mais organizada e mais completa, com o povo formando filas extensas para percorrer as dependências do teatro.

De repente, no dia 7, portanto cinco dias antes do determinado, em decorrência de uma ordem vinda do palácio, sem explicação e sem nota pela imprensa, sem também nenhuma satisfação à comissão organizadora, a visitação foi suspensa. Especulou-se que depredações estariam ocorrendo, o que não era verdadeiro. O comportamento popular estava sendo irrepreensível, o povo percorria as instalações de forma educada e contida, como se adentrasse um templo, as pessoas perplexas diante do luxo e da beleza do novo teatro, não sendo poucas as que se surpreendiam ao ver os pés afundando nos tapetes, numa demonstração de que o teatro que Balbino queria para o povo não era originalmente uma obra despojada, pelo contrário, trazia, em suas linhas modernas e aparentemente sóbrias, além do arrojo e da beleza, requintes de verdadeiro luxo, o que causava admiração e impunha respeito. Além disso, havia um bem montado policiamento ostensivo por todo o percurso. Então, o que determinou a suspensão das visitas?

Nunca se soube, nem Antônio Balbino nem o secretário Josaphat Borges esclareceram, nenhum integrante da comissão jamais soube responder. Mas isso logo foi superado, porque o que interessava agora era o espetáculo inaugural do dia 14, cujos convites eram avidamente disputados. A Bahia culta, a Bahia política e a Bahia social tinham encontro marcado na noite do dia 14, e tudo que interessava era ser um dos mil e seiscentos privilegiados espectadores que, naquela plateia magnífica, veria o pano de boca do Teatro Castro Alves abrir-se pela primeira vez.

Foi então que, apenas dois dias após a suspensão da visitação pública, na madrugada do dia 9 de julho de 1958, uma quarta-feira, ocorreu o sinistro. A notícia da imprensa, que se tornou também a versão oficial, embora com grandes manchetes e estardalhaço, como não poderia deixar de ser, foi, em sua explicação, muito simples. O incêndio teve início às duas da madrugada, motivado, segundo os registros da imprensa, por um curto-circuito na navalha do quadro de luz do teatro, próximo ao escritório. O alarme foi dado pelo vigia Aureliano Santos, que ali estava no momento, e saiu a gritar por providência, logo acordando quatro funcionários da firma paulista que se encarregara da parte de eletricidade. Os quatro haviam trabalhado até uma hora da madrugada, quando foram dormir no interior do teatro, o que vinham fazendo com permissão dos responsáveis pela obra. Mas o fogo alastrou-se com grande rapidez, começando pelo pano de boca do palco e irradiando-se para o teto, de sorte que, quando os funcionários foram acordados pelos gritos do vigia, já a fumaça dominava inteiramente o ambiente.

Imediatamente trataram de comunicar ao Corpo de Bombeiros, que, a princípio, não atendeu ao chamado, acreditando ser um "trote". Afinal, enviou um carro ao local, uma hora depois, mas nada pôde fazer, pois havia um único hidrante na frente do teatro, e sem água, e o fogo, alimentado por todos os materiais altamente combustíveis da construção, já havia consumido tudo, o próprio "balanço" de cimento da plateia havia desabado. Assim, nas primeiras horas da manhã daquela quarta-feira, 9 de julho, no lugar da majestosa obra que seria inaugurada com todas as pompas com seu primeiro espetáculo daí a cinco dias, havia apenas um monte de cinzas fumegantes, que uma multidão atônita contemplava. De pé, restara apenas o *foyer*.

Curiosamente, repetia-se com o Teatro Castro Alves o que ocorrera ao Theatro São João, trinta e cinco anos antes. Primeiro grande teatro de ópera do Brasil, a construção daquele teatro, erguido nas Portas de São Bento, à cabeceira do que passou a ser o Largo do Teatro, tornando-se, depois, Praça Castro Alves, foi iniciada em 1806 por D. João de Saldanha da Gama de Melo e Torres Guedes de Brito, sexto Conde da Ponte, à época governador régio da Bahia, cabendo a inauguração a outro governador da Bahia, D. Marcos de Noronha e Brito, oitavo Conde dos Arcos, no dia 13 de maio de 1812, aniversário do príncipe-regente D. João, daí o nome teatro. Em 1923, comemorava-se o primeiro centenário da vitória nas lutas pela Independência, na Bahia, e o governador José Joaquim Seabra, entre outras providências, mandou restaurar a velha e gloriosa casa de espetáculos. Pretendia reinaugurá-la, como bem mais tarde fez

Antônio Balbino com o Teatro Castro Alves, no dia 2 de julho, a data magna da Bahia. Mas, no dia 6 de junho desse ano, menos de um mês, portanto, da grande festa, o Theatro São João foi consumido por um misterioso incêndio.

A tragédia do Teatro Castro Alves repetia, em muitos pontos, a do Theatro São João, inclusive nas suspeitas sobre as verdadeiras causas do incêndio, e destruía, mais uma vez, o justo anseio dos baianos em possuir uma grande e majestosa casa de espetáculos. Segundo se noticiou à época, o fogo havia consumido não apenas o teatro e o sonho do teatro, mas também o dinheiro enorme que naquela construção fora empregado, que não se resumia aos cento e cinquenta milhões que o governador Antônio Balbino pôs inicialmente à disposição, mas o dobro: trezentos milhões de cruzeiros.

Balbino, em lágrimas, prometeu reconstruir tudo imediatamente, mas não foi possível. Seu governo foi concluído em abril de 1959. Seguiram-se nove longos anos, de obras e paralisações que pareciam intermináveis, e só no apagar das luzes do governo Antônio Lomanto Júnior, em pleno regime militar, na noite de 4 de março de 1967, o teatro pôde ser inaugurado. Uma noite solene, os convidados de *smoking* e vestidos de baile, com a presença do presidente Castelo Branco, também em final de governo e de vida, pois morreria pouco mais de quatro meses depois, em acidente aéreo. A programação inaugural durou um mês, um tempo menor do que pretendera Balbino, da vez anterior, e incluiu a Companhia Nacional de Ballet, lembrando o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que faria o espetáculo inaugural

de 1958. Um teatro que estava muito longe do original, sem os luxos e os recursos cênicos do que fora consumido pelas chamas, sem tapetes onde os pés afundavam, sem ciclorama ou outro equipamento similar mais avançado, sem a mobilidade do chão do palco, sem possibilidade de redução de plateia, mas, enfim, era o tão aguardado Teatro Castro Alves.

Três anos após a inauguração, no governo Luís Viana Filho, o Teatro Castro Alves foi fechado para reformas e manutenção do palco e da Concha Acústica. Voltou, depois, a funcionar. Mas, em julho de 1989, no governo Nilo Coelho, tornou a fechar suas portas, mais uma vez com o pretexto de consertos e melhorias. A reforma, entretanto, deu-se verdadeiramente no terceiro governo de Antônio Carlos Magalhães, dessa feita de maiores proporções, com interferências na arquitetura e nova decoração. Outro grande dinheiro foi ali posto. Foram retiradas algumas poltronas da plateia para permitir a instalação de uma mesa de luz computorizada, criados seis camarins, sala de camareira e de maquiagem, e aberto o Café-Teatro. A reinauguração aconteceu em 22 de julho de 1993. Já a sala de coro, após ser fechada, só foi reaberta em 1995.

Outras reformas vieram, e sempre ocorrerão. A história do maior teatro da Bahia, um dos maiores e mais belos do país, cujo nome homenageia o seu maior poeta, terá sempre um novo capítulo a ser escrito. E nessa história completa do Teatro Castro Alves que, um dia, certamente será escrita, deverão ser registrados com destaque os espetáculos e apresentações ali ocorridos, eventos que são a razão de existir de um teatro. Aqui, são apenas apontamentos.

REFERÊNCIAS

A verdade sobre o Teatro Castro Alves. Salvador: Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Bahia, 1957.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. "O Teatro e o 2 de Julho". In: *Aspectos do 2 de Julho* — 150 Anos de Independência na Bahia. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, 1973.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. *Igarapé — História de uma teimosia*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1982.

COSTA, Aramis Ribeiro. "O Teatro Infantil de Adroaldo Ribeiro Costa". In: *Revista da Academia de Letras da Bahia,* nº 51, 2013.

FRANCO, Aninha — *O Teatro na Bahia através da imprensa*. Salvador: Casa de Palavras, 1994.

Jornal pesquisado: *A Tarde*.

A VIRTUDE ARISTOTÉLICA NA PEDAGOGIA DE ERNESTO CARNEIRO RIBEIRO E SEU LUGAR NA CONTEMPORANEIDADE

Jayme Augusto Ribeiro de Oliveira Matos[1]

RESUMO

O artigo examina o pensamento pedagógico de Ernesto Carneiro Ribeiro, educador que exerceu na Bahia o seu ofício ao longo da segunda metade do século XIX e princípio do século XX. Carneiro Ribeiro tornou-se referência na educação brasileira, conquistando reconhecimento na condução do Lyceu da Bahia e do Colégio Carneiro Ribeiro. Propõe-se investigar o conceito de virtude moral no pensamento pedagógico de Carneiro Ribeiro na tentativa de relacioná-lo à visão de educação promovida pelo filósofo Aristóteles. Analisa-se o espaço reservado na sociedade moderna à virtude moral no processo de formação e avanço das relações sociais de natureza pragmática determinadas pela dinâmica da virtude instrucional, em um contexto de fatores que fomentam um paradoxo do pragmatismo, perda da autonomia do indivíduo e subtração de aspectos da vida subjetiva.

[1] Jayme Augusto Ribeiro de Oliveira Matos é sócio efetivo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Católica do Salvador, Professor de História SEC-BA, Especialista em Metodologia do Ensino Superior pelas Faculdades Integradas Olga Mettig, Acadêmico da Egrégia Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Membro do Grupo de Estudos Rede de Estudos em Direito Educacional e Ensino Jurídico da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: Virtude aristotélica; virtude moral; paradoxo operacional.

ABSTRACT

The article examines the pedagogical thinking of Ernesto Carneiro Ribeiro, educator who exercised in Bahia his craft throughout the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. Carneiro Ribeiro became a reference in Brazilian education, gaining recognition in conducting the Lyceu da Bahia and College Carneiro Ribeiro. It is proposed to investigate the concept of moral virtue in Carneiro Ribeiro's pedagogical thought in an attempt to relate it to the vision of education promoted by the philosopher Aristotle. The space reserved in modern society for moral virtue is analyzed in the process of formation and advancement of social relations of a pragmatic nature determined by the dynamics of instructional virtue, in a context of factors that foster a paradox of pragmatism, loss of individual autonomy and subtraction of aspects of subjective life.

Keywords: Aristotelian virtue; moral virtues; paradox operational.

INTRODUÇÃO

O pensamento pedagógico do Prof. Ernesto Carneiro Ribeiro é o objeto da pesquisa que se submete à apreciação do respeitável Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Analisar o conceito de virtude no pensamento pedagógico do professor Carneiro pode parecer tarefa inglória por duas razões: porque a sociedade brasileira contemporânea desinteressou-se pela preservação da memória nacional e pelo desenvolvimento social através da educação — tornaram-se artigo obsoleto.

Entretanto, mesmo diante de uma negligência promovida por nossa elite intelectual contra o nosso passado, ressurgem as vozes da nossa Tradição Acadêmica para oferecer uma breve reflexão sobre os destinos da civilização ocidental.

Foi necessário revisitar a biografia de um simples baiano, filho da Villa de Itaparica (hoje cidade de Itaparica), para nos dizer que a virtude moral é um pilar para o desenvolvimento das inteligências. Carneiro Ribeiro nasceu em 12 de setembro de 1839 em uma família humilde, cujo pai assumiu o ofício de escrivão de órfãos da Villa.

No seu percurso intelectual, Carneiro Ribeiro foi um dedicado estudioso, o que lhe permitiu desenvolver múltiplas habilidades: educador, moralista, filósofo, filólogo, médico e sábio. Em uma trajetória de 63 anos dedicados à educação tornou-se referência na educação baiana e brasileira, conquistando reconhecimento na condução do Lyceu da Bahia (atual Colégio Central) e do Colégio Carneiro Ribeiro, sendo este último equiparado à notabilidade do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro.

O mestre Carneiro foi professor de Castro Alves e de Ruy Barbosa e de sucessivas gerações de baianos. Tornou-se um estudioso respeitável da Língua Portuguesa defendendo as origens latinas ante os estrangeirismos de sua época. Assumiu as cadeiras de gramática filosófica, linguística, gramática geral e comparada, e latim no Lyceu da Bahia. Houve também a oportunidade de lecionar botânica, zoologia, francês, inglês, história do Brasil, literatura, português e filosofia. Ocupou os cargos de Diretor e Vice-Diretor do Lyceu da Bahia, a

Vice-Presidência do antigo Conselho Superior de Instrução Pública e a Direção da instrução Pública. Ao mesmo tempo acumulou responsabilidades de valor cultural ao cofundar Instituições importantes da sociedade baiana: o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, e a Academia de Letras da Bahia.

"Mais perene que o Bronze" — foi definido Carneiro Ribeiro por um contemporâneo[2] após seu passamento para outra vida no dia 13 de novembro de 1920. Aos 80 anos morreu o professor que não se entregou à velhice porque renunciou à inatividade trabalhando incansavelmente. Alguns frutos do árduo trabalho podem ser verificados em obras destacadas: Serões Gramaticais e a Redação do Projeto do Código Civil e a Réplica do Dr. Ruy Barbosa. A sua manifestação contrária à linguagem utilizada na elaboração do ordenamento civil brasileiro rendeu um volume de 900 páginas submetidas à avaliação do Congresso Nacional.

Em um contexto de unanimidade, os principais jornais da época, no dia após a sua morte, estamparam artigos e matérias em primeira página (a exemplo de O Imparcial[3] e Diário de Notícias[4]) concedendo honras ao professor que acabara de partir. O cortejo fúnebre foi uma romaria que envolveu toda a cidade: uma desolação profunda[5].

Este diminuto artigo propõe, portanto, investigar o conceito de virtude no pensamento pedagógico do Prof. Carneiro Ribeiro na tentativa de relacioná-la à visão de educação promovida por Aristóteles

---

2 SOUZA, 1921, p. 17-19.
3 O Traspasse do Patriarcha, 1920.
4 AINDA a morte do mestre, 1920.
5 *Ibid., loc. cit.*

segundo o sistema da *paidéia* — formação do indivíduo. É, portanto, apresentado na primeira parte, "A virtude aristotélica em Carneiro Ribeiro", um exame indicando a existência de uma semelhança entre os dois educadores, finalizando com uma hipótese relativa a uma possível visão pedagógica aristotélica em Carneiro.

Na segunda parte, "O sentido da filosofia pedagógica de Carneiro Ribeiro segundo seus contemporâneos", debruça-se sobre o olhar daqueles que de algum modo conviveram ou tiveram a oportunidade de conhecer a pedagogia e as qualidades pessoais e profissionais do Prof. Carneiro. Aqui são apresentados depoimentos que revelam o Carneiro sábio, santo, educador, latinista, moralista e humanista, relacionados a um esforço em contextualizar o lugar do seu pensamento em uma Bahia pré-industrial.

Na parte três, "A virtude moral e seu lugar na contemporaneidade", ambiciona discutir o espaço reservado à virtude moral no processo de formação e avanço das relações sociais de caráter materialista que, em tese, superdimensionaram a dinâmica da virtude instrucional. Além disso, é examinada a crítica feita por Carneiro, em formato de alerta, sobre os efeitos da subtração da virtude moral em nossa civilização, acompanhada por hipóteses teóricas que sinalizam possíveis fatores que fomentam um paradoxo moderno do pragmatismo.

Carneiro Ribeiro (1939, p. 98) era um crítico da sociedade moderna que oferece demasiada atenção à ordem material em detrimento do plano moral. Carneiro Ribeiro antecipou em décadas o debate sobre a degeneração moral da sociedade dos nossos dias. Carneiro é atual.

A VIRTUDE ARISTOTÉLICA EM CARNEIRO RIBEIRO

Estamos diante de uma complexidade — porque possui muitas camadas e níveis — quando analisamos a lógica que sustenta o funcionamento da educação, seja ela a familiar ou a escolar. Que sentido possui o sistema educacional? Que lógica em si apresenta? Ao se tomar uma criança com o intuito de cuidar da sua formação são lançadas as bases conceituais que sustentarão, invariavelmente, os pilares formadores deste sujeito.

Para qual fim educa-se reiteradamente gerações e gerações de jovens? O que se pleiteia desenvolver ou encontrar na formação educacional dos indivíduos?

Ao longo da história da educação foram concebidos diferentes sistemas que objetivaram diferentes fins. O objetivo educacional, para alguns sistemas, resumia-se a uma atividade ritual, na qual o membro deveria ser introduzido nos costumes da comuna — iniciação ritual[6]. Em outros sistemas o que prevalecia era uma educação familial voltada geralmente para práticas agrícolas — centro da vida social.

Em seguida surgiram os sistemas educacionais que tiveram que responder à demanda da vida citadina, a exemplo da Grécia Antiga quando os indivíduos eram educados para responder às leis da polis — formação do cidadão. No medievalismo, o que importava era a formação essencialmente religiosa, quando a metafísica ditava as regras e dirigia as vontades sociais em direção a Deus.

---

[6] BLOCH, 1976. p. 3 *et seq.*

Existe, em tese, portanto, um sentido, pelo menos, para os sistemas educacionais operarem suas manobras. Projeta-se um fim em si, um objetivo a alcançar. Ao examinarmos a história da nossa educação, seja ela a brasileira ou a baiana, entramos em contato com ideias norteadoras. No caso em análise — o pensamento pedagógico do Prof. Ernesto Carneiro Ribeiro, o gênio que formou sucessivas gerações da sociedade baiana — pode-se perceber de maneira mais atenta através de sua filosofia educacional, que se constituiu em uma estrutura de significados e práticas que ofereceu destaque, a priori, à dimensão moral do sujeito, sem a qual a dimensão instrucional acabaria por se definhar ou desfalecer.

Esta condição relacional entre as duas dimensões da educação — a moral e a instrucional — recebeu pouca atenção nos últimos anos, ou por negligência da classe de educadores, ou por ausência de respeito à Tradição Cultural no Brasil, ou pela força da invasão de novas concepções que se autoproclamaram modernas (progressistas).

Verifica-se, contudo, que há um elemento pedagógico, apresentado por Carneiro Ribeiro, que dialoga com a educação clássica, mais exatamente com a socrática, e, especialmente, em hipótese, com a aristotélica, ao construir uma proposta de *paidéia* (formação do indivíduo).

O documento em análise, "Da Educação em suas relações com a moral" (RIBEIRO, 1939, p. 83-104)[7] é a principal fonte de informação

[7] O texto resulta de uma conferência realizada por Carneiro Ribeiro no IGHB em 1915.

sobre a sua filosofia educacional. São identificados referenciais teóricos a exemplo de Leibniz, Herbert Spencer, Hobbes, Locke e Spinoza. Mas, o discurso que se destaca quando ele propõe um sistema de educação é o aristotélico e sua virtude (*areté*), vejamos:

> Para alguns escriptores (sic)[8] vai grande differença entre o instruir e o educar: tem por fim a primeira operação cultivar as faculdades propriamente intellectuaes, esclarecer o entendimento, aguçar a habilidade, fortalecer o saber e o engenho; a segunda respeita especialmente á correção da tempera e á formação do caracter, cultiva a vontade em todos os seus actos, aquilatando os moveis e os motivos para as deliberações, firmando as resoluções, medindo o esforço, que é o padrão do merecimento, amenizando os sentimentos, afinando o gosto, dirigindo as maneiras e os hábitos. (RIBEIRO, 1939, p. 87)

O que está posto é um sistema aristotélico que contempla duas virtudes – uma, instrucional; a outra, moral. A primeira busca desenvolver o conhecimento objetivo que lida com as várias ciências; enquanto a segunda cuida da formação moral, de uma ética do indivíduo.

Em Ética a Nicômaco, de Aristóteles (2005, p. 40), é exequível visualizar a influência do filósofo de Estagira em Carneiro Ribeiro quando se analisa o conceito de virtude: "[...] há duas espécies de virtude, a intelectual e a moral. A primeira deve, em grande parte, sua geração e crescimento ao ensino, e por isso requer experiência e tempo;

[8] A grafia das palavras segue a reforma ortográfica de 1911 quando se tratar de citações oriundas desta fonte.

ao passo que a virtude moral é adquirida em resultado do hábito [...]".

Em ambos existe uma preocupação com a formação integral do indivíduo, que não separa as duas dimensões (a intelectual e a moral), de modo que o desenvolvimento possa se revelar harmônico contemplando as inúmeras necessidades do sujeito, permitindo-lhe lidar com o mundo e suas complexidades. Acredita-se, sem titubear, que de dez educadores, dez façam a defesa de um modelo integral de educação no qual estarão contempladas as duas dimensões citadas. Mas, sabe-se que, na prática educacional, esta tese não é factível.

É necessário compreender qual seria a convergência possível entre os sistemas pedagógicos de Carneiro e Aristóteles.

O que fica claro em Carneiro, ao se fazer uma abordagem comparativa entre as duas dimensões, é a importância dada à questão moral como elemento fundamental no desenvolvimento educacional. Para ele, mesmo na defesa da não separação entre as duas dimensões – moral e instrucional – é necessário promover um cuidado especial com relação à moral do indivíduo, porque é nesta dimensão que a virtude é capacitada para conduzir a instrução em estágio harmônico de sociabilidade. Carneiro afirma:

> [...] é a educação o desenvolvimento completo e harmônico de todas as faculdades humanas, esse divorcio entre a instrução e a educação, considerado literalmente, é de todo o ponto infundado [...] privar a intelligencia e os seus productos daquella feição moral que, como óleo, purificador, se infiltra em todas as regiões e recessos do intellecto, abrandando, dulcificando, suavizando a vida do agente

> moral em todas as suas relações na sociedade, de que é membro. (RIBEIRO, 1939, p. 88)

As duas dimensões possuem as suas peculiaridades. Uma cuidará do exame da realidade concreta, exterior; enquanto a outra lidará com o ser e sua formação, e seu papel na sociedade. A fim de validar a afirmativa segundo a qual este sistema proposto por Carneiro se constitui em um discurso aristotélico, devemos examinar a posição de outros especialistas que tratam do tema. Hobson (2008) analisa o educador Aristóteles da seguinte forma:

> Mas como alcançamos a felicidade? Basicamente, sendo virtuosos. Se isso soar pouco convincente para alguns, desenvolve o argumento fazendo a distinção entre virtude intelectual e moral. Aquela equivale ao que chamaríamos de sabedoria ou inteligência e adquire-se principalmente por meio do ensino e da instrução, ao passo que a virtude moral diz respeito à nossa conduta com relação aos outros e é adquirida principalmente pela prática. Quando Aristóteles diz que a virtude é necessária para a felicidade, está incluindo ambas. (HOBSON, 2008. p. 27)

Verifica-se a semelhança entre as abordagens de Carneiro e Aristóteles dificultando refutações. É necessário apontar que em Aristóteles a virtude está a serviço da felicidade, como objetivo final da humanidade. E em Carneiro (1939, p. 97) a virtude fica a serviço do bem, o que reforça a proximidade: "[...] é, em summa, o bem o fim supremo da vida humana, a maior, a mais sublime, a mais nobre, a

mais santa aspiração da natureza moral do homem em sua tendência eterna para o perfectível e o infinito".

Reforçando a hipótese da semelhança existente entre os dois sistemas pedagógicos, em Dalbosco, Casagranda e Mühl, através do texto de Cenci (2008) que analisa a educação para a virtude de Aristóteles, diz:

> [...] faz necessário levar em conta dois aspectos. O primeiro é a divisão dos saberes por ele proposta – em teorético, prático e poiético –, com seus respectivos tipos de racionalidade [...] O segundo aspecto diz respeito ao papel central que o hábito assume na aquisição da virtude moral. Conforme a célebre formulação de Aristóteles, "nenhuma das virtudes morais pode ser engendrada em nós por natureza, pois nada do que existe por natureza pode ser mudado pelo hábito. (CENCI, 2008. p. 236)

A convergência entre os dois sistemas de pensamento fica mais intensa quando Cenci cita um novo elemento para esta análise, ao afirmar que a moral só poderá ser adquirida através da ideia, pois não cabe à natureza determinar esta aquisição. Portanto é através do hábito, da disciplina, da constituição de uma ideia moral que os indivíduos são forjados nas sociedades para um bem em si. Carneiro fala que os mestres devem coibir e extinguir em seus discípulos os hábitos considerados nocivos, reprimindo com severidade infrações contra a moralidade. E aqui entra o significado do magistério que é visto como um sacerdócio (RIBEIRO, 1939, p. 96): "[...] sua missão não intenta fazer um mister, uma simples e mera profissão, senão um

sacerdócio [...]".

A virtude é, pois, a causa e a meta. Segundo Carneiro (1939, p. 91) é essencial que o mestre assuma este papel exemplar de modo que o aluno aprenda através da experiência e da convivência: "O exemplo ensina mais, muito mais, que o preceito" — já afirmava. Portanto, a conquista da virtude é obra coletiva, empreendimento que envolve o mestre e o aprendiz. Não se concebe, conforme esta pedagogia, uma metodologia de educação que anule o sujeito aprendiz a partir de uma ação arbitrária. Contrariamente, Carneiro (1939, p. 92) afirma: "A educação, pois, é obra dificílima, de paciência, de perseverança, de sagacidade, de amor e de dever".

O SENTIDO DA FILOSOFIA PEDAGÓGICA DE CARNEIRO RIBEIRO SEGUNDO SEUS CONTEMPORÂNEOS

Ao se avistar nas páginas dos principais jornais da Bahia, em 14 de novembro de 1920, a notícia de morte do Prof. Carneiro Ribeiro com todo fausto e suntuosidade, acendeu uma ideia — Como o significado social do ofício de professor transformou-se em breve passar dos anos? É possível identificar uma virtude moral de Carneiro Ribeiro? Não é verossímil que tal sociedade não exista mais. A História dirá através de Leibniz (1976, p. 36): "as origens das coisas presentes encontradas nas coisas passadas". E acrescenta: "A melhor maneira de compreender uma realidade é conhecer-lhes as suas causas".

Portanto, é preciso verificar a relação perdida entre o que é atual em educação e o que não é mais. Reexaminar a filosofia pedagógica

do Prof. Carneiro é o mesmo que revisitar aquela sociedade que cultivava a Tradição.

É interessante perceber o que havia de criativo (no sentido de aptidão intelectual para criar), como lembra Domenico De Masi, nesta forma de conduzir a formação educacional de uma época que ainda vivia numa era pré-industrial, ou seja, com uma infraestrutura ligada aos ritmos agrícolas da Bahia do final do século XIX e início do século XX[9]. Para De Masi (1999, p. 69) o advento da sociedade pós-industrial, que libertou o indivíduo para formas mais intelectualizadas de vida, deslocou a exploração dos braços para o cérebro e permitiu o surgimento de uma sociedade com condições de gozar de mais tempo livre para o lazer e cultura. A automatização da produção industrial vem apresentando há anos esta tendência.

O estudo do ócio criativo, em hipótese, pode ser aplicado à realidade e à rotina de trabalho do professor Carneiro em uma Bahia que respirava muito pouco as fumaças das fábricas. Dito isto, permite-se alcançar uma compreensão segundo a qual as sociedades pré-industriais poderiam ter uma capacidade de algum modo de promover elementos do chamado ócio criativo. As sociedades não industriais, aparentemente, possuem uma característica que permite maior tempo reservado ao saber, à reflexão e ao conhecimento perpassado pela moral. Deste modo, questiona-se, a partir desta premissa, se a sociedade moderna teria uma potência em promover a amoral? Para que este sistema moderno consiga se estruturar é necessário o esvaziamento dos sentidos?

---

[9] TAVARES, 2001, p. 361 et seq.

São questões que serão discutir na terceira parte.

Mas, o que disseram os contemporâneos de Carneiro sobre Carneiro? Talvez, pontuando algumas falas, é possível identificar a importância educacional do professor Carneiro. "Em Carneiro Ribeiro no juízo de seus discípulos e contemporâneos" (RIBEIRO, 1939, p. 27-57) — há uma coletânea de depoimentos daqueles que o conheceram.

Ruy Barbosa, seu antigo aluno, afirmou que Carneiro foi: "[...] o mais sábio dos meus mestres, a mais saudosa parte restante de todo o meu passado" (RIBEIRO 1939, p. 29). Já Satyro Dias afirmou: "[...] o que sobreleva notar nesse velho mestre, é a segura lucidez do espírito e a perenne juventude da palavra e do saber [...]". (RIBEIRO, 1939, p. 31)

Em Congresso Brasileiro de Geografia realizado na Bahia no ano de 1916, o ilustre professor recebeu as honras de um dos membros, Virgilio de Lemos, da seguinte forma: "Tudo nelle é medido, exemplar, perfeito. O seu proceder é a possível inserção do necessário no contingente, do absoluto no relativo. É este, senhores congressistas, o typo moral do venerando cidadão e patriarcha insigne da pedagogia baihana". (RIBEIRO, 1939, p. 32)

O depoimento do Prof. Theodoro Sampaio um ano após a morte de Carneiro Ribeiro serve para ilustrar o significado deste professor para sua época. Vejamos:

> "Um dia pela manhã, subia eu a cavallo a ladeira da Soledade [...] À certa altura, e de uma sala que abria a suas janellas para a rua, me chegou aos ouvidos uma voz

> pausada, forte e bem timbrada de alguem que, em aula, a discípulos attentos, lia um trecho latino, e se bem me lembra, uma pagina da guerra persa em Cornélio Nepos. [...] Era elle; era o mestre Carneiro que eu, ha tanto não via;" (RIBEIRO, 1939, p.35)

Neste trecho é possível identificar ainda uma influência da literatura latina utilizada nos bancos escolares de então. Havia uma preocupação em respeitar as raízes latinas da língua e da literatura — o que para Carneiro constituía-se em questão de honra[10]. A formação dos alunos perpassava por uma abordagem greco-romana, o que representa a fonte de sua inspiração. O que parece é que esta pedagogia estava subsidiada por um conteúdo que dialogava intimamente com a virtude moral.

Em artigo publicado no "Imparcial" (Rio de janeiro) e no A Tarde, João Ribeiro revela uma abordagem que o santifica: "É a memória de um grande idealista, de um philosopho asceta ou de um santo a que hoje commemoramos com a saudade de todos os que conheceram na vida exemplaríssima e cheia de juvenil enthusiasmo". (1939, p. 37).

Xavier Marquez aborda a pedagogia de Carneiro com o intuito de revelar o professor de humanidades preocupado em civilizar seus alunos em uma formação integral: "[...] É que para elle os deveres e os bons costumes, os nobres sentimentos e as boas maneiras constituem a disciplina basica, imprescindivel na formação, quer do homem social, quer do homem de sciencia". (RIBEIRO, 1939, p. 38).

[10] RIBEIRO. Da importância do conhecimento das línguas, especialmente da língua vernácula: dotes e belezas do português dos séculos XVI E XVII. Op. cit. p. 105.

Nesta abordagem dá-se um indicativo da formação integral do indivíduo.

As saudações e depoimentos dos contemporâneos seguem nesta linha de significados, o que pode ser verificado consultando a fonte apresentada (RIBEIRO, 1939, p. 39 et seq.). Os demais depoimentos pertencem a: Carlos Chiaccho, Clementino Fraga, Mello Carvalho, Clovis Bevilaqua, Homero Pires, Acácio França, Asterio de Campos, Hermes Lima, Arthur Neiva, João Marques dos Reis e Pedro Calmon. Este último dedicou um texto ao Prof. Carneiro no seu Centenário de Nascimento, no qual glorifica a figura do mestre comparando-o a um Machado de Assis, que lavrou as almas dos jovens estudantes, assim como Machado fez com as letras. Calmon celebrou a figura do mestre, a qual concentra as qualidades do sábio, do filólogo e do filósofo, traduzindo o sistema pedagógico de Carneiro que até aquele momento, 1939, ainda representava um modelo a ser perseguido, pois a virtude moral não havia sido consumida completamente pelo avanço das urgências materialistas da sociedade moderna. O que parece é que o ritmo das relações sociais na Salvador daquele tempo ainda não sofria com a dinâmica da sociedade industrial - hipótese a ser verificada pelos pesquisadores.

A VIRTUDE MORAL E SEU LUGAR NA CONTEMPORANEIDADE

É preciso examinar o lugar da virtude moral na contemporaneidade. Examinar a civilização construída pelos saberes modernos e

entender de algum modo onde está localizada a virtude da sociedade ocidental; pelo menos, e em menor grau, entender a virtude moral na construção e legitimação dos valores da dinâmica social. Nos últimos cem anos o mundo enfrentou guerras nunca vistas na história, as quais exterminaram milhões de vidas. A contemporaneidade é um produto da materialidade de um sistema que esvaziou o olhar em relação ao outro, como se de um núcleo fosse retirado seu conteúdo. Esvaziaram para poderem controlar.

Um aspecto fundamental é verificar a subtração da virtude moral em favorecimento da virtude instrucional, sendo a segunda aquela que determina o ritmo da sociedade moderna, ou aquela virtude que se constitui enquanto ferramenta a serviço da dinâmica social. Que risco existe para o equilíbrio relacional entre instrução e moral? Que magnitude de eventos sociais pode surgir a partir de uma supremacia do conhecimento essencialmente intelectual? Aristóteles (2005, p. 212) já afirmava que não convém às almas nobres e aos espíritos livres o cuidado exclusivo pelas ideias consideradas utilitárias, ou seja, ideias inúteis para formação do homem na prática da virtude. E para que isto não se efetivasse sugeria um programa de estudos que valorizasse a priori a música e o desenho.

O aristotélico Carneiro Ribeiro não silenciou diante do avanço cientificista e pragmático do mundo ocidental. Crítico da civilização que naquele instante encontrava-se ávida por seguir numa trajetória que contemplasse o conhecimento objetivo do mundo, Carneiro alertou:

> A ascendencia que nas sociedades modernas habitualmente

> se dá ás faculdades intellectuais em relação á vontade, aos sentimentos e a todos os actos, donde depende o caracter e a moralidade, é de efeito dissolvente e desastroso na vida da collectividade. (RIBEIRO, 1939, p. 90)

Isto se constitui em uma evidente denúncia em relação aos rumos escolhidos pela sociedade no sentido de promover um projeto que atribui uma falsa dimensão para a virtude instrucional. Ele chama de desastroso o efeito provocado pelo desequilíbrio conceitual, ao qual se devotou nos últimos anos uma extraordinária importância. Qualquer pessoa com um mínimo de conhecimento poderá arrolar os benefícios provocados pela ciência através de novas tecnologias, que tanto facilitaram a vida do homem contemporâneo. Contudo, a premissa apontada por Carneiro, é perceber o homem através do desenvolvimento de todas as suas faculdades. Ela ainda completa fulminando:

> [...] Essa subordinação da vontade á inteligência, da virtude e dos bons costumes ao talento e ao saber, enerva e atrofia os sentimentos mais generosos da natureza humana: o heroísmo, o desinteresse, a abnegação, o altruísmo, o sacrificio ao dever e ao bem, a benevolencia, a beneficencia, a filantropia, a sympathia, a compaixão, a piedade [...] a grandeza d'alma, a belleza moral, tudo, tudo foge, desaparece e morre diante de um absorvente egoísmo, que revigora a intelligencia e o talento, mas sufoca e mata todos os germes da grandeza moral, do coração e da virtude. (RIBEIRO, 1939, p. 90)

Os rumos traçados pela sociedade moderna chocam o entendi-

mento aguçado de Carneiro Ribeiro, restando-lhe fazer uma crítica aberta à civilização citando os horrores provocados pela primeira guerra mundial, enquanto produto deste novo paradigma verificado:

> [...] tremenda pela multiplicidade dos meios de destruição que a traça e o engenho moderno têm inventado, tornando-se a civilização a maior inimiga de si mesma, quando se desenvolve e cresce, só por só, sem o apoio da moral e de seus altos fundamentos. (RIBEIRO, 1939, p. 99).

É necessário, portanto, analisar as causas que de algum modo determinam a hegemonia de um saber que podemos convencioná-lo de pragmático, que esvazia o sentido das coisas, relegando-nos a um lugar menor nos rumos da sociedade contemporânea. Precioso verificar a lógica educacional que forma as novas gerações para viver socialmente subtraindo a virtude moral.

Faz-se necessário examinar, conforme Jaeger (2001, p. 534), o processo de ruptura entre as duas virtudes, de modo a entender uma ausência da relação entre o antes e o depois provocando uma mudança abrupta entre o que existia enquanto virtuoso – a bravura, a ponderação, a justiça, a piedade, a saúde, a força e a beleza, segundo o modelo da *aretai* grega. Esta subtração da moral determinou de algum modo o desenvolvimento de um modelo de sociedade que objetiva proteger o que pode ser considerado superficial.

À revelia dos avanços técnicos da informação e das mídias, os indivíduos são encaminhados a consumir um tipo de informação que os deixem mais próximos da superfície do banal. E estamos vivendo

neste paradigma. Somos máquinas sentimentais caminhando para formas de vida automatizadas, inseridos numa ordem de operações, conforme afirma Baudrillard, absorvidos em um "paradoxo operacional", cujo trabalho não se constitui mais em uma ação e sim em uma operação: "A comunicação não é o falar, é fazer-falar. A informação não é o saber é o saber-fazer. O verbo fazer indica que se trata de uma operação." (BAUDRILLARD, 1992, p. 53-56)

A sociedade moderna está experimentando intensamente esta dinâmica operacional. Como está o nível de exposição das relações estabelecidas na esfera do sistema econômico de consumo de massas e seu gozo máximo neste estado de coisas? O que é o neoliberalismo em educação[11] senão a tentativa de fragilizar a capacidade da abordagem da virtude moral?

Fromm (1960, p. 205), em 1941, alertava-nos a respeito do isolamento e da impotência do indivíduo frente à cultura moderna: "O indivíduo sente-se prêso (sic), sem saída, em uma caótica massa de dados e aguarda, com paciência comovente, que os especialistas descubram o que fazer e para onde ir". O sujeito acredita que possui autonomia, mas não a possui. Ela é relativa. A ordem das coisas parece dizer: "Você é livre, numa sociedade livre!". A fundação da ordem burguesa permitiu que alguns pudessem se apropriar desta máxima, reservando à maioria a ignorância em relação ao processo. Fromm ainda completa afirmando:

> Outra maneira de paralisar a capacidade de pensar cri-

[11] Ver o estudo de Pablo Gentilli sobre educação e neoliberalismo.

> ticamente é a destruição de qualquer tipo de imagem estruturada do mundo. [...] A perda do eu aumentou a necessidade de conformar-se, pois dela provém uma dúvida recôndita a respeito da própria identidade. Se eu não sou mais do que aquilo que julgo que devo ser – quem sou 'eu'? [...] Não tenho identidade, não há ego que não aquêle (sic) que é o reflexo do que os outros esperam que eu seja: Eu sou 'como você me quer'. (FROMM, 1960, p. 205 e 208)

Este processo alienante de marcha da sociedade moderna expandiu mais as distâncias entre a Tradição e a novidade. As conexões no espaço/tempo – passado e presente – tornaram-se enfraquecidas produzindo dimensões com poucos canais de diálogo, como se a sociedade estivesse mergulhada em um transtorno cognitivo comprometendo a capacidade de abrigar o passado, como se a história da sociedade, do mundo e das ideias estivesse apagada ou esquecida.

Este novo mundo pragmático que individualiza as relações sociais extraindo autonomia, subtraindo as identidades, pode ser compreendido como um espaço ideal para atuação da virtude instrucional. Aguçou-se o saber racional e científico de maneira que não houve reserva de espaço para as demandas morais. Houve de algum modo um deslocamento da virtude moral do interior para exterior do homem, o que sinaliza para um possível paradoxo, pois esta virtude possui uma lógica que precisa ser sentida antes de qualquer ideia objetiva. Chega-se, portanto, ao dilema de encontrar a razão de ser deste fenômeno, porque a moral não tem mais lugar. É preciso realizar a sua genealogia e perceber o movimento desenhado por ela.

Em Simmel (1903), "As grandes cidades e a vida do espírito", ensaio crítico que resulta de um olhar sobre a Berlim dos anos 1900, é apresentada uma tese reveladora das oposições existentes nas estruturas que compõem as grandes cidades da sociedade capitalista e as estruturas da cidade pequena pré-capitalista.

Simmel analisa o mecanismo técnico-social no qual o corpo da cultura fundamenta uma condição psicológica das individualidades que são nutridas por uma dinâmica nova do ambiente urbano, onde o espírito objetivo domina o espírito subjetivo. Simmel apresenta um sistema social que ilustra a tese do binômio no qual existem dois mundos em comparação: a cidade grande com sua objetividade, individualidade e liberdade versus a cidade pequena com sua subjetividade, coletividade e prisão.

Na tese de Simmel são verificadas contradições sobre esta vida anímica do habitante da cidade grande. Neste cenário, os conteúdos e as formas de vida são projetados de maneira mais ampla e universal de modo a atender a um individualismo. O espaço de atuação do indivíduo é na liberdade em contraposição às limitações existentes em uma cidade pequena. Contudo, há o reverso dessa liberdade onde o indivíduo encontra-se solitário, abandonado e imerso em uma multidão da cidade grande. A divisão econômica do trabalho, outro elemento que compõe a tese do autor, caracteriza a dinâmica da vida citadina, reforçando uma pulsão rumo à existência pessoal a mais individual. O indivíduo é "livre" dentro da sua esfera pessoal, o que não deixa de ser um paradoxo.

Nesta condição potencializa-se uma atrofia da personalidade. Para Simmel, o indivíduo tornou-se incapaz de se sobrepor à cultura objetiva**,** denominando este fenômeno de "grão de areia em uma organização monstruosa de coisas e potências" que subtrai aspectos da vida subjetiva.

Esta vida subjetiva em Simmel é a dimensão da virtude moral defendida por Carneiro Ribeiro. Há uma viabilidade ao estabelecer esta correlação.

A pergunta que fica é – que indivíduos na contemporaneidade estão sendo formados com a subtração da virtude moral? Esta resposta, segundo Carneiro Ribeiro, aponta para uma condição social na qual os indivíduos não aspiram ao bem, e ao mesmo tempo, ficam desprovidos dos laços de solidariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da virtude moral hoje é o equivalente à subtração da importância da família ou da religião na formação dos indivíduos na contemporaneidade. Estas são instituições que estão em processo de revisão dos seus espaços sociais. Em certa medida, o olhar social reservado nos dias de hoje à moral enquanto virtude é repleto de preconceitos e de incursões que levam à distorção do objeto. Diante da aceleração da vida no seu movimento em direção ao paradoxo operacional (BAUDRILLARD, 1992), ou em direção da perda da autonomia do indivíduo (FROMM, 1960), ou da subtração dos aspectos da vida subjetiva em Simmel (1903), não foi demasiado apresentar a

relevância da virtude moral no pensamento pedagógico do professor Carneiro Ribeiro enquanto um fundamento para a conquista da virtude instrucional e sua subsequente utilidade pública. Contudo, diante do avanço da virtude instrucional, Carneiro conseguiu nos servir com um alerta no que se refere aos destinos da civilização ocidental que superdimensionou o desenvolvimento do conhecimento objetivo sobre a vida, reservando, simultaneamente, um espaço menor e fraca influência para a virtude moral, o que se traduz em grande risco, pois, é ela que conduz o indivíduo a selecionar o conhecimento objetivo, dando-lhe um sentido.

Há muitos aspectos ainda para serem verificados sobre a dimensão filosófica, social ou genealógica da virtude moral em Carneiro, sobretudo na colaboração da formação da civilização baiana.

De um modo geral é necessário examinar a natureza formadora do fundamento moral no homem. Saber se a moral serve a um poder constituído ou se ela é definidora deste. Para Sócrates, segundo Antístenes (PLATÃO, 1971, p. 111), a virtude não tem nada a ver com as leis – como se estas fossem definidas pela primeira. Jaeger (2001, p. 566) analisando a virtude socrática percebe uma definição da virtude relacionada ao conhecimento do bem – maior de todas as virtudes ou a virtude em si.

É importante também entender a complexidade do conjunto de valores exercidos socialmente, pois dependendo da conjuntura, a moral proposta pode servir a interesses que põem os indivíduos subjugados a um projeto inadequado de engenharia social. Entretanto, é preciso

ter um cuidado especial quando se busca uma definição genérica e rápida acerca deste tema.

É fundamental perceber que este artigo buscou lidar com a ideia segundo a qual a virtude moral é um conceito que dialoga com as características originais do ser humano — aquelas qualidades que nos tornaram melhores no convívio com os nossos vizinhos, ao optarmos por uma modelo social que nos retirou da natureza e nos inseriu em um mundo urbano e complexo. A moral serviu para nos guiar dentro desta realidade de maneira a reduzir ao máximo os conflitos ou evitar a destruição completa das conquistas humanas.

O que fica após esta visita ao conceito de virtude moral em Carneiro Ribeiro, é o entendimento sobre a relevância do tema — ainda que à revelia do olhar contemporâneo e seu espírito do tempo –, sobretudo porque há uma urgência convidando à reflexão sobre o avanço alucinante da dinâmica pragmática da cultura progressista e materialista que ocupou quase todos os setores da sociedade moderna.

REFERÊNCIAS

AINDA a morte do mestre. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 1, 16 nov. 1920.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*: ensaio sobre fenômenos extremos. 2. ed. Campinas: Papirus, 1992.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Publicações

Europa-América, 1976.

CENCI, Ângelo V. Educação e ética – aproximações a partir das propostas educativas de Aristóteles e Kant. In: DALBOSCO, Cláudio; CASAGRANDA, Edison. A.; MÜHL, Eldon H. (Orgs.). *Filosofia e pedagogia*: aspectos históricos e temáticos. São Paulo: Autores Associados, 2008.

DE MASI, Domenico. *O futuro do trabalho*: fadiga e ócio na sociedade pós-industrial. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: Brasília: Unb, 1999.

FROMM, Erich. *O medo à liberdade.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1960.

HOBSON, Peter. Aristóteles. In: PALMER, Joy A. *50 Grandes educadores*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 25-32.

HUBERT, René. *História da pedagogia*. 3. ed. São Paulo: Nacional: Brasília: INL, 1976.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia*: a formação do homem grego. 4.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O Traspasse do Patriarcha. *O Imparcial*, Salvador, p. 1-2, 14 nov. 1920.

PLATÃO. *Apologia de sócrates*. Rio de janeiro: Edições de ouro, 1971.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro. *Páginas de língua e de educação*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1939.

SIMMEL, George**.** *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/

WfkbJzPmYNdfNWxpyKpcwWj/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 18 jul. 2022.

SOUZA, Bernardino José de. *Dr. Ernesto Carneiro Ribeiro*. Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, ano v, nº 37, p. 17-19 mar. 1921.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Unesp: Salvador: Edufba, 2001.

O PRÍNCIPE ITALIANO UMBERTO DI SAVOIA E SUAS VISITAS NA BAHIA EM 1924

Antonella Rita Roscilli[1]

RESUMO

Fruto de uma conferência que a autora realizou em 12 de setembro de 2017 no Auditório do IGHB, o artigo traça em detalhes o roteiro da viagem do Príncipe do Piemonte, Umberto di Savoia, quando, no ano de 1924, visitou o estado da Bahia. Trata-se de um testemunho fundamental para revelar as relações entre Itália e Brasil naquela época histórica. O Príncipe nasceu em 1904 no palácio di Racconigi, perto da cidade italiana de Turim e faleceu em Genebra em 1983. Era filho de Vittorio Emanuele III, rei da Itália e de Elena del Montenegro. A viagem para o Brasil foi motivada pela grande imigração italiana nas Américas. Em Salvador-Bahia, foi recebido com muita honra e festejos. Foi lá que festejou o seu aniversário de 20 anos. A viagem foi imortalizada em um filme histórico realizado pela A. Botelho Filme

[1] Pesquisadora, escritora, brasilianista, jornalista e tradutora. Mora em Roma e é membro correspondente pela Itália do IGHB. Doutora em Estudos Multidisciplinares (Universidade Federal da Bahia – UFBA). Diretora de "Sarapegbe", Rivista italiana bilíngüe di Dialogo Interculturale. Graduada na Itália em Lingue e Letterature Moderne (Università La Sapienza di Roma), trabalhou por muitos anos na Rai – Radiotelevisione Italiana. Mestre em Cultura e Sociedade (Universidade Federal da Bahia – UFBA). Membro correspondente da ALB – Academia de Letras da Bahia. Tem publicado várias obras e ensaios.

do Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Umberto di Savoria; Príncipe do Piemonte; Salvador-Bahia; História; Cultura, Imigração italiana no Brasil.

ABSTRACT

The preparation of this article, the result of the conference that the author held in September 12, 2017 at the IGHB Auditorium. Tthe article summarizes the journey of the Prince of Piedmont, Umberto di Savoia, when, in 1924, he visited the state of Bahia in 1924. fundamental witness to reveal the relations between Italy and Brazil in that historical epoch. The Prince was born in 1904 in the palace of Racconigi, near the Italian city of Turin and died in Geneve in 1983. He was the son of Vittorio Emanuele III, King of Italy and Elena del Montenegro. The trip to Brazil was motivated by the great Italian immigration in the Americas. In Salvador Bahia he was received with great honor and festivities. It was there that he celebrated his 20th birthday. The trip was immortalized in a historical film made by A. Botelho Filme in Rio de Janeiro.

Key words: *Umberto di Savoia; Prince of Piedmont; Salvador Bahia; History; Culture; Italian Immigration in Brazil.*

Há quase cem anos, em 12 de setembro de 1924, aportava na Baía de Todos os Santos o italiano Umberto di Savoia, príncipe do Piemonte e futuro herdeiro ao trono do Reino da Itália. Foi sua primeira visita oficial ao Brasil e naquela viagem visitou a Bahia. A viagem ficou imortalizada em um documentário histórico, produzido pela A. Botelho do Rio de Janeiro. No Auditório do IGHB - Instituto

Geográfico Histórico da Bahia, a importante visita foi tema de palestra realizada em 2017 pela autora deste artigo e que teve a honra de ter ao seu lado, também como palestrante, o saudoso professor Edivaldo M. Boaventura (1933-2018). A coordenação da mesa foi do saudoso prof. dr. Roberto Santos (1926-2021), ex-governador do estado da Bahia.

Reconstruiu-se a viagem e os dias que o príncipe passou na Bahia, seja através de pesquisas realizadas nos jornais da época, seja através do próprio documentário. Na Itália, esta viagem de Umberto di Savoia não foi anunciada por nenhum jornal. Na Europa, a única notícia encontrada até agora se encontra em um jornal espanhol: em 14 de maio de 1924, o jornal ABC na Coluna "Resumen Telegráfico del Estranjero" anunciou que o príncipe do Piemonte efetuaria a viagem pela América do Sul a bordo de um "corazado".

Mas qual era a situação política da Itália quando o jovem Umberto fez esta viagem? Vale ressaltar que, na Itália, a situação estava bastante delicada. O país, na época, era ainda uma monarquia, mas começaram a se expandir ideologias autoritárias e iliberais que contribuíram para a ascensão do regime fascista. O rei Vittorio Emanuele III chamou o jovem Benito Mussolini para formar o novo governo, e o nomeou "Presidente del Consiglio". Mussolini foi chefe do Governo italiano de 31 de outubro de 1922 até 25 de julho de 1943, época que resultou no conhecido "ventennio fascista" italiano. Em 6 de abril de 1924, aconteceram novas eleições e quem ganhou foi a lista política capitaneada por Mussolini. O deputado socialista Giacomo Matteotti formulou um discurso no Parlamento italiano no dia 3 de maio de

1924, denunciando e sustentando com provas a violência fascista que estava na origem da falsificação dos resultados das *eleições*. Em 10 de junho do mesmo ano foi assassinado.

Em janeiro de 1925, o próprio Mussolini assumiu responsabilidade moral, política e histórica do que aconteceu nos últimos meses. Desde o fim dos anos 1920, começou a recolher sobre Umberto di Savoia, príncipe herdeiro, um dossiê para chantageá-lo. Se passaram muitos anos e, depois da vitória da República em 1946, a família Savoia foi exilada. Pôde voltar somente em 2002, quando o Parlamento revogou o banimento dos descendentes masculinos da ex-família real, imposto pela Constituição republicana de 1946. A severidade da medida se justificava pelo fato de o penúltimo rei italiano, Vittorio Emanuele III, ter sido cúmplice do regime fascista de Benito Mussolini.

O príncipe Umberto era filho do rei da Itália Vittorio Emanuele III e Elena del Montenegro. Nasceu no Castelo de Racconigi, na região italiana de Piemonte, no dia 15 de setembro de 1904, e recebeu os nomes de Umberto Nicola Tommaso Giovanni Maria di Savoia. O pai anunciou seu nascimento ao prefeito de Roma e ao primeiro-ministro Giovanni Giolitti e, pela ocasião, doou um milhão de liras (que era uma soma muito grande na época) para a "Cassa nazionale di previdenza per l'invalidità e la vecchiaia degli operai" ("Fundo Nacional de Pensão, Invalidez e Velhice dos operários"). Umberto tinha quatro irmãs: Iolanda, Mafalda, Giovanna e Maria Francesca. Para a educação dele, chegou uma dúzia de professores coordenados pelos militares, pois o rei, seu pai, decidiu que era necessário treinar a criança em particular,

sem contato com colegas. A educação de Umberto foi, portanto, de natureza militar, incluindo disciplina, quartel, academias, exercícios, sob a orientação do almirante Attilio Bonaldi, homem íntegro, honesto, e muito exigente. Obediente e respeitoso, ele cresceu na solidão e formou um caráter dominado pelo obséquio à autoridade e hierarquia.

De acordo com o costume dinástico, o príncipe Umberto fez uma carreira militar rápida e tornou-se general do exército. Com apenas 19 anos de idade, ele, como representante oficial da Itália, realizou uma de suas primeiras missões políticas no exterior, na América do Sul, após ter acompanhado nos meses precedentes os reis da Itália em visita oficial à Inglaterra e à Espanha. Havia pouco tempo, inclusive, uma viagem de instrução o levara ao Mar do Norte, onde navegara pelas costas suecas, dinamarquesas e norueguesas, além de ter penetrado os canais dos Países Baixos. Seus passos nessa, como em outras viagens, eram acompanhados de perto pelo Almirante Atilio Bonaldi, um dos mais prestigiados da Itália. Professor catedrático de astronomia, hidrografia e náutica na Escola Naval de Livorno, Bonaldi foi o primeiro comandante de submarinos em seu país. Tempos depois, foi nomeado diretamente pelo rei como preceptor e responsável pela segurança pessoal do príncipe. Por essa razão, Bonaldi foi o encarregado principal da viagem de Umberto ao Mar do Norte, e da esquadra que, em 1924, o transportou para a América do Sul. Teve, assim, muita autoridade sobre os respectivos comandantes do San Giorgio e do San Marco, os couraçados italianos que levariam o príncipe e sua comitiva.

Duas foram as etapas do príncipe Umberto di Savoia, na Bahia, em 1924: a primeira, informal, aconteceu no mês de julho (de 26 de julho até dia 30 de julho). A outra, dessa vez oficial, aconteceu no mês de setembro (de 12 de setembro até dia 17 de setembro). As visitas faziam parte de uma viagem bem maior pois, a bordo dos couraçados italianos, o príncipe visitaria quatro países da América do Sul: Uruguai, Argentina, Chile e Brasil. A viagem estava programada desde maio daquele mesmo ano. Depois de passar pelo estreito de Gibraltar, portal do Mar Mediterrâneo, que liga o sul da Espanha ao Marrocos, a viagem previa que chegasse à Baía de Todos os Santos, passasse pela longa costa brasileira, parasse na cidade de Santos para abastecimento, e seguisse para São Paulo e Rio de Janeiro. Depois seguiria para Buenos Aires e Montevidéu, onde permaneceria entre 6 e 30 de agosto. Durante esse período, a célebre cordilheira dos Andes seria visitada pelo príncipe Umberto e comitiva em viagem de trem partindo de Santiago, Chile. Em seguida, partiria de Buenos Aires para a vizinha Montevidéu.

A excursão através do Atlântico proporcionaria a Umberto uma experiência em diferentes áreas de sua formação militar nos dois navios de guerra da Marinha italiana aptos para transportar cada um 12 toneladas. E ele passaria um longo período convivendo apenas com militares, isto é, os 1600 oficiais, suboficiais e marujos que constituíam a tripulação dos dois navios. Mas havia um outro importante motivo que justificava essa longa viagem, ou seja, a existência de grandes comunidades de imigrantes italianos e descendentes de imigrantes

na América do Norte e do Sul. Lembramos que, por diversos fatores sociopolíticos, a Itália foi um dos países europeus que mais exportou mão de obra para o exterior.

Entre 1876 e 1914, emigraram 14.027.100 italianos, destes 3.317.170 foram para Argentina, Venezuela e Brasil. Neste último, o percentual de italianos passou a representar 57,4% do total de imigrantes. Nas décadas 1920 e 1930, foi a vez de outros 3.000.000 emigrantes italianos e, dessa vez, o principal destino foram os Estados Unidos, enquanto na América do Sul preferiu-se a Argentina e, em segundo lugar, o Brasil. São Paulo foi o estado onde mais se concentraram tais imigrantes, devido às escolhas dos governos, às condições climáticas e econômicas. Até 1920, o estado de São Paulo recebeu aproximadamente 70% dos imigrantes italianos, representando 9% da sua população total. Até o ano de 1920, deram entrada nesse estado 1.078.437 italianos.

O terceiro motivo da viagem foi o fato de que, em maio de 1924, o senado norte-americano aprovou uma lei restritiva à entrada de alguns imigrantes definidos indesejáveis no país, inclusive europeus católicos, como era a maioria dos italianos. A "Imigration Act", como ficou conhecida a lei, ao estreitar a entrada de italianos, levou as autoridades da Itália a se defrontarem novamente com o problema, procurando uma alternativa aos Estados Unidos. Isso poderia supor que, talvez, na viagem de Umberto, estivesse também o objetivo de examinar, junto às autoridades sul-americanas, a possibilidade de virem mais imigrantes italianos para a América do sul. Destacamos que,

ainda em 1924, um ex-ministro da Itália foi para o Brasil. Somente dois anos depois da Marcha sobre Roma (1922), Benito Mussolini enviou como novo embaixador no Rio de Janeiro o marechal Pietro Badoglio, mostrando que o Brasil tinha certa importância para a diplomacia italiana.

Para a chegada do príncipe Umberto, tanto no Rio quanto em São Paulo e Salvador, os preparativos dos festejos previam a participação das autoridades diplomáticas, como também dos italianos e seus descendentes. De fato, a cidade de Salvador não estava no cronograma inicial da viagem de Umberto ao Brasil. Sede das principais instituições da nação e das representações diplomáticas dos países era o Rio de Janeiro, que passou por várias reformas em sua estrutura urbanística. Por isso, o Rio foi a cidade eleita para receber o príncipe do Piemonte. Por sua vez, o desejo de levá-lo ao estado de São Paulo pode ser atribuído à relevância econômica de sua cafeicultura, à sua capital e, principalmente, à sua grande comunidade de imigrantes italianos.

Na realidade, foi muita a incerteza causada pelas rebeliões dos tenentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 4 de julho daquele ano, o general gaúcho, Isidoro Dias Lopes, e o oficial de polícia, Miguel Costa, iniciaram em São Paulo um levante militar contra o governo federal. Portanto, em meio a certo constrangimento diplomático, o cronograma sofreu importantes alterações. A primeira modificação ocorreu em julho, quando a esquadra italiana já estava navegando e excluíra a capital brasileira e São Paulo do roteiro da viagem de ida, ficando adiadas para setembro, quando do retorno de Montevidéu,

embora já houvesse preparação de festejos e eventos no Rio e em São Paulo para a recepção ao príncipe.

O próprio embaixador italiano Pietro Badoglio passou uma nota ao ministro Félix Pacheco, informando que se espalhou na cidade a voz de que alguns indivíduos haviam determinado a deflagração do movimento revolucionário no Rio de Janeiro, precisamente para o dia em que o príncipe Umberto chegasse à cidade. Diante de tal contexto de insegurança, o governo federal e a embaixada italiana, em conjunto, adiaram a visita de Umberto ao Rio, cancelando também a viagem a São Paulo. Entretanto, antes de Montevidéu ou Buenos Aires, primeiros portos fora do Brasil, a parada para abastecimento estava prevista em Santos.

Por outro lado, isso se tornou muito inseguro também pelo fato de Santos ter se convertido em centro de operações da armada brasileira contra os revoltosos de São Paulo, acompanhada da concentração de poderosos navios de guerra e do desembarque de tropas para lutar na capital. Nem os portos de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul estavam seguros, devido à proximidade do epicentro da revolta, além de ser excessivamente distantes. O governo federal desconfiava que a insurreição de São Paulo tivesse ramificações naquela região. Foi assim que se pensou na cidade de Salvador e, julgando certamente que a situação na capital baiana era mais segura, foi indicada como porto de abastecimento para os navios italianos. As autoridades previram que, de Salvador, Umberto seguiria diretamente para Buenos Aires e Montevidéu. Finalmente, na volta, a esquadra o levaria ao

Rio de Janeiro, onde permaneceria entre 9 e 24 de setembro, numa longa estadia.

Como a revolta em São Paulo começou em julho, quando os couraçados italianos já se dirigiam da Europa para o Brasil, a sua primeira parada no porto de Salvador foi, de certa forma, improvisada e atendeu prioritariamente à necessidade de abastecer os navios com água e carvão, visto ser impossível completar sem escalas a viagem de Dakar até Montevidéu e Buenos Aires. Embora Umberto fosse o futuro rei da Itália, em sua primeira passagem por Salvador, ele não representou seu país em caráter diplomático, razão pela qual permaneceu "incógnito" no navio San Giorgio. Em tais circunstâncias, não se esperava do governador Góes Calmon a realização de recepções oficiais. Além de não se tratar de visita diplomática, não haveria tempo suficiente para preparar uma recepção oficial. Com o envio de um telegrama, o presidente Artur Bernardes tinha solicitado a Góes Calmon que recebesse o herdeiro ao trono do reino da Itália da melhor forma possível e dentro do que a situação permitia. Góes Calmon, então, entrou em contato com o cônsul italiano na Bahia, Fernando Scaldaferri, pai do Sante Scaldaferri, saudoso artista plástico de origem italiana, que foi encarregado de organizar um programa de recepções, com a participação das autoridades públicas.

No dia 26 de julho de 1924, o príncipe Umberto chegou pela primeira vez em Salvador. A população local havia sido informada de sua chegada com poucos dias de antecedência, e sabia que ele não transitaria como representante oficial da Itália. Temos registro em

jornais da época e existem poucas fotos dessa primeira passagem. Em trajes civis, Umberto realizou alguns passeios pela cidade, visitou monumentos, instituições, igrejas, e compareceu a recepções realizadas pelo governo estadual e pela colônia italiana na Bahia, mantendo, porém, a sua hospedagem no próprio navio San Giorgio.

Quando os dois navios italianos chegaram em Salvador, na manhã de sábado, 26 de julho, o almirante Bonaldi desembarcou e dirigiu-se ao Palácio da Aclamação, onde foi apresentado a Góes Calmon. Após os cumprimentos, o príncipe e os outros italianos desembarcaram sem solenidades no cais. As autoridades todas fizeram rápido giro pela cidade. No primeiro carro, seguiram Umberto di Savoia, Bonaldi, Scaldaferri, um tenente baiano posto à sua disposição e outros oficiais italianos, enquanto nos demais vinham, entre outros, o delegado de Salvador Pedro Gordilho, e o oficial italiano Rodolfo Bruzzi, ambos responsáveis pela segurança do príncipe italiano. Seguiram do bairro do Comércio, onde ficava o porto, em direção à Cidade Alta através da Ladeira da Montanha e, em seguida, pelos bairros centrais de São Pedro e Piedade, pelo Campo Grande e pela Vitória.

Desceram a ladeira da Barra e, passando pelo Forte de Santo Antônio, seguiram para Ondina, onde ficava, na época, o monumento do Cristo, erguido em 1920 por Pasquale de Chirico escultor, desenhista e professor italiano. Morava em São Paulo, quando em 1903 o engenheiro baiano Teodoro Sampaio o convidou para criar as esculturas da Faculdade de Medicina da Bahia, que estava sendo reformada após um incêndio. Depois de ter admirado este belo mo-

numento do Cristo, realizado em mármore de Carrara, à tarde, o príncipe foi conduzido pela estrada de Camaçari por um passeio. À noite, houve um espetáculo em homenagem a ele no Politeama Baiano, que se tornara a principal casa para apresentações de Salvador, após o incêndio do antigo Teatro São João em 1923. Foi nessa noite que a "sociedade" baiana foi apresentada ao príncipe, que, do camarote do governador e em sua companhia, recebeu no final da apresentação os aplausos da plateia e dos artistas da companhia espanhola Velasco, em temporada em Salvador.

Na segunda-feira, dia 28, o príncipe visitou alguns edifícios do centro da cidade. Antes de tudo, foi para o templo consagrado ao culto da memória e da tradição baianas: o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHB, Junto com o presidente do IGHB, engenheiro Teodoro Sampaio, visitou o museu da instituição e foi conduzido até o zimbório que, na época, era o ponto mais alto de Salvador. Segundo relato dos jornais, Umberto ficou encantado com a paisagem que se apresentou diante dele, formada pelo telhado dos casarões do centro e os pontos mais salientes da ilha de Itaparica, no lado oposto à cidade e separada pela Baía de Todos os Santos. Em seguida, Umberto se dirigiu à Praça XV de Novembro (Terreiro de Jesus), onde visitou a centenária Faculdade de Medicina, a antiga Catedral Basílica e o Convento de São Francisco. Essa primeira visita incluiu ainda recepções da comunidade italiana no Círculo Italiano e no Clube Baiano de Tênis. Falou ainda do seu gosto em colecionar quadros de antepassados seus, inclusive um de D. Teresa Cristina,

sua prima e ex-imperatriz do Brasil.

Na terça-feira dia, 29 de julho, o príncipe permaneceu no navio San Giorgio, de luto, em resguardo da data da morte do avô, o rei Umberto I, assassinado pelo anarquista Gaetano Bresci, durante uma visita oficial na cidade de Monza em 29 de julho de 1900. No último dia, quarta feira, dia 30 de julho, antes de partir, membros da comunidade italiana foram convidados a bordo do navio. Umberto seguiria diretamente para Buenos Aires, onde permaneceria entre 6 e 30 de agosto, visitando também o Chile. Em seguida, partiria de Buenos Aires para a vizinha Montevidéu, onde estaria até o dia 5 de setembro. Finalmente, a esquadra o levaria ao Rio de Janeiro, onde permaneceria entre 9 e 24 de setembro, numa longa estadia e, caso as condições os permitissem, iria visitar São Paulo.

Entretanto, a permanência da situação de incerteza no Rio, com atentados e bombas, levou o governo federal e a embaixada italiana, em conjunto, a adiarem novamente a visita nas duas metrópoles brasileiras, dessa vez sem marcar nova data. Félix Pacheco enviou ao embaixador da Itália, com o "máximo pesar", um novo pedido de transferência da visita. Informando que a polícia, sem sucesso, vinha se esforçando para encontrar os autores dos incidentes, lamentou profundamente a impossibilidade de o Rio de Janeiro receber o Príncipe do Piemonte. Foi assim que se decidiu pela reinserção da Bahia no programa da viagem, anunciando-se para o mês de setembro recepções oficiais, com o envio a Salvador, a bordo do moderno couraçado brasileiro São Paulo, do chefe da embaixada italiana no Brasil, o marechal Pie-

tro Badoglio, do ministro das Relações Exteriores, o piauiense Félix Pacheco, Artur Bernardes Filho e outros.

No dia 10, já era de conhecimento público o fato de que haveria dois grandes eventos no Clube Baiano de Tênis e na Associação Atlética, além da realização de um passeio marítimo e de um baile no Palácio da Aclamação. Previa-se também a realização de uma festa da comunidade italiana no Clube Baiano de Tênis, na qual alguns artistas dançariam "tarantella", além do maxixe, e de ritmos tradicionais espanhóis e portugueses. Além desses eventos, estava previsto um baile no Palácio da Aclamação. O Palácio da Aclamação é "fruto da ampliação de um solar oitocentista, com características neoclássicas, embora sem perder a rigidez que o estilo exige, reflete passagens pelo ecletismo arquitetônico que norteou as edificações das primeiras décadas do século XX na Bahia" (SENA, 1991).

Foi neste belo Palácio que o governador Calmon mandou instalar nova iluminação e telefones em seus cômodos, transferindo ao mesmo tempo sua família e alguns pertences para sua residência particular, o belo Palacete do Caquende, no bairro de Nazaré, que, em 7 de março de 1983, virou sede da ALB - Academia de Letras da Bahia. Calmon trouxe de sua casa as melhores peças da sua valiosa coleção de móveis em jacarandá e vinhático, esculturas religiosas, porcelanas, pinturas, cristais e prataria.

Foram assim mobiliados os vários cômodos da ala direita do Aclamação, destinados de início ao príncipe. Entretanto, como Umberto não aceitou a hospedagem oficial, nessa parte do prédio foi hospe-

dado o ministro, enquanto, na ala esquerda, ficaram o embaixador Badoglio, seu filho e outros. Além disso, Góes Calmon encomendou a confecção de um escudo italiano, a ser montado no obelisco situado no jardim frontal do Palácio da Aclamação, e uma bandeira italiana, a ser fixada na grande mangueira existente em seus jardins, ambos iluminados com as cores da Itália. O governador também reservou os cômodos de luxo da pensão Beau Sejour e do Hotel Meridional para acomodar os demais visitantes.

Por sua vez, a Intendência Municipal assumiu a responsabilidade de preparar as principais ruas a serem percorridas por Umberto. Em setembro de 1924, já se anunciava nos jornais da Bahia que o príncipe seria recebido oficialmente em Salvador. Os dois adiamentos da visita de Umberto e as respectivas transferências para Salvador, destacaram como o Rio de Janeiro e São Paulo, de um lado, e a Bahia, de outro, estavam vivendo situações políticas distintas. É esse um dos aspectos que tornam as visitas do príncipe na Bahia um acontecimento significativo. A transferência para a Bahia resultou da percepção das autoridades federais e estaduais de que Salvador ofereceria mais segurança e tranquilidade.

Para dar boas-vindas ao Príncipe, no dia 9 de setembro, do Rio de Janeiro para Bahia, partiu o encouraçado São Paulo. A belonave São Paulo tinha um passado importante. Em 1920, havia transportado, na ida e na volta, os reis da Bélgica, Alberto I e Elizabeth, por ocasião da visita que fizeram ao Brasil no final daquele ano, quando o governo gastou grande fortuna para sua ornamentação. Na volta para o Brasil,

o São Paulo trouxe da Europa os restos mortais dos imperadores D. Pedro II e D. Teresa Cristina para eles repousarem no país que tanto amaram. O cortejo fúnebre que saiu do Panteão dos Bragança reuniu grande multidão nas ruas da capital portuguesa; acompanharam os corpos até o navio brasileiro o Conde D'Eu e o Príncipe D. Pedro.

O encouraçado São Paulo chegou à Bahia numa ensolarada tarde do dia 11 de setembro. Era um sábado. Bandas de músicas tocaram marchas e um cortejo de vários automóveis, encabeçados pelo Landaulet do estado, partiram em direção ao Palácio da Aclamação, realizando o percurso Ladeira da Montanha – Avenida 7 de Setembro por entre alas formadas pelo povo. Vinham nos carros o governador Calmon, Badoglio, Pacheco, Xavier, Mário Barbosa e outros. Ao chegarem no destino, o embaixador, o filho do presidente e o ministro receberam as continências das forças militares que os esperavam. Em seguida, foram introduzidos no palácio. Entre o final da tarde e o jantar, o ministro F. Pacheco passeou com o governador visitando a sede do Clube Baiano de Tênis. No entanto, Badoglio, Siciliani e Scaldaferri deram algumas voltas pela cidade com o intendente Joaquim Pinho.

À noite, houve um jantar no Palácio da Aclamação, com presença dos hóspedes, da família Calmon e amigos. Na mesma tarde em que Umberto chegou, em 12 de setembro, Pietro Badoglio e Pacheco, em companhia de Góes Calmon, visitaram pela primeira vez o prédio do IGHB, subiram até o zimbório, e admiraram a bela vista. À noite, no Politeama Baiano, teve a opereta "Frasquita", encenada pela companhia Velasco, assistida por Badoglio, o governador Calmon, o

ministro Félix Pacheco e Artur Bernardes Filho.

Naquele 12 de setembro, no início da tarde, verificaram-se cenas parecidas com as do dia anterior, mas dessa vez para a chegada de Umberto nos encouraçados italianos San Giorgio e San Marco. Os pontos da cidade alta que avistavam o cais estavam cheios de pessoas, e quando a esquadra italiana se aproximou do porto, foi saudada pelos canhões do São Paulo. Seguindo novamente o protocolo, Badoglio e Siciliani foram ao San Giorgio. Introduzidos pelo embaixador na câmara de Umberto, o governador e Pacheco cumprimentaram-no em nome do governo federal e do governo estadual.

O primeiro desembarque do príncipe deu-se na manhã do dia 13 de setembro, sábado. Já às 9h30, quando Umberto di Savoia pisou os degraus do cais, "ressoaram" os aplausos, tocou-se o Hino Nacional e a "marcha batida", enquanto os soldados apresentavam armas, e o cortejo do bairro Comercial chegava até o Palácio da Aclamação. No primeiro carro, vinham Góes Calmon, Artur Bernardes Filho, seguidos dos carros da polícia, e do carro de Badoglio e Gordilho. Deixaram o bairro do Comércio e se dirigiram à Ladeira da Montanha, percorrendo-a em direção à cidade alta. Passaram sob o arco montado pela Intendência, pelo Mosteiro de São Bento, e entraram na Avenida 7 de Setembro, cortando novamente os bairros de São Pedro, Piedade e Mercês. Nos postes e nas casas particulares destacavam-se as cores e as bandeiras da Itália e do Brasil.

No Palácio da Aclamação, os esperava uma longa fila de soldados. As autoridades retornaram, entraram nos carros e, num cortejo

menor e sem a cavalaria, seguiram em direção ao Cristo, cortando os bairros do Campo Grande e Vitória, descendo a Ladeira da Barra e, em seguida, entrando na recém-construída Avenida Oceânica, onde ficava o monumento. Todos desceram, admiraram, entraram novamente nos carros e fizeram retorno para o Círculo Italiano. O filme produzido por Botelho mostra nesse momento que do lado de fora do edifício concentravam-se várias pessoas emocionadas e à espera da entrada e da saída de Umberto.



Príncipe Umberto Di Savoia, Governador Góes Calmon e ao fundo o consul Fernando Scaldaferri
Fonte: Acervo Sante Scaldaferri

Domingo 14 de setembro, outro evento público de importância foi a aparição de Umberto numa partida de futebol na Graça. Ao

entrar no estádio, de automóvel, Umberto recebeu as continências da força policial presente e foi saudado por 10 mil pessoas, segundo o Diário Oficial. Sentando-se na tribuna de honra ao lado de Góes Calmon e sua esposa, Julieta Maia de Góes Calmon, Bonaldi, Badoglio, Scaldaferri e Bráulio Xavier, assistiu aos desfiles dos diversos clubes esportivos da cidade e dos marinheiros do São Paulo.

No dia 15 de setembro se festejou o aniversário do príncipe: 20 anos. Houve um jantar-banquete a bordo do San Giorgio oferecido pelo príncipe ao ministro Pacheco, a Góes Calmon, a Badoglio e a Penido. Apenas autoridades governamentais e oficiais tripulantes do São Paulo e dos navios italianos estiveram presentes. Seguiu um baile oferecido pelo governo do estado a Umberto de Sabóia, organizado pela diretoria do Clube Baiano de Tênis, na sede daquela associação – localizada na Graça – e contou com a presença do governador Calmon, o ministro Pacheco, o embaixador italiano e os almirantes Bonaldi e Penido. Naquela noite, as bandas do São Paulo e do próprio clube tocaram jazz, enquanto a banda do São Giorgio executou "O Guarany". Outro evento foi organizado no dia 16 na sede da Associação Atlética. A maior recepção ocorreu, porém, no Palácio da Aclamação, no dia do aniversário de Umberto. Segundo o jornal A Tarde, na noite do dia 15, o Palácio tinha ares "majestosos", cheio de luzes elétricas em sua fachada.

Terça 16 de setembro, de manhã, outro evento previsto no cronograma e de caráter mais reservado, foi a realização de um passeio pela Baía de Todos os Santos a bordo do vapor Santo Amaro, da

Companhia Baiana de Navegação. Fizeram parte do passeio, além de Umberto, Góes Calmon, Badoglio e Artur Bernardes Filho, vários oficiais, tripulantes do São Paulo e dos navios italianos, as filhas de Góis Calmon e suas amigas. O vapor dirigiu-se à baía de Aratu, onde foi servido o almoço, tendo em seguida, no meio da tarde, retornado ao porto de Salvador. O filme de Botelho, que contêm um trecho gravado nesse evento, mostra não apenas as praias, os morros, a densa vegetação, o céu, mas também velhas igrejas e engenhos de açúcar à margem da baía de Todos os Santos, para depois focar os visitantes.

Na quarta-feira do dia 17, o príncipe dirigiu-se à Bolandeira, estação de tratamento de água de Salvador. Foi conduzido à fábrica de refrigerantes da Fratelli Vita, localizado na Barão de Cotegipe, no bairro da Calçada. Na entrada do estabelecimento, havia uma concentração de pessoas que saudaram o herdeiro ao trono quando o mesmo entrava no estabelecimento. Pela tarde, realizou-se uma cerimônia no Carmo, insistentemente anunciada nos jornais por não ter sido prevista no cronograma da recepção. O evento consistia em depositar coroas de flores no túmulo do conde Bagnuolo (Nápoles,1575 - Salvador, 1640), nobre e militar italiano, sargento-mor da Calábria inferior, do Batalhão de Guerra do Exército Real, governador, mestre-de-campo no Brasil, Príncipe de Monteverde. Entrou ao serviço da Coroa Espanhola à frente de um regimento de soldados napolitanos. No contexto da primeira das Invasões holandesas do Brasil (1624-1625) participou, em 1625, da retomada de Salvador aos neerlandeses. Lutou contra os holandeses na Bahia (1625) e em Pernambuco (1631 e 1639). Faleceu

em Salvador e foi enterrado na Igreja do Carmo.

Foi uma cerimônia simples e emocionante, mostrando quanto a Bahia, berço da história e da cultura do inteiro Brasil, tivesse compartilhado com a península itálica durante os séculos. O papel da evocação da história baiana ficou nas visitas às igrejas de Salvador e ao IGHB, depositário de antigas relíquias e guardião das tradições baianas. Acompanhado, como de regra, por Gordilho e Bonaldi, o príncipe teria admirado a sacristia da Catedral Basílica, que é o diálogo da talha, dourado com a pedra de Liós, São Francisco, São Domingos, Ordem Terceira, e a concentração de azulejos. No Convento de São Francisco admirou seus aspectos artísticos, especialmente dos azulejos que forravam o claustro.

Na mesma tarde, Umberto visitou ainda a Igreja da Piedade e a do Bonfim. Um detalhe importante é que, na tarde daquele dia, após retornar da cerimônia na Igreja do Carmo, Umberto, num gesto significativo para aquela estadia, descansou na cama que lhe fora cuidadosamente preparada no Palácio da Aclamação. Era como se, assim, desse o sinal de que a Bahia, pela segurança que proporcionou aos seus hóspedes e pelo requinte dos seus anfitriões, fosse digna da visita de um Príncipe. A cama em jacarandá era preciosa, em estilo Dom João V, da segunda metade do século XVIII. Hoje em dia, pode ser admirada no Acervo do Museu de Arte da Bahia, situado no Corredor da Vitória, em Salvador.

Durante a estadia do Príncipe do Piemonte aconteceram três banquetes reservados. No primeiro, realizado no dia 13, destacaram-se

Bonaldi e oficiais do San Giorgio; Pacheco, Badoglio, Penido, Artur Bernardes Filho e outros tripulantes do São Paulo; Góes Calmon, sua esposa e mais quatro filhas; Bráulio Xavier, o presidente da Associação Comercial do Estado. O segundo banquete foi um jantar ocorrido a bordo do San Giorgio, no dia 15 de setembro, dia do aniversário de Umberto, oferecido pelo Príncipe ao ministro Pacheco, a Góes Calmon, Badoglio e Penido. Além deles, apenas autoridades governamentais e oficiais tripulantes do São Paulo e dos navios italianos estiveram presentes. Pela ocasião, o Príncipe recebeu um riquíssimo presente do presidente Artur Bernardes: cinco brilhantes do Brasil dispostos como a Cruzeiro do Sul. Por seu lado, o governador o presenteou com pedras preciosas, quais diamantes, turmalinas etc. Finalmente, no dia 17 de setembro, a bordo do couraçado brasileiro, ocorreu o último banquete, oferecido por Penido ao príncipe para a despedida.

> A Bahia continuou a honrar os seus hóspedes. Reiniciaram uma nova série de recepções, visitas e saudações ao modo efusivo das manifestações de apreço do povo baiano. O ministro Felix Pacheco foi solenemente incorporado como sócio honorário do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia pela palavra sábia de Teodoro Sampaio. (BOAVENTURA, 2015).

Dessa importante estadia na Bahia, além das reportagens nos jornais da época, nos resta o documentário, realizado pela A. Botelho Film, do Rio de Janeiro com título "O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil", de caráter jornalístico e dividido em três partes. Foi

encomendado pelo poder público federal. Pela primeira vez o filme foi exibido em São Paulo nos dias 4 e 5 de novembro de 1924, no cinema Colombo; 6 de novembro, no Fênix; de 10 até 12 de novembro, no Colombinho e no dia 18 de novembro, no América. Uma cópia em nitrato com tingimento foi depositada na Cinemateca Brasileira em maio de 1983 pela Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais e duplicada no laboratório de restauro da Cinemateca em setembro do mesmo ano. Restaurado pela Cinemateca Brasileira no projeto "Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro"/CEF - Caixa Econômica Federal, 2007-2008. Este documentário faz parte de um significativo conjunto de documentários silenciosos brasileiros, que se dedicou a registrar políticos, militares, membros da realeza e esportistas estrangeiros que visitaram o Brasil em viagens, com objetivos de estreitamento de laços políticos, comerciais, culturais. Vale ressaltar que a década de 1920 representou o início da consolidação do Modernismo no Brasil e ruptura com movimentos anteriores. Entre as artes, o cinema representava uma grande novidade.

Para a segunda passagem na Bahia do príncipe e sua comitiva, desta vez oficial, tudo foi preparado em detalhes**.** Para registrar os momentos significativos, a bordo do encouraçado São Paulo, viajaram profissionais da Revista da Semana e da empresa cinematográfica Botelho Film, ambas localizadas no Rio de Janeiro. Da Botelho Film, localizada num dos mais modernos estúdios da América do Sul, estavam José Alves Neto junto com Alberto Botelho, seu fundador, e um dos principais cinegrafistas da época, com mais de dez filmes

produzidos, entre obras de enredo e jornalísticos, como, por exemplo, a película da posse de Artur Bernardes na presidência da República (1922). Botelho, que foi o segundo a realizar filmes no Rio de Janeiro e o primeiro a produzi-los em São Paulo, ambicionava tornar o Brasil um grande centro de produção cinematográfica.

O filme mostra, em sequência, as principais cenas da viagem a Salvador, a bordo do encouraçado São Paulo, os embarques e desembarques de autoridades, as apresentações oficiais, os passeios e recepções a Umberto, jantares, ruas, pessoas. A viagem desses profissionais a Salvador, além de demonstrar a relevância da presença de Umberto para as autoridades brasileiras, contribuiu, através do uso da tecnologia, para dar um maior brilho à recepção do príncipe, e um dos primeiros trabalhos realizados por esses fotógrafos foi a bordo do São Paulo. De imediato, chama a atenção nas imagens o destaque dado à tripulação e ao próprio encouraçado brasileiro. Destacando detalhes como cordas, cabos, faróis, antenas e, principalmente, os poderosos canhões da belonave São Paulo, os fotógrafos quiseram destacar a relevância da belonave, no esforço do governo federal de conferir prestígio e segurança à visita do príncipe Umberto. Sem esquecer que essa belonave de 150 metros de comprimento, mais de 20 mil toneladas de deslocamento e tripulada por mil homens, era um poderoso símbolo para uma nação que pretendia participação mais ativa no concerto internacional.

A presença em Salvador do Príncipe de Piemonte, amante das artes, e amigo do futuro cineasta italiano Luchino Visconti, virou

um ótimo pretexto para um documentário sobre a cidade de São Salvador da Bahia, com tomadas das praias, da igreja do Bonfim, da Cidade Baixa, do centro histórico com seus prédios decorados com luzes elétricas, avenidas com lampiões belíssimos, e filas de árvores que embelezavam a Avenida 7. Destaca-se a beleza e o charme que tinha a cidade de Salvador na época. As ruas estavam todas enfeitadas com bandeiras italianas, a ladeira da Barra, o porto, a Avenida Oceânica, a estátua do Cristo Redentor, os belos palacetes da época. São imagens profundas, de uma beleza deslumbrante, foi aquela beleza encantadora que acolheu o Príncipe do Piemonte.

Depois desta viagem além do oceano, Umberto di Savoia voltou a viver no Palácio Real de Turim, na Itália. Em 8 de janeiro de 1930, na Cappella Paolina do Quirinale, em Roma, casou-se com Maria José, princesa da Bélgica. O casal viveu no Palácio Real de Turim (1930-1931) e Nápoles (1931-1935). Tiveram quatro filhos: Maria Beatriz, Maria Gabriella, Maria Pia e Vittorio Emanuele. Em 10 de junho de 1940, durante a campanha francesa, Umberto foi o chefe de uns exércitos de 12.000 oficiais e 300.000 soldados que operaram na fronteira com a França.Virou tenente-general do Reino de Itália (1944-1946), e foi o último rei da Itália, cargo que ocupou de 9 de maio de 1946 até 18 de junho do mesmo ano. Foi um cargo brevíssimo e, por isso, é também lembrado com o apelido de "Rei de Maio". Foi obrigado a deixar a Itália no dia 13 de junho de 1946, após o *referendum* constitucional que decretou a vitória da República.

Partiu do aeroporto de Ciampino de Roma e escolheu como

destino a cidade de Cascais, em Portugal, sob o nome de Conde de Sarre. Decidiu ir para Cascais porque não teria sido aceito por uma nação na fronteira da Itália. Além disso, queria viver em um país com um clima mediterrâneo, mas não na Espanha, onde Francisco Franco havia chegado ao poder graças à Itália fascista. Só lhe restava o Portugal. Viveu na Villa Italia, uma estrutura antiga, ao longo da beira-mar de Cascais, perto de uma grande floresta. Lá ele morou por quase 40 anos, respondendo às cartas que recebia todo dia, escritas por italianos que depois os acolhia na sua casa. A saúde não o acompanhou mais e morreu em um hospital de Genebra, na Suíça, às 15:45 horas do 18 de março de 1983. Hoje em dia, os restos mortais do último rei da Itália repousam, por seu querer, na Abadia de Altacomba ao lado dos do rei Carlo Felice di Savoia (1765-18319, no departamento francês de Savoie, da Casa de Saboia.

REFERÊNCIAS

Arteni, Giovanni. Umberto II e la crisi della monarchia, Mondadori, Milano 1983.

A BAHIA continua a honrar os seus hóspedes. Em: **A Tarde**, capa, 19 set.1924.

A REPUBLICA triunfante e o Brasil reabilitado. Em: **A Tarde**, Salvador, capa, 29 jun.1924.

A 2ª VISITA do Príncipe Umberto. Em: **A Tarde**, capa, Salvador, 9 set.1924.

A VISITA ao túmulo do conde Bagnuolo. Em: **A Tarde**, Salvador,

capa,17 set.1924.

AS FESTAS de aniversário de S. Alteza. Em: **A Tarde**, Salvador, capa, 16 set.1924.

Bartoli, Domenico. **Da Vittorio Emanuele a Gronchi,** Longanesi, Milano, 1962.

BEVILACQUA, Piero, DE CLEMENTI, Andreina, FRANZINA, Emilio (a cura di),

Partenze , vol. I, em "Storia dell'emigrazione italiana", Roma: Donzelli, 2001

Arrivi, vol. II, em "Storia dell'emigrazione italiana", Roma: Donzelli, 2002

BOAVENTURA, Edivaldo M. **A visita de Humberto de Sabóia, Príncipe do Piemonte na Bahia em 1924.** Revista IHGB, , vol. 466, jan.-mar.2015, p. 189-206

ESTÁ na Bahia o futuro rei da Itália. Em: A Tarde, Salvador, capa, 26 jun.1924.

FRANZINA, Emilio. **Gli italiani al nuovo mondo: l'emigrazione italiana in America: 1492-1942,** Milano: Mondadori, 1995

Il Re dall'esilio (raccolte di documenti), Milano: Mursia,1978.

OLIVA, Gianni. Umberto II, l'ultimo Re. Milano: Mondadori, 2000

OLIVEIRA, Nelson T. 1924 A revolução de Isidoro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

O POMPOSO festival de amanhã, em honra à S.A.R., o Príncipe do Piemonte- outras notas. Em: **A Tarde,** Salvador, 14 set. 1924

O Príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil". Rio de Janeiro: A. Botelho Film, 1924. Em DVD: Coletânea Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro. São Paulo: Cinemateca, 2007-2008

O PRÍNCIPE passeia na cidade. Em: **A Tarde,** Salvador, capa, 28 jun.1924.

O PRÍNCIPE passou o dia, ontem, em festas. Em: **A Tarde,** Salvador, capa, 29 jun.1924.

SOUZA, Bernardino de. A visita do Príncipe do Piemonte ao Brasil, na Bahia e a homenagem do Instituto à memória de Bagnuolo. **Rev. IGHB,** Salvador, n.49, p. 503-519,1924.

BAHIA VAI COMEMORAR CENTENÁRIO DE MORTE DE RUY BARBOSA

Sérgio Mattos

Ruy Barbosa nasceu em Salvador em 5 de novembro de 1849 e morreu em 1 de março de 1923, em Petrópolis-RJ. Seu corpo foi enterrado no Cemitério São João Batista, mas no ano do centenário de seu nascimento seus restos mortais foram transferidos para Salvador, mais precisamente para um conjunto arquitetônico, constituído por dois ambientes sobrepostos destinados a servir de mausoléu, saguão e cripta, no imponente prédio do Fórum Ruy Barbosa, inaugurado em 5 de novembro de 1949 pelo governador Octavio Mangabeira. Os artistas plásticos baianos Ismael de Barros e Mario Cravo Filho foram os responsáveis pelos trabalhos. Coube a Mário Cravo a autoria das águias e da monumental cabeça de bronze. Ismael ficou responsável pelos mármores, simulando colunas greco-romanas, no salão de entrada, e pelo revestimento da cripta em mármore.

O patrono dos advogados do Brasil é reconhecido como o maior vulto do civismo, da cultura e da inteligência brasileira. Ele atuou como advogado, diplomata, ensaísta, jornalista, jurista, político e orador. Sua obra impressa ultrapassa o total de 50 mil páginas. Ele é conhecido por sua participação na defesa da Abolição da escravatura no Brasil, por sua efetiva participação na formação da República e por sua liderança frente à campanha civilista. Popularmente é conhecido pela alcunha de "Águia de Haia", devido a seu desempenho na Con-

venção de Haia, quando, na condição de embaixador e delegado do Brasil, defendeu a igualdade jurídica e a soberania das nações.

Seu pensamento e frases de sua autoria circulam por todo o país e são citadas tanto nos trabalhos acadêmicos como pelos mais humildes da sociedade. Ruy Barbosa foi um defensor da liberdade, do federalismo, da educação para todos e, juntamente com Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, da causa abolicionista. Foi Ruy Barbosa quem redigiu o projeto de libertação do ventre dos escravos de propriedade dos maçons, ideia precursora da Lei do Ventre Livre, e o projeto sobre a emancipação dos escravos, que depois foi transformado na Lei dos Sexagenários. Como advogado sempre militou pelas causas humanas do direito e da justiça.

Para ele, a liberdade "não é um luxo dos tempos de bonança; é, sobretudo, o maior elemento de estabilidade das instituições". E como orador impactante sabia dar sua mensagem com veemência, pois considerava a palavra como "instrumento irresistível da conquista da liberdade". Para João Mangabeira, um de seus biógrafos, Ruy Barbosa como orador era superior a Vieira, pois sabia construir suas frases com erudição e primor.

Quando foi paraninfo da turma de Direito de 1920 e estava comemorando o seu jubileu de ouro de formatura, proferiu uma de suas mais belas produções, intitulada "Oração aos Moços", na qual aconselhava os formandos:

> [...] não vos deixeis contagiar de contágio tão maligno. Não negueis jamais ao Erário, à Administração, à União os seus

> direitos. São tão invioláveis, como quaisquer outros. Mas o direito dos mais miseráveis dos homens, o direito do mendigo, do escravo, do criminoso, não é menos sagrado, perante a justiça, que o do mais alto dos poderes.

Uma das frases de Ruy Barbosa mais conhecidas e citadas por todos é a seguinte:

> De tanto ver triunfar as nulidades, de tanto ver prosperar a desonra, de tanto ver crescer a injustiça, de tanto ver agigantar-se os poderes nas mãos dos maus, o homem chega a desanimar da virtude, e rir-se da honra, a ter vergonha de ser honesto.

E assim, em todas as situações, ao longo de sua trajetória de vida, manifestava-se a favor da democracia e da liberdade, nos deixando como legado seus conceitos de ética moral, honra, cidadania, justiça e direito. Apesar disso, considerava-se apenas um homem de ação. No entanto, tinha plena consciência de sua contribuição ao país, como nesta frase em um de seus discursos: "Tenho o consolo de haver dado a meu país tudo o que me estava ao alcance: a desambição, a pureza, a sinceridade, os excessos de atividade incansável, com que, desde os bancos acadêmicos, o servi, e o tenho servido até hoje".

Por isso e muito mais, o centenário de morte de Ruy Babosa será comemorado na Bahia e as principais instituições já estão se mobilizando para reverenciar o Águia de Haia com uma extensa programação. Segundo a ABI (Associação Bahiana de Imprensa), que, desde setembro de 2020, tomou a iniciativa de liderar o movimento, as instituições

que estão participando da elaboração conjunta das comemorações são: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Associação Comercial da Bahia, Academia de Letras da Bahia, Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, Câmara Municipal de Salvador, Ordem dos Advogados da Bahia, Santa Casa de Misericórdia, Secretaria de Cultura da Bahia, Secretaria de Cultura e Turismo de Salvador, Tribunal de Contas do Estado, Tribunal de Contas dos Municípios, Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, Sebrae-BA e Academia de Letras Jurídicas da Bahia.

O grupo de representantes dessas instituições tem no comando a comissão executiva presidida pelo professor, acadêmico e vereador Edvaldo Brito e integrada pelo desembargador Lidivaldo Brito, do TJBA - Tribunal de Justiça da Bahia, e pelo jornalista Ernesto Marques, presidente da ABI. Dentre os projetos em desenvolvimento, destacam-se:

1. a produção de um documentário sobre Ruy Barbosa a cargo da produtora Giros, que já obteve autorização da Ancine para captar recursos;
2. a requalificação da Rua Ruy Barbosa, ação que conta com o apoio da Prefeitura Municipal do Salvador; da Conder; da Coelba e do Sebrae;
3. Confecção de revista em quadrinhos, com arte do designer gráfico Gentil, a ser distribuída na rede escolar pelo Instituto Anísio Teixeira (IAT);
4. a realização de Seminários de âmbito nacional, com convidados;
5. Exposição didática em shoppings local e de outros estados

(Rio, São Paulo e Distrito Federal) sobre os 100 anos da morte de Ruy Barbosa;

6. Lançamento da Medalha Rubem Nogueira, destinada aos apoiadores da efeméride;
7. Restauração da casa natal de Ruy Barbosa e reabertura do Museu Casa de Ruy Barbosa (MCRB).

CRONOLOGIA DE RUY BARBOSA

» **1849 –** Filho do Dr. João José Barbosa de Oliveira e D. Maria Adélia de Oliveira, Rui Barbosa nasce no dia 5 de novembro, em Salvador, na Freguesia da Sé, Rua dos Capitães, hoje Rui Barbosa.

» **1850 –** No dia 5 de maio é batizado na casa dos padrinhos, Antonio Gonçalves Gravatá e D. Luiza Adelaide Barbosa.

» **1854 –** Inicia seus estudos primários com o professor Gentil Ibirapitanga, que usava o método de Antonio Feliciano de Castilho. Para demonstrar a eficiência do método fez publicar na imprensa local um depoimento sobre a prodigiosa inteligência de Ruy Barbosa: "Apliquei o método Castilho, de referência a gramática, filho do Dr. João Barbosa de Oliveira. Este menino, de cinco anos de idade, é o maior talento que eu já vi, em mais de 30 anos de magistério. Em quinze dias aprendeu análise gramatical, a distinguir orações e a conjugar corretamente todos os verbos regulares".

» **1861 –** Ruy Barbosa é matriculado no Ginásio Baiano, dirigido pelo Dr. Abílio de Cesar Borges, mais tarde Barão de Macaúbas.

» **1864 –** Aos 15 anos, Ruy conclui o curso de humanidades.

» **1966 –** Parte para Recife, onde cursa a Faculdade de Direito.

» **1867 –** Falece em Salvador sua mãe, D. Maria Adélia Barbosa de Oliveira.

» **1868 – R**uy matricula-se na Faculdade de Direito de São Paulo, iniciando intensa atividade intelectual e política.

» **1869 –** Funda, juntamente com outros colegas o "Clube Radical Paulistano", de cuja redação participaram Américo de Campos, Bernardino Pamplona de Menezes, Martin Cabral e Luiz Gama entre outros. O primeiro número do periódico apareceu no dia 12 de abril. A linha editorial do jornal era revolucionária. Eis uma síntese do programa anunciado no primeiro número: "Descentralização; Ensino livre; Política Eletiva; Abolição da Guarda Nacional; Senado Temporário e Eletivo; Extinção do Poder Moderador; Separação da Judicatura da Política; Sufrágio Direto e Generalizado; Substituição do Trabalho Servil pelo Trabalho Livre; Presidentes de Província eleitos pela mesma; Suspensão e Responsabilidade dos Magistrados pelos Tribunais Superiores e Poder Legislativo; Magistratura independente, incompatível, e a escolha de seus membros fora

da ação do governo; Proibição aos Representantes da Nação de aceitarem nomeação para empregos públicos e igualmente títulos e condecorações; os funcionários públicos, uma vez eleitos, deverão optar pelo emprego ou cargo de Representante da Nação". Neste programa, na verdade está contido as linhas básicas do pensamento político de Ruy Barbosa.

» **1870 –** Aos 21 anos de idade termina o curso de Direito. Adoentado retorna à Bahia.

» **1871 –** Embora os médicos e seu pai lhe recomendem repouso, Ruy inicia suas atividades como advogado, patrocinando, gratuitamente, no júri, em Salvador, a causa de uma menor de família humilde. A eloquente defesa de Ruy conduziu à condenação do réu.

» **1872 –** Ruy Barbosa passa a trabalhar no escritório do Conselheiro Manuel Pinto de Souza Dantas, que dirigia o *Diário da Bahia*, vinculado ao Partido Liberal da província. Ruy começa a trabalhar na redação desse jornal, onde se torna amigo inseparável de Rodolpho Epiphanio de Souza Dantas, filho do Conselheiro, que também ali trabalhava.

» **1873 – Realiza** sua primeira viagem à Europa em companhia de Rodolpho.

» **1874 –** Morre Dr. Barbosa de Oliveira, pai de Ruy, deixando uma dívida de 12 contos assumida pelos filhos. Nesse mesmo

ano, por influência do Conselheiro Dantas, é nomeado inspetor da Santa Casa de Misericórdia, de Salvador, em substituição ao pai. É um cargo modesto, com salário mensal inferior a 200$000.

» **1875 –** É eleito presidente do Conservatório Dramático da Bahia, realizando, nesse mesmo ano, sua primeira tentativa política como candidato à Assembleia Provincial, sem lograr êxito.

» **1876 –** Casa-se com D. Maria Augusta Viana Bandeira, de tradicional família baiana e que, apesar de pobre, era muito admirada, na sociedade, por sua beleza e distinção.

» **1877 –** Assinala o começo da sua longa carreira política, quando consegue se eleger para a Assembleia Provincial.

» **1878 –** O Conselheiro Dantas incluiu o seu nome entre os candidatos à representação da Bahia na Assembleia Geral. Eleito sucessivamente para as 17ª e 18ª legislaturas, Ruy Barbosa, desde então, se torna um dos grandes nomes da política nacional.

» **1881 –** Cabe a Ruy elaborar o projeto que veio a se converter na chamada Lei Saraiva, de 9 de janeiro. Eleito em outubro, permanece no parlamento até 1884 quando, dissolvida a Câmara, teve encerrada a sua atividade parlamentar no Império,

» **1884 –** Empolgado pelos problemas educacionais do país, Ruy promove juntamente com Rodolpho Dantas e J, C. de Souza, a fundação da Liga do Ensino no Brasil, cuja presidência lhe cabe. A Liga tem como órgão a "Revista da Liga do Ensino", editada mensalmente, tendo sido a primeira do gênero no país. São dessa época, os artigos publicados com o pseudônimo de Salisbury, que reuniu no volume "Féria Política". Escrevendo para o *Jornal do Commercio*, usou, ainda curiosamente pseudônimos ingleses: Swift, Grey e Lincoln.

» **1886 –** Profere, em São Paulo, no Teatro São José, o "Elogio a José Bonifácio", exaltando o mestre que havia morrido inesperadamente em 28 de outubro.

» **1887 –** Realiza, no Teatro Politeama, do Rio de Janeiro, uma conferência sobre "A Abolição no Brasil". No mesmo ano redige o "Manifesto Pelotas – Deodoro" e o parecer sobre "Filiação Desconhecida" e publica "O Ano Político de 1887".

» **1888 –** Em visita à Bahia recebe uma homenagem por parte de associações e grupos abolicionistas. Abolida a escravidão em 13 de maio, Ruy passa a defender a bandeira do federalismo.

» **1889 –** Assume a direção do *Diário de Notícias*. Seus artigos nesse jornal constituem a história da "Queda do império", como ele próprio denominou a obra. Proclamada a República a 15 de novembro, coube a Ruy, principal organizador da

estrutura jurídica da República, neutralizar a influência militar com o espírito civil de que ele era a mais pura e legitima encarnação. Instalado o Governo Provisório, Ruy Barbosa foi nomeado, pelo Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, ministro da Fazenda e, interinamente, da Justiça. No último dia do ano ele foi nomeado para o cargo de Vice-Chefe do Governo Provisório com o objetivo de retirar do governo o caráter militar "que a muitos impressionara mal"

» **1890 –** Apresenta emendas ao Projeto da Nova Constituição. Aprovada em 22 de junho, o Governo Provisório assinou o Decreto n. 510, dessa data, determinando a sua publicação e declarando a sua vigência no tocante à conservação e organização do Congresso Nacional. O Decreto n. 914-A, de 23 de outubro, introduziu ligeiras modificações ao de n. 510.

» **1891 –** A 17 de janeiro, devido a desentendimentos no governo com a questão do "Porto das Torres", Ruy deixa o Ministério da Fazenda com o seu prestígio abalado. Em 24 de fevereiro desse ano, é, finalmente, promulgado o primeiro estatuto político da República. Em novembro Deodoro da Fonseca dissolve o Congresso, que só foi reaberto com o contragolpe de 23 de novembro, com a sua renúncia e assunção do Marechal Floriano Peixoto, que restabeleceu as garantias constitucionais pelo Decreto n.1686.

» **1892 –** Ruy renuncia à senatoria e viaja para a Bahia onde

recebe, no Teatro São João, uma homenagem promovida pelo Partido Federal. Em 27 de junho, Ruy foi eleito Senador pela Bahia, juntamente com Manuel Victorino Pereira.

» **1893 –** A 21 de maio assume a direção do *Jornal do Brasil*, "erigindo o programa da legalidade constitucional, inflexível, absoluta". Faz oposição tenaz ao amigo Marechal Floriano. Quando estoura a Revolta armada, a 6 de setembro, o redator-chefe do *Jornal do Brasil* é considerado perigoso para a revolução. Prevenido, na véspera, consegue asilo na Legação do Chile e em seguida embarca para Buenos Aires, no paquete Madalena, onde escreve o "Manifesto Político".

» **1894 –** A 20 de março embarca com a família, no navio italiano Liguria para Lisboa, Portugal, onde publica, no dia 1º de maio, um veemente artigo intitulado "Justiça aos Vencidos".

» **1895 – Após** a saída do Marechal Floriano do poder, Ruy regressa ao Brasil, em junho, se entregando a uma nova campanha, em favor da anistia para os revolucionários de 1893 e 1894, que resulta na assinatura do Decreto n.310, de 21 de outubro, estabelecendo, porém, restrições ao retorno dos oficiais do Exército e da Armada.

» **1896 –** Reelege-se para o Senado, após intensa disputa com o candidato da oposição Aristides Cesar Spínola Zama.

» **1898 –** Em 5 de outubro funda a "Imprensa", em cuja direção

se manteve até 10 de março de 1901.

» **1902 –** No parlamento, aprecia o projeto do Código Civil elaborado pelo prof. Clovis Beviláqua, da Faculdade de Direito de Recife, apresentando, na sessão de 3 de abril, parecer que origina a famosa polêmica com o prof. Ernesto Carneiro Ribeiro, responsável pelo exame da redação do projeto.

» **1905 –** Seu mandato de Senador é renovado pela Bahia, sendo eleito vice-presidente do Senado.

» **1907 –** Participa da 2ª Conferência da Paz, realizada em Haia, conquistando uma posição de relevo para o Brasil. A Ruy Barbosa se deve o reconhecimento do princípio da igualdade jurídica das nações, de grande significação, principalmente, para os países do hemisfério americano.

» **1908 – Recebe** das mãos do Presidente Affonso Pena a medalha comemorativa da conferência de Haia, sendo eleito, ainda nesse ano, membro da Corte Permanente de Arbitramento de Haia. Em sessão realizada a 3 de outubro. A Academia Brasileira de Letras elege Ruy Barbosa para a sua presidência, em substituição a Machado de Assis, que morreu no dia 29 de setembro.

» **1909 –** Eleito mais uma vez Vice-Presidente do Senado, candidata-se a Presidente da República, iniciando a Campanha Civilista, que foi um dos mais sérios movimentos políticos da

nossa história. Fez campanha em companhia de Albuquerque Lins, indicado para Vice-presidente, elos Estados de São Paulo, Bahia e Minas Gerais.

» **1910 –** No pleito de 1º de março, perder para o Ministro da Guerra, Marechal Hermes da Fonseca.

» **1916 –** Quando a Argentina comemorou o centenário de sua independência política Ruy Barbosa lá esteve chefiando a delegação brasileira. Na oportunidade, na Faculdade de Direito de Buenos Aires, Ruy Barbosa recebeu o título de professor honorário, quando proferiu uma conferência intitulada "Conceptos Modernos Del Derecho Internacional", cujo texto foi transmitido pelo telégrafo para a Europa e sai nos principais jornais da França, tendo uma edição em Londres.

» **1919 –** Em janeiro morre o Conselheiro Rodrigues Alves, presidente eleito da República, que nem sequer pudera tomar posse do cargo. Imediatamente a candidatura de Ruy é levantada em vários pontos do país. Tudo parecia indicar que Ruy finalmente chegaria à presidência, mas a Convenção Nacional, reunida em 25 de fevereiro, adota a candidatura do Senador Epitácio Pessoa, por 139 votos contra 12, dados a Ruy Barbosa. No dia 17 de junho, em manifesto à Nação, de reconhece a eleição do adversário e aconselha os amigos a aguardar os atos do novo governo.

» **1920 –** Convidado para paraninfar os bacharelandos em Direito de São Paulo, escreve "Oração aos Moços".

» **1921 –** No dia 10 de março renuncia à cadeira de Senador. A Bahia o reelegeu, a 5 de junho, como candidato único. A sua resistência física, porém, já estava terminando.

» **1922 –** Em julho Ruy Barbosa adoece, tendo um edema pulmonar, mas conseguiu resistir. Volta a preocupar-se com a política do Estado da Bahia, quando dizia: "Desde 1912 não temos na Bahia, liberdade, não temos voto, não temos lei, não temos responsabilidade. É mister que os tenhamos. Para termos, necessitamos de Governo". Esta era sua preocupação, mas seu estado de saúde já não lhe permitia, entretanto, emoções dessa natureza.

» **1923 –** No dia 1º de março, uma quinta-feira, às 20h30min, Ruy Barbosa morreu.

» **1999 –** No dia 5 de novembro desse ano, o Brasil comemorou os 150 anos do nascimento de Ruy Barbosa.

» **2023 –** No dia 1º de março de 2023 a Bahia vai comemorar o centenário de morte de Ruy Barbosa.

DOUTOR CLÍMACO, O IRMÃ0 MAIS VELHO DE RUY BARBOSA

Luis Guilherme Pontes Tavares[1]

Se há surpresa quanto à existência de que o admirado baiano Ruy Barbosa (1849-1923) tinha um irmão, não me coube, todavia, tal descoberta. Até o Google sabe disso. O médico, jornalista, poeta, político e abolicionista Clímaco Ananias Barbosa d'Oliveira (1840-1912) é fruto da relação de dona Águeda Constança da Silva e Amaral com o então concluinte de Medicina João José Barbosa de Oliveira (1818-1874). Nasceu em Salvador, em 21 de janeiro, nove anos antes do irmão e construiu currículo à altura do mais moço.

Suponho que a discrição que o pai de Clímaco sustentou sobre esse primeiro filho, talvez para não contrariar sua prima e esposa, Dona Maria Adélia, com quem casou-se em 1848, tenha repercutido na sociedade e, cúmplice, ela também guardou silêncio a respeito. Isso, todavia, não impediu que Clímaco e Ruy fossem próximos e de que o mais velho tenha auxiliado o mais novo em algumas situações. Os dois comungaram do jornalismo, da maçonaria, da literatura, de lutas políticas, tais como o abolicionismo, e de amigos. Ambos foram próximos do poeta, jornalista, advogado, educador e abolicionista baiano Luiz Gama (1830-1882).

---

[1] Jornalista, produtor editorial e professor universitário. É mestre e doutor pela USP.

ORAÇÃO DE DESPEDIDA A LUIZ GAMA

Foi o médico Clímaco Ananias quem pediu a palavra quando o caixão de Luiz Gama descia à cova no Cemitério da Consolação naquele final de tarde de 24 de agosto de 1882. Os detalhes estão nas páginas 222 e 235-236 do livro *Com a palavra Luiz Gama*. Poemas, artigos, cartas, máximas (São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011), da professora doutora Ligia Fonseca Ferreira, da UNESP. Ela, na página 222, reproduz trecho da notícia, intitulada "Luiz Gama – homenagens e demonstrações", da *Gazeta do Povo*, de 26 de agosto de 1882: "Antes [do sepultamento], o Dr. Clímaco Barbosa, comovido e em prato, dissera algumas palavras de despedida ao ilustre morto".

É, no entanto, nas páginas 235-236, onde a autora detalha o episódio ocorrido no enterramento de Gama. No livro, ela reproduz, nas páginas 227-236, o texto do escritor carioca Raul de Pompéia(1863-1895), intitulado "Última página da vida de um grande homem", que a *Gazeta de Notícias*, de São Paulo, publicou 10 de setembro de 1882. Eis o trecho que consta nas duas páginas referidas acima:

"Quando os coveiros iam descer para o túmulo o cadáver, um homem disse:

– Esperem!... O Dr. Clímaco Barbosa (era o homem) ergueu então a voz. A voz soluçava-lhe a garganta. Disse duas palavras, sem retórica, sem tropos, a respeito do grande homem que ali jazia caído...

A multidão chorou.

Então, o orador reforçou a voz, reforçou o gesto: e intimou a

multidão a jurar sobre o cadáver, que não se deixaria morrer a ideia pela qual combatera aquele gigante.

Um brado surdo, imponente, vasto, levantou-se no cemitério. As mãos estenderam-se abertas para o cadáver...

A multidão jurou".

CORRESPONDÊNCIAS NO ARQUVO DA FCRB

Eis um tema para estudo: a relação do pai e do irmão com o médico Clímaco Ananias. Penso que a cronologia dos três personagens auxiliaria a busca de informações. Houve aproximação de Clímaco com o pai quando ambos viveram no Rio de Janeiro? Com Ruy Barbosa, Clímaco viveu tanto em São Paulo, quanto no Rio. E no exterior? Os dois teriam experimentado exílio em 1893 devido ao golpe militar do então presidente Floriano Peixoto (1839-1895) para esmagar a Revolta da Armada? Ademais, entre as muitas questões sem resposta, é necessário responder quem foi dona Águeda Constança, a mãe de Clímaco. Ela teve outros filhos e, portanto, ele teve outros irmãos por parte de mãe? Há descendentes de Libânia e Clímaco Ananias? Quem são? Onde vivem?

O Arquivo da FCRB possui 27 documentos textuais – cartas e telegramas – do irmão mais velho de Ruy, todos manuscritos, o que dificulta ainda mais a leitura de arquivo digital. Há, todavia, este documento, cuja cópia datilográfica, com atualizações ortográficas, está disponível. Ao fim da leitura, restou-me a impressão de irmão mais velho se dirigindo ao mais novo:

"S. Paulo 27 Novembro 1886
Rui

Se não tivéssemos plena confiança na sua conhecida competência para orador oficial na sessão de José Bonifácio, essa confiança se imporia pelo grande papel que V. desempenhou como auxiliar do Glorioso Gabinete 6 de Junho: ponha, portanto, a modéstia de parte, porque esperamos que as luzes de sua inteligência e ilustração hão de abafar as luzes em excesso que nos pede para a leitura de seu trabalho.

As providências estão dadas para estas, as outras só dependem de sua vontade.

Seu do C.
Clímaco"

Entre os 27 documentos, há a procuração datada de 9 de maio de 1891 em que o médico Clímaco Ananias Barbosa d'Oliveira, então com 51 anos, fixa "Informações e Instruções" para os procuradores Ruy Barbosa, Honorio Augusto Ribeiro, Bernadino Antonio da Silva Cardoso e Affonso Luiz Pereira da Silva de como proceder em relação ao seu patrimônio enquanto estiver em viagem pela Europa. A relação de bens inclui ações, depósitos bancários e propriedades rurais. Na instrução final, o autor escreveu: "Dinheiro á minha ordem. Em poder da Chapelaria Brasileira, conforme documento anexo, fica a quantia de Dez contos de réis a que me serão remetidos quando melhorar o cambio".

No mesmo grupo de documentos do irmão de Ruy Barbosa há, ademais, 12 documentos – cartas, cartões e telegramas – de Lucio Ananias Barbosa, que mantinha com o tio estreito relacionamento. Tais correspondências foram enviadas do Rio, então Capital do país, e da cidade carioca de Santa Cruz entre 12 de dezembro de 1883 e 3 de janeiro de 1919, do que se deduz que o relacionamento dos parentes prosseguiu mesmo após a morte do médico. O outro filho de Libânia e Clímaco é Ernesto Ananias Barbosa.

A propósito da admissão de parentesco, a pesquisadora da FCRB, Rejane Magalhães, no livro *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta* informa:

> Numa única oportunidade, no discurso na Imprensa Nacional em 13 de novembro de 1890, Rui evoca a Bahia, 'donde era a família que me foi o berço: pais amados, irmão e irmã estremecidos', e assim admite a existência de um irmão, talvez porque Clímaco estivesse presente no momento.

TESE, POESIA E MUITO MAIS

O baiano Clímaco Ananias residiu no Brasil e no exterior e atuou como jornalista, médico e político em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Vitória do Espírito Santo. Ele concluiu o curso de Medicina no Rio de Janeiro em 1864 e defendeu a tese "Albuminuria. Quaes as condições pathologicas que a determinão?" Foi a mestranda Ana Lúcia Albano, que dirige a Biblioteca Gonçalo Muniz, da Faculdade de Medicina da UFBA, quem localizou na página 161 do volume

1 do *Catálogo de Teses* da UFRJ, referente ao período 1831-1985, a referência ao trabalho defendido pelo doutor Clímaco.

Após a formatura no Rio de Janeiro, o doutor Clímaco Ananias seguiu para o Uruguai, onde atuou no combate à varíola. É provável que, pelo mesmo motivo, tenha, em seguida, mudado para Vitória do Espírito Santo, onde foi um dos proprietários do *Sentinella do Sul* e combateu o flagelo da varíola. Os capixabas o elegeram deputado geral, conforme as informações da *Wikipédia* e da dissertação de Karulliny Silverol Siqueira. No verbete da enciclopédia eletrônica citada, consta que Clímaco Ananias publicou, em 1863, portanto durante o curso de Medicina, o livro *Tristes e íntimas: poesias*. No campo da ficção, publicaria na capital do Espírito Santos, em 1867, o romance *Georgina*. Ele, no campo acadêmico, publicou, além da tese de 1864, o livro *Do aborto provocado*, em 1867.

A atuação de Clímaco Ananias como político e jornalista ganhou mais relevo em São Paulo, sobretudo por causa da luta pela abolição da escravatura. Ele foi um dos proprietários da *Gazeta de São Paulo*. A Wikipedia, no verbete dedicado a Clímaco Ananias Barbosa de Oliveira, informa que ele "foi o responsável em 1887 pela primeira apresentação em São Paulo da viola caipira, feita pelo fluminense Pedro Vaz". Em 22 de agosto de 1912, o irmão de Ruy Barbosa falece no Rio de Janeiro e foi sepultado no Cemitério do Caju.

Enfim, quanto mais leio a respeito de Ruy Barbosa mais admito o acerto da sentença do professor Rubem Nogueira (1913-2010) a respeito dele: "é o personagem mais notório e menos conhecido do Brasil".

REFERÊNCIAS

ARQUIVO RUI BARBOSA. Site: http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ArquivoRuiBarbosa&pagfis=55119. Arquivo Rui Barbosa (FCRB). Acesso em: 18ago2022.

FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra Luiz Gama. Poemas, artigos, cartas, máximas.* Organização, apresentações e notas da autora. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

JESUS, Christianne Theodoro de. *Memórias da repressão política na primeira república: relatos jornalísticos, memorialísticos e literários da repressão florianista durante a Revolta da Armada (1893-1894)*. Dissertação de mestrado em História, Política e Bens Culturais. (Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2018).

MAGALHÃES, Rejane Mendes Moreira de Almeida. *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta* (Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013) [texto de 1989]

SIQUEIRA, Karulliny Silverol. *A imprensa política e o Parlamento nas disputas políticas da província do Espírito Santo, 1860-1888.* Dissertação de mestrado em História (Rio de Janeiro: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2011).

WIKIPÉDIA – Clímaco Barbosa – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org) consultado em 25mai2022.

RÁDIO NO BRASIL – UM MEIO CENTENÁRIO

Nair Prata[1]

RESUMO

O rádio brasileiro é um meio centenário e o objetivo deste texto é apresentar um percurso histórico-reflexivo do período compreendido entre as primeiras transmissões aos desafios impostos pela atualidade. Abrimos explicando que o rádio não está fazendo aniversário de 100 anos exatamente pois, na realidade, as transmissões são anteriores à data de 7 de setembro de 1922. Em seguida, apontamos os principais movimentos que marcam a trajetória da radiofonia no país até a chegada da televisão. Por fim, no último tópico, trazemos breves reflexões sobre o processo de reconfiguração do rádio em seus modos de transmissão, recepção e características sociodiscursivas, se apresentando como uma mídia cada vez mais viva.

ABSTRACT

Brazilian radio is centenary and the objective of this text is to present a historical-reflective path of the period between the first broadcasts and the challenges imposed today. We open by explaining that radio is not celebrating its 100th anniversary exactly because, in fact, the transmissions predate the

[1] Jornalista (UFMG), doutora em Linguística Aplicada (UFMG), com estágio de pós-doutoramento na Universidad de Navarra (Espanha). É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e diretora Científica da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Tem 23 livros publicados e diversos artigos e capítulos de livros sobre rádio e comunicação. E-mail: nairprata@uol.com.br

date of September 7, 1922. Then, we point out the main movements that mark the trajectory of radiophony in the country until the arrival of TV. Finally, in the last topic, we bring brief reflections on the process of reconfiguration of radio in its modes of transmission, reception and socio-discursive characteristics, presenting itself as an increasingly lively media.

O RÁDIO BRASILEIRO ESTÁ FAZENDO 100 ANOS?

Antes de abordar especificamente a trajetória do rádio no Brasil, quero trazer ao leitor uma discussão que vem movimentando os pesquisadores, as publicações, as empresas de rádio, as associações e sindicatos de trabalhadores e até pautado as comemorações: o rádio brasileiro está completando 100 anos neste 7 de setembro de 2022?

A resposta é não e vou explicar o porquê. Para isso, trago alguns trechos da *Carta Aberta Sobre o Pioneirismo no Rádio Brasileiro*, documento que elucida bem esta questão, publicado em 10 de setembro de 2021 e assinado pelos pesquisadores dos mais destacados grupos do país: Grupo de Pesquisa em Rádio e Mídia Sonora da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), Grupo Temático História da Mídia Sonora da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar), Rede de Pesquisa em Radiojornalismo (RadioJor) da Associação Brasileira de Pesquisadores de Jornalismo e Rede de Rádios Universitárias do Brasil (Rubra). O objetivo do texto foi justamente mostrar o posicionamento dos principais pesquisadores de rádio do Brasil sobre esta questão.

Inicialmente, a Carta Aberta explica as razões da crença sobre o

possível centenário do rádio neste 7 de setembro de 2022:

> As irradiações da Exposição Internacional do Rio Janeiro não se constituem no início oficial do rádio no Brasil. Por que se atribuiria a elas o qualificativo de "oficial"? As demonstrações visavam à comercialização de equipamentos para radiotelefonia e radiocomunicação. A confusão se deve ao fato de a primeira transmissão ter ocorrido durante a inauguração do evento, com o discurso do presidente da República, Epitácio Pessoa. Se foi "oficial", quaisquer outras demonstrações de equipamentos durante a exposição também o foram. Há ainda, neste sentido, irradiações anteriores. Em 1º de abril de 1920, por exemplo, a Marconi Company realizou experiência com objetivo comercial semelhante, conectando as instalações da Marinha, na ilha das Cobras, com o Palácio Rio Negro, em Petrópolis, local de veraneio da Presidência da República. Essa última tinha como solicitante o governo. Uma das vozes transmitidas foi também a de Epitácio Pessoa, que, do palácio, conversou com um senador. Desta forma, poderia se caracterizar também como oficial (CARTA ABERTA, 2021).

A Carta aponta que a constituição do rádio no Brasil começa a se dar em meados da década de 1910 e se consolida com a regulamentação da publicidade radiofônica, em 1932, pelo governo federal. A primeira transmissão de som em território brasileiro, "ocorreu em 17 de abril de 1911, na costa da Bahia. Trata-se da demonstração do chamado sistema Telefunken a bordo do SMS von der Tann, cruzador-encouraçado alemão, de onde se transmitiu música captada

pela Estação de Amaralina" (CARTA ABERTA, 2021). O texto lembra como foram estes primeiros registros sonoros:

> Em Recife, amadores operavam estações desde meados dos anos 1910. Foram passando da radiotelegrafia e da radiotelefonia para o rádio. Com o surgimento da KDKA, emissora pioneira dos Estados Unidos, intensifica-se o interesse deles em relação à transmissão sonora. No Brasil, tais irradiações seguiam sendo consideradas clandestinas. Há registros, inclusive, de perseguição das autoridades em relação aos que operavam essas estações. Por isso não há registros dessas transmissões, o que se resolve somente após a fundação da Rádio Sociedade e por hábil intermediação de Edgard Roquette-Pinto junto ao governo (CARTA ABERTA, 2021).

Sobre a titularidade da primeira emissora do país, o texto explica que a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 20 de abril de 1923, não é a pioneira da radiodifusão brasileira pois o Rádio Clube de Pernambuco, instalado em 6 de abril de 1919, a precede.

> A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro não foi inaugurada em 7 de setembro de 1923. Nesta data, a entidade passa a usar um transmissor cedido pelo governo. Antes, utilizava equipamento emprestado ou quase amador. Foi fundada em 20 de abril de 1923. Fez sua primeira transmissão no dia 1º de maio do mesmo ano. De 1924 a 1926, chega a dividir essa estrutura de transmissão com o Rádio Clube do Brasil, fundado em 1º de junho de 1924 por Elba Dias. Como recorda Henrique Foreis Domingues, o Almirante,

> em seu livro *No tempo de Noel Rosa*: "Nos primeiros anos de suas vidas [referência às rádios Sociedade e Clube do Brasil], quando nenhum espírito de competição orientava aqueles arrojados empreendimentos, além de pouquíssimas horas em que se mantinham no ar, as duas emissoras acertavam um sistema de irradiações intercaladas, a fim de, principalmente, acomodar os interesses dos ouvintes sempre em número crescente. Suas transmissões se faziam em dias alternados: às segundas, quartas e sextas, funcionava uma delas, às terças, quintas e sábados, a outra" (CARTA ABERTA, 2021).

Diante disso, fica claro que o rádio brasileiro não está completando 100 anos nesta festa da Independência do país. No entanto, como esta efeméride tem colocado a radiofonia sob os holofotes das comemorações, tenho avaliado como bastante positiva esta movimentação, pois está permitindo que possamos falar e escrever sobre o rádio – não como um meio que comemora o aniversário de 100 anos – mas como um veículo centenário, sem uma precisão de datas.

AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO RÁDIO BRASILEIRO

Para se ter uma ideia do impacto da radiofonia na vida da sociedade brasileira, é preciso compreender como foram os anos 1920 do século XX. Conhecidos como "loucos anos", a década de 20 foi marcada pela Semana de Arte Moderna, movimentos feministas, revolta tenentista, criação do Partido Comunista Brasileiro, quebra da bolsa de Nova York, entre tantos outros acontecimentos históricos determinantes

para as décadas seguintes. No entanto, mesmo em meio ao intenso desenvolvimento científico e tecnológico, a população iletrada daquela época – a taxa de analfabetismo beirava os 70% da população acima de cinco anos de idade – só podia acompanhar as notícias pelos jornais impressos. Mas para ler um jornal não é preciso apenas saber agrupar as letras e formar palavras, mas compreender o contexto e interpretar a narrativa. Assim, a radiofonia impactou profundamente a população daquele tempo, um impacto muito maior do que aquele que a televisão viria a produzir algumas décadas depois. Pelo rádio, as pessoas podiam ouvir, e ouvir não apenas notícias, mas também músicas, programas de humor, radionovelas, propagandas. Era um universo sonoro que se descortinava, não importando se a pessoa era alfabetizada ou não, era necessário apenas ouvir. Numa sociedade em que apenas as entidades divinas poderiam estar ao mesmo tempo em vários lugares, o rádio realizou o milagre da presença a distância, como destaca a Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão (Abert):

> A radiodifusão é a primeira invenção humana a realizar o milagre da presença a distância, a qualquer distância; é a abertura para o caminho da ubiquidade, que a televisão viria com enorme impacto realizar. Diante disso, empolgou-se o homem do princípio do século, e o rádio alastrou-se pelo mundo, assim como no Brasil, com uma rapidez assustadora. Reuniam-se pessoas em clubes ou sociedades, juntando suas economias a fim de fazer e receber transmissões de rádio (ABERT, 1990, p. 6).

Uma reflexão importante sobre o início da trajetória do rádio

no país é sobre a relação espaço/tempo, profundamente impactada pelo novo meio. Um exemplo que mostra bem como mudaram estas relações foi a divulgação da eleição do presidente americano Warren Harding, em 1920. As pessoas, acostumadas a saber dos fatos com relativo atraso, ficaram assustadas com a instantaneidade da divulgação da notícia. Além disso, como explica Miranda (s/d) "o rádio comercial e a popularização do veículo implicaram a criação de um elo entre o indivíduo e a coletividade, mostrando-se capaz não apenas de vender produtos e ditar "modas", como também de mobilizar massas, levando-as a uma participação ativa na vida nacional (p. 72).

O início da história do rádio no Brasil é marcado pela forma como se organizavam as emissoras que, como clubes, viviam do pagamento de mensalidades por parte dos associados. Edgard Roquette-Pinto, o patrono da radiodifusão brasileira, afirmava: "Todos os lares espalhados pelo imenso território brasileiro receberão livremente o conforto moral da ciência e da arte; a paz será realidade entre as nações. Tudo isso há de ser o milagre das ondas misteriosas que transportarão no espaço, silenciosamente, as harmonias" (LOPES, 1957, p. 12).

O rádio como negócio foi instaurado na década de 1930. Aos poucos, a introdução de mensagens comerciais deu lugar ao modelo educativo e cultural que se pensava até então, impactando a sociedade de forma definitiva. O presidente Getúlio Vargas, com o Decreto-Lei nº 21.111, de 1º/3/1932, autorizou e regulamentou a publicidade e a propaganda pelo rádio. Além de autorizar a propaganda radiofônica, limitava essa comercialização a 10% do total da programação. É inte-

ressante observar que o *business* na televisão brasileira, diferentemente do rádio, nasceu junto com o novo veículo, pois a primeira transmissão da TV Tupi, de Assis Chateaubriand, em 1950, foi patrocinada por quatro grandes empresas.

Silva (1999) explica que, mesmo antes da permissão oficial, a publicidade já aparecia nas programações do rádio brasileiro, ainda que de maneira embrionária, como forma de sustentação econômica: "a publicidade aparecia na forma de "assinatura", ou seja, uma simples menção ao "colaborador" na abertura e no encerramento da programação" (p. 15). Ortriwano (1985) explica que o rádio sofreu uma transformação radical a partir da entrada da publicidade na programação, transfigurando "o que era erudito, educativo e cultural, passando a popular, voltado ao lazer e à diversão" (p. 15).

Uma das formas mais populares de publicidade, o *jingle*, apareceu no rádio brasileiro em 1932. O compositor e cartunista Antônio Nássara improvisou, ao vivo, um fado para anunciar uma padaria do Rio de Janeiro. A letra dizia: *Seu padeiro não se esqueça, tenha sempre na lembrança, o melhor pão é o da padaria Bragança*.

Reis (2004) divide a história da publicidade radiofônica no Brasil em quatro períodos: 1) a descoberta dos formatos de anúncio, de 1922 a 1930; 2) a expansão e consolidação dos investimentos, de 1930 a 1960; 3) as mudanças ante a presença da televisão, de 1960 a 1980 e 4) a transição para um novo modelo de mercado, a partir de 1980. Segundo o autor, "estas etapas e suas transformações estão vinculadas a aspectos tecnológicos, jurídicos e econômicos que protagonizam o

rádio, a publicidade e o próprio país" (p. 2).

Os recursos advindos da publicidade conformam um novo modelo de negócio para o rádio e trazem uma nova configuração para a programação radiofônica, conforme lembra Gomes Júnior (2000):

> Com o investimento publicitário as emissoras de rádio começam a desenvolver e popularizar sua programação, contratando "corretores de reclames", responsáveis por "alugar" o tempo publicitário dos programas aos comerciantes e industriais que se instalavam no país e almejavam progresso. O grande representante destes primeiros profissionais da propaganda no rádio foi Ademar Casé, que, de tanto sucesso com seu trabalho para a PRA-X Rádio Philips, passou a ter seu próprio programa, estreando em 14 de fevereiro de 1932 e permanecendo no ar, em várias emissoras, até 1951, quando passou para o novo veículo que se instalava no país: a televisão (p. 5).

Getúlio Vargas percebeu rapidamente a importância política do rádio e manteve as emissoras entre as suas áreas de controle direto. No Estado Novo, a partir de 1937, o presidente se utilizou do rádio para fazer propaganda da sua ideologia política e criou até um programa *A Voz do Brasil*, na época *Hora do Brasil*, para ser o divulgador oficial do governo. "Nos anos 30, os minutos finais da *Hora do Brasil* eram culturais, dedicados à transmissão de sucessos da música popular brasileira. A participação de artistas de prestígio no programa foi uma maneira encontrada por Getúlio para estar sempre presente junto à população (COSTA; NOLETO, 1997, p. 12).

Criado em 1935, três anos depois a veiculação do programa *A Voz do Brasil* passou a ser obrigatória nas rádios, com o horário fixo das 19 às 20 horas. Algumas alterações sutis foram feitas no programa ao longo dos anos, porém, uma das mais importantes é a flexibilização do horário de transmissão. Em 2018, a Lei 13.644 permitiu que *A Voz do Brasil* pudesse ser veiculada pelas emissoras de rádio no intervalo das 19 às 22 horas e não mais obrigatoriamente das 19 às 20 horas. No entanto, as rádios educativas continuam obrigadas a transmitir o programa às 19 horas, assim como as vinculadas aos poderes legislativos nos dias em que não houver sessão deliberativa no plenário da Casa. O tempo destinado a cada órgão continua o mesmo: o Executivo tem 25 minutos; o Judiciário, 5 minutos; o Senado, 10 minutos; e a Câmara dos Deputados, 20 minutos.

Nos anos 1940, chamada época de ouro do rádio brasileiro, ganhou força o que hoje denominamos de guerra de audiência, com as emissoras se esforçando cada vez mais para conquistar o público com as suas programações. No início da década de 40, o rádio brasileiro foi marcado pelos programas humorísticos, como *PRK-30*, *Jararaca e Ratinho* e *Balança mas não cai*. Além do humor, a radiofonia partiu para o entretenimento e, em 1941, foi ao ar a primeira novela do rádio e de toda a história da comunicação não-impressa no Brasil: *Em Busca da Felicidade*. Ficou no ar quase dois anos, de junho de 1941 a maio de 1943, a partir da história original do cubano Leandro Blanco e adaptação de Gilberto Martins, com patrocínio da pasta dental Colgate. Esta primeira experiência foi um grande sucesso e, a partir

daí, o gênero se difundiu, principalmente no Rio de Janeiro, com a Rádio Nacional e, em São Paulo, com a Rádio São Paulo.

Em Prata, Pessoa e Brandão (2019), apontamos que o gênero novela – radionovela e telenovela – se confunde com a própria história da cultura brasileira: "o modelo utilizado era o das *soap-operas* surgidas nos Estados Unidos na década de 1930 e concebidas originalmente como veículos de propaganda das fábricas de sabão, devendo atingir um público predominantemente feminino" (CALABRE, 2002, p. 36). Mas o maior exemplo de sucesso de radionovela no Brasil foi *O Direito de Nascer*, exibida em 314 capítulos a partir de 1951, ficando quase três anos no ar. Calabre (2002) explica que a radionovela ocupou os noticiários, "gerando debates entre especialistas diversos, como advogados, psicólogos, membros da igreja, ginecologistas etc." (p. 37-38). A trama tinha uma audiência tão expressiva "que em seus últimos capítulos o comércio fechava mais cedo. Os jogos de futebol tinham os horários alterados e os cinemas começavam suas sessões mais tarde, após a transmissão da novela" (CALABRE, 2002, p. 38).

Também desta época foi a criação do Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – fundado em 1942 com o objetivo específico de quantificar o número de ouvintes na época de ouro da radiofonia. O empresário Auric*élio* Penteado era proprietário da Rádio Kosmos, em São Paulo e, passando férias no exterior, viu algumas experiências em pesquisa de audiência em rádio. No Brasil, até então, nunca havia sido feita qualquer tentativa de medir a audiência. Penteado voltou da viagem e fez uma enquete informal, sem nenhum

critério técnico, e descobriu que a Rádio Kosmos era uma das últimas colocadas no ranking. Ele, então, vendeu a rádio e fundou o Ibope. Em 2014, a divisão de mensuração do Ibope foi vendida para o grupo Kantar e nasceu a Kantar Ibope Media. Em 2021, as atividades do Ibope foram encerradas e alguns executivos remanescentes da empresa criaram o Ipec, que também trabalha com pesquisas de mercado.

As primeiras pesquisas do Ibope foram feitas para aferição da audiência em rádio; depois vieram as pesquisas políticas, com levantamento de intenções de voto e, após o advento da TV, surgiu o mapeamento do gosto do telespectador. No começo, a pesquisa era feita através do critério de flagrante, porque o entrevistador batia de porta em porta perguntando qual emissora a pessoa estava ouvindo. Mas com o passar dos anos este critério foi ficando defasado, porque o rádio deixou de ser um aparelho domiciliar, passando a ser portátil, com o ouvinte podendo estar no estádio de futebol, em casa, no carro ou fazendo uma caminhada. O próprio mercado passou, então, a criticar o critério do Ibope, questionando a defasagem. A partir daí, em 1982 foi criado o critério de *recall*, quando o entrevistado era levado a se recordar o que ele ouvira ontem e anteontem em emissoras de rádio.

No final da década de 1940, surge uma tendência no rádio que se mantém até hoje, tanto na transmissão hertziana quanto na internet: a segmentação. Segundo Ortriwano (1985), algumas emissoras começam a especializar-se em determinados campos de atividade: "a Rádio Panamericana, de São Paulo, por exemplo, transformou-se na "Emissora dos Esportes", conseguindo liderança de audiência e

introduzindo muitas inovações nas transmissões esportivas" (p. 20).

No dia 28 de agosto de 1941, foi ao ar pela primeira vez o mais importante noticiário do rádio de todos os tempos: o *Repórter Esso*. Até então, o jornalismo radiofônico se constituía na leitura de notícias dos jornais, mas quando o Brasil entrou na Segunda Guerra ao lado das forças aliadas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro lançou o *Repórter Esso*, que já funcionava, de forma experimental, na Rádio Farroupilha, de Porto Alegre. O noticiário era patrocinado pela Esso Brasileira de Petróleo e já existia em cidades como Nova York, Buenos Aires, Santiago do Chile, Lima e Havana, fruto da política dos Estados Unidos com os países da América Latina, seus aliados na guerra. Até 1945, quando a guerra acabou, as notícias transmitidas pelo *Repórter Esso* eram principalmente informes sobre o desenrolar do conflito. Os dois slogans principais do programa eram: *"O primeiro a dar as últimas"* e *"Testemunha ocular da história"*.

Costa e Noleto (1997) lembram que *a maior contribuição do Repórter Esso foi introduzir no rádio brasileiro o noticiário adaptado para a linguagem radiofônica* (p. 15). Pela primeira vez, um jornal falado tinha noticiários certos para entrar no ar: às 8h, 12h55, 19h55 e 22h55, sem contar as edições extras, que dependiam de informações urgentes vindas das frentes de combate na Europa. O *Repórter Esso* inaugurou o radiojornalismo brasileiro, introduzindo técnicas utilizadas até hoje e lançou o primeiro guia impresso para orientar radialistas na preparação de noticiário. O Manual de Produção destacava três regras básicas cumpridas com rigor pelo programa: 1. O *Repórter Esso* é um

programa informativo; 2. O *Repórter Esso* não comenta notícias; 3. O *Repórter Esso* sempre fornece as fontes da notícia.

O advento da televisão, na década de 1950, marca o fim da época de ouro do rádio. Para enfrentar a nova e potente concorrência, o rádio teve que buscar outros caminhos e definir uma linguagem específica. De acordo com Ortriwano (1985),

> No início, foi reduzido à fase do vitrolão: muita música e poucos programas produzidos. Como o faturamento era menor, as emissoras passaram a investir menos, tanto em produção quanto em equipamento e pessoal técnico e artístico. O rádio aprendeu a trocar os astros e estrelas por discos e fitas gravadas, as novelas pelas notícias e as brincadeiras de auditório pelos serviços de utilidade pública. Foi-se encaminhando no sentido de atender às necessidades regionais, principalmente ao nível de informação. Começa a acentuar-se a especialização das emissoras, procurando cada uma delas um público específico (p. 21).

Uma inovação tecnológica importante marcou a história do rádio na década de 1950: a chegada do transistor, que livrou o aparelho de fios e tomadas, proporcionando a criação de uma nova linguagem, apropriada para um veículo com alta mobilidade, que acompanha o ouvinte no lugar em que ele está. O rádio transistorizado foi um grande sucesso, sendo apontado como "o dispositivo de comunicação mais popular da história" (SKRABEC JR., 2012, p. 197). Assim, a partir do transistor, o público pressuposto do rádio passou a ser um ouvinte móvel, o que não acontecia anteriormente quando as famílias

se reuniam na sala ao redor do aparelho para uma escuta coletiva. A vida dos ouvintes já não girava mais em torno do aparelho do rádio e, como lembra Fanucchi (1997, p. 130), "além de liberar o receptor, até então ligado umbilicalmente à tomada elétrica, o transistor permitiu a redução do tamanho e peso do aparelho, agora alimentado a pilhas, que passou a acompanhar o ouvinte aonde quer que ele fosse".

Um caminho importante encontrado pelo rádio foi a transmissão em FM. Por transmissão em AM (Amplitude Modulada) entende-se a modulação da amplitude das ondas e, por FM (Frequência Modulada), a modulação da frequência. O uso do FM começou com a Rádio Imprensa do Rio de Janeiro, a primeira emissora a operar nesta faixa. Em 1955, lançou dois canais: um comercial (com programação para uma rede de supermercados) e outro não-comercial (música para lojas e escritórios). Até esta época, a faixa de FM era usada apenas como forma de comunicação entre o estúdio e a antena de retransmissão da emissora. Nos anos 1960, o FM foi regulamentado pelo governo federal. Em 1966 foi inaugurada a Rádio Tropical, de Manaus, primeira emissora do país a operar em FM estéreo.

O RÁDIO BRASILEIRO HOJE

A Constituição brasileira define que os serviços de radiodifusão têm por fundamento filosófico a finalidade educativa e cultural, a promoção da cultura nacional e regional e o estímulo à produção independente que objetive sua divulgação, a regionalização da produção cultural, artística e jornalística e o respeito aos valores éticos e sociais

da pessoa e da família. No entanto, permite a exploração comercial desses serviços, na medida em que não prejudique os interesses e finalidades para os quais foram criados. Dessa forma, a outorga para a prestação dos serviços de radiodifusão hertziana é conferida em caráter comunitário, educativo ou comercial.

A radiodifusão comunitária só pode ser explorada por fundações ou associações comunitárias sem fins lucrativos, sendo que a área de cobertura da estação tem que atender, apenas, a determinada comunidade de um bairro e/ou vila. Já o serviço educativo pode ser explorado pela União; Estados, Territórios e Municípios; Universidades brasileiras e fundações constituídas no Brasil cujos estatutos não contrariem o Código Brasileiro de Telecomunicações. A radiodifusão educativa "não tem caráter comercial, sendo vedada a transmissão de qualquer propaganda, direta ou indiretamente, bem como o patrocínio dos programas transmitidos, mesmo que nenhuma propaganda seja feita através dos mesmos" (Parágrafo único do Art. 13 do Decreto-lei nº 236, de 1967).

Já a outorga para a exploração comercial da radiodifusão depende de procedimento de licitação e podem executá-la a União; os Estados, Territórios e Municípios; as Universidades brasileiras; as fundações constituídas no Brasil cujos estatutos não contrariem o Código Brasileiro de Telecomunicações; as sociedades nacionais por ações nominativas ou por cotas de responsabilidade limitada, desde que subscritas, as ações ou cotas, por brasileiros natos.

Hoje, este rádio centenário, com a digitalização e a chegada da

internet é um meio profundamente reconfigurado em seus modos de transmissão, recepção e características sociodiscursivas e segue sendo uma mídia viva no *dial*, na internet, nos aplicativos e em modelos híbridos que mesclam formatos e dispositivos (DEL BIANCO; PRATA, 2020).

A Rádio Klif, no Texas, Estados Unidos, foi a primeira emissora comercial a transmitir de forma contínua e ao vivo através da internet, a partir de setembro de 1995. A criação desta emissora jogou por terra todos os pressupostos conhecidos até então sobre radiodifusão, como necessidade de concessão, presença de elementos visuais, limites geográficos e, é claro, a ausência do bom e velho aparelho de rádio. Aqui, no Brasil, o rádio com transmissão exclusiva pela internet – a webradio – só chegou três anos depois dos Estados Unidos. No dia 5 de outubro de 1998, entrou em funcionamento a Rádio Totem, a primeira emissora brasileira com existência apenas na internet. Dois anos depois do início das transmissões da Rádio Totem, no primeiro semestre de 1997, apenas nove estações transmitiam *on-line*. Em setembro de 2000, a web já era o suporte de 191 emissoras. Hoje é muito difícil precisar o número de emissoras brasileiras com existência exclusiva na internet, já que não há um órgão que faça este controle.

Mas com a transmissão por ondas hertzianas, existem atualmente no país pouco mais de dez mil emissoras de rádio, a maioria FM, já que o número de AMs vem diminuindo cada vez mais em função do processo de migração. O rádio AM foi perdendo prestígio e competitividade ao longo do tempo, e Curado (2014) destaca três fatores

que impactaram para que isso acontecesse: a perda da qualidade do som; a popularização do uso de celulares, *smartphones* e *tablets*; a perda de financiamento publicitário e audiência. O processo de migração teve início em maio de 2010, quando a Agência Nacional de Telecomunicações publicou um estudo sobre a viabilidade técnica da migração do rádio AM para a faixa de FM, usando os canais 5 e 6 de televisão em Santa Catarina. Em junho de 2012, o ministro das Comunicações, Paulo Bernardo, anunciou a decisão do governo de proceder os estudos para a migração do rádio AM e, pouco mais de um ano depois, a presidente Dilma Rousseff assinou o decreto da migração em 7 de novembro de 2013, Dia do Radialista, durante cerimônia no Palácio do Planalto.

Em ampla pesquisa realizada em 2018, com emissoras que já haviam migrado e também em processo de migração, buscamos compreender o impacto do processo sob os seguintes aspectos: caminhos da mudança, adaptação técnica e investimento da emissora; sustentabilidade (faturamento e audiência); reconfiguração do conteúdo; reorganização da programação; mudanças na equipe de profissionais; estratégias de relacionamento com a audiência; reposicionamento da marca da rádio (PRATA e DEL BIANCO, 2018). Uma das questões da pesquisa foi saber dos radiodifusores por que eles buscaram a migração. As respostas foram: melhoria da qualidade do som (94,12% dos respondentes), possibilidade de aumentar a audiência (92,44%), expectativa de alcançar várias faixas da audiência, a exemplo dos jovens (81,51%), possibilidade de aumentar o faturamento com publicida-

de (88,24%), oportunidade para renovar o conteúdo e formato da programação (66,39%), renovação das formas e canais de interação com a audiência (49,58%), necessidade de inserir a rádio no ambiente digital móvel (celular) (57,98%), trocar o transmissor para reduzir custos com energia elétrica (47,90%).

Além do processo de migração para o FM, podemos apontar outras tendências do rádio brasileiro, este meio centenário que está mais vivo do que nunca. Como apontamos em Del Bianco e Prata (2020), "em um ecossistema midiático moldado por algoritmos e plataformas, o rádio é o meio analógico ainda relevante na sociedade. Em parte, o sentido de permanência se deve à capacidade de integração e adaptação às inovações tecnológicas, sem romper com sua tradição" (p. 22).

A partir das novas plataformas comunicacionais, é possível visualizar a configuração de uma nova conjuntura radiofônica no campo mercadológico. Um dos modelos de negócio mais representativos deste cenário é a rádio corporativa, "que pode ser entendida como uma emissora feita sob encomenda para uma determinada empresa, seguindo os preceitos de sua cultura organizacional" (PRATA; MARTINS, 2017, p. 78). É possível apontar que as origens do rádio corporativo estejam ligadas ao Muzak, termo que hoje é quase sinônimo de música ambiente. No final da década de 1920, o empresário George Squires começou a oferecer música por telefone nos Estados Unidos e o nome comercial da empresa era Muzak. Também era conhecida como "música de elevador" porque era usada em edifícios para acalmar os ocupantes do elevador enquanto subiam ou desciam.

Na década de 1940, o Muzak começou a ser utilizado nas empresas, com o intuito de aumentar a produtividade dos funcionários, com músicas sem partes cantadas para evitar distrações.

Outra tendência importante no rádio é a estratégia de negócio tendo como base o *branded content.* Muitas empresas migraram suas emissoras para a internet nos anos 1990, entretanto, ainda estão buscando formas de se manter financeiramente neste espaço. O *branded content* é um destes caminhos e pode ser compreendido como um tipo de comunicação não intrusiva que valoriza os atributos e experiências de determinado produto em substituição ao tom impositivo e interruptivo do discurso publicitário (AVELAR, 2017). Neste processo, o desafio é focar os esforços comunicativos para tornar as mensagens publicitárias atraentes e não intrusivas, porém capazes de balancear marca e conteúdo (REGUEIRA, 2014; AGUILERA; BAÑOS, 2016). Para Corral (2014), trata-se de uma inversão da lógica publicitária com o consumidor passando a procurar a propaganda. Há o desafio para se desenvolver formas para impactar os novos modelos de mercado, de tal modo que o espectador vá até a publicidade e não o contrário como normalmente acontece. Pastor, Ojeda e Rueda (2014) entendem que o *branded content* precisa ser apreendido como uma estratégia e não como um formato que, a partir do conteúdo, gere engajamento.

Também é fundamental destacar que a expansão das plataformas de internet e telefonia móvel têm impulsionado novas lógicas de produção, distribuição e consumo de conteúdo para as mídias tra-

dicionais. Especificamente no caso do rádio, esta expansão permitiu oferecer conteúdo sonoro em linguagem hipertextual e interativa, proporcionando ao público experiências diferenciadas. "Sites das principais emissoras de rádios pelo mundo são mais do que *players*, transformaram-se em verdadeiros portais, com notícias de artistas, clipes de músicas, reportagens, informações sobre shows e passaram a integrar as estratégias de marketing multimídia, hipermídia e transmídia" (DEL BIANCO; PRATA, 2018, p. 100).

Assim, o telefone celular está se convertendo na principal porta de entrada e consumo de conteúdo e canal de interação com a audiência. Como ferramenta de convergência midiática, o celular alarga a mobilidade do rádio tradicional e oferece o que Castells (2009, p.107) denomina de "conectividade perpétua", ou seja, permite que mensagens e informações sejam captadas e difundidas de qualquer local e em tempo real, formando redes de comunicação instantâneas em escala planetária (DEL BIANCO; PRATA, 2018).

Por fim, gostaria de destacar o espaço criado pelo rádio nas novas plataformas sociais de emissão (MARTÍNEZ-COSTA; PRATA, 2017). Além dos tradicionais equipamentos de escuta de rádio e emissões a partir de aplicativos de internet e *smartphone*, o rádio agora encontra novas plataformas de transmissão em espaços originalmente pensados para comunicação interpessoal ou redes sociais. Como aponta Peñafiel-Saiz (2002, p. 30), há mudanças mais importantes no campo da tecnologia, como "a extraordinária mutação das linguagens". Assim, temos hoje transmissões radiofônicas pelo WhatsApp e pelas

redes sociais, numa desafiadora reconfiguração dos usos que remodela o centenário invento de Marconi, que está mais forte do que nunca.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, J.; BAÑOS, M. *Branded entertainment:* cuando el branded content se convierte en entretenimento. Madrid: ESIC, 2016.

ASSOCIAÇÃO Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão – Abert. *Radiodifusão e Democracia*. 1990.

AVELAR, Kamilla. *Rádio Corporativo***:** o *branded content* como estratégia de programação**.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, Brasil, 2017.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CARTA Aberta Sobre o Pioneirismo no Rádio Brasileiro. 2021. Disponível em: https://blog.ufba.br/portaldoradio/files/2021/09/20210204_CARTA_ABERTA.pdf

CASTELLS, Manuel. *Communicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

CORRAL, E. El <<branded content>> como estrategia en la industria cultural del videojuego. In: RON, Rodrigo; ÁLVAREZ, Antón; NÚÑEZ, Patrícia (Coord). *Bajo la influencia del branded content:* efecto de los contenidos de marca em niños y jóvenes. Madrid: ESIC. Versão Kindle, 2014.

COSTA, Gilberto; NOLETO, Pedro. *Chamada à Ação:* Manual do

radialista que cobre educação. Projeto Nordeste/Unicef. Brasília. 1997.

CURADO, Camila C. *Migração de rádios AM para FM*: processos de preparação e perspectivas de mudança frente à convergência tecnológica. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2015. Disponível em: http://bdm.unb.br/handle/10483/12196.

DEL BIANCO, Nélia R.; PRATA, Nair. Inovação na tradição. *Estudos de Jornalismo e Mídia*, v. 17, 2020.

DEL BIANCO, Nelia; PRATA, Nair. Rádio, mobilidade e ubiquidade: análise do projeto de inclusão mobile digital da Abert. *RBCC*, v. 41, p. 99-117, 2018.

FANUCCHI, Mário. O rádio de Brecht – setenta anos depois. *Revista USP***,** São Paulo (34): p. 125-133, junho/agosto 1997.

GOMES JÚNIOR, José. A publicidade no Rádio: origem e evolução. *XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Manaus, 2000. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/40c31f36d4d023b0726c48094dd32b21.pdf

LOPES, Saint-Clair. *Fundamentos Jurídico-Sociais da Radiodifusão.* Rio de Janeiro: Ed. Nacional de Direito, 1957.

MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar; PRATA, Nair. La radio en busca de su audiencia: hacia una escucha diversificada y multiplataforma. *RBCC*, v. 40, p. 109-128, 2017.

MIRANDA, Orlando. A Era do Rádio. In: *Nosso Século.* Abril Cultural, nº 17.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio*: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1985.

PASTOR, E.; OJEDA, M.; RUEDA, M. "Branded Content" juguetes y niños. In: RON, R.; ÁLVAREZ, A.; NÚÑEZ, P. (Coord.). *Bajo la influencia del branded content:* efecto de los contenidos de marca em niños y jóvenes. Madrid: ESIC. Versão Kindle, 2014.

PEÑAFIEL-SAIZ, Carmen. La información en la radio. In: MARTINEZ-COSTA, M. P. (Coord.). *Información radiofónica – Como contar noticias en la radio hoy.* Barcelona: Ariel, 2002.

PRATA, Nair; DEL BIANCO, N. (Org.). *Migração do rádio AM para o FM* - Avaliação de impacto e desafios frente à convergência tecnológica. Florianópolis: Insular, 2018.

PRATA, Nair; PESSOA, Sônia; BRANDÃO, V. C. Entre o Rádio, a Televisão e a Internet: Fluxos Intermidiáticos e Narrativa Transmídia na Teledramaturgia Brasileira. In: IRIGARAY, Fernando; GOSCIOLA, Vicente; PIÑERO-OTERO, Teresa (Org.). *Dimensões transmídia*. Aveiro: Ria Editorial, 2019.

PRATA, Nair; MARTINS, Henrique Cordeiro. Brand radio: La segmentación personalizada como modelo de negocio. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, v. 4, p. 77-85, 2017. Disponível em: http://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/88

REGUEIRA, J. Do Popeye a Red Bull. In: RON, R.; ÁLVAREZ, A.; NÚÑEZ, P. (Coord.). *Bajo la influencia del branded content***:**

efecto de los contenidos de marca em niños y jóvenes. Madrid: ESIC. Versão Kindle, 2014.

REIS, Clovis. A evolução histórica da publicidade radiofônica no Brasil (1922-1990). *Anais* do II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis. 2004.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. *Rádio*: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica. São Paulo: Annablume. 1999.

SKRABEC JR., Quentin R. *The 100 Most Significant Events in American Business*: An Encyclopedia. ABC-CLIO, 2012.

O CENTENÁRIO DA CAIXA FALANTE

Nelson Varón Cadena[1]

RESUMO

Este artigo aborda a trajetória do rádio, no Brasil, em especial da Rádio Sociedade da Bahia, nas suas origens, constituída oficialmente em 1924, e faz uma avaliação crítica sobre as datas comemorativas que se referenciam ao centenário do rádio, em nosso país, que são várias a depender de pontos de vista. O artigo discorre sobre o desinteresse dos brasileiros e em especial da mídia, em torno da transmissão experimental realizada em 7 de setembro de 1922, por ocasião da Exposição Internacional, comemorativa da Independência do Brasil, no Rio de janeiro. E traça um panorama das dificuldades operacionais vivenciadas pelas emissoras de rádio, registradas e constituídas no papel, e que demoravam alguns anos a entrar em operação, de fato, com uma grade de programação estruturada, transmissões regulares e audiência garantida fora do espectro restrito de aficionados radioamadores.

ABSTRACT

This article discusses the trajectory of radio in Brazil, especially Rádio Sociedade da Bahia, in its origins, officially constituted in 1924 and makes a critical assessment of the commemorative dates that refer to the centenary of radio in our country, which are several depending on points of view. The article discusses the lack of interest of Brazilians and, in particular, the

[1] Escritor e jornalista

media, around the experimental transmission carried out on September 7, 1922, on the occasion of the International Exhibition, commemorating the Independence of Brazil, in Rio de Janeiro..It provides an overview of the operational difficulties experienced by radio stations, registered and constituted on paper, but which took a few years to come into operation, in fact, with a structured programming schedule, regular broadcasts and guaranteed audience outside the restricted spectrum of radio amateurs.

O CENTENÁRIO DA CAIXA FALANTE

O Brasil celebrou em 7 de setembro deste ano o centenário da caixa falante. É uma data apenas simbólica, como tantas outras que se reportam supostamente à origem do rádio. O verdadeiro centenário da caixa falante transcorre em 1º de maio de 2023; no ano próximo, celebra-se a entrada no ar da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, constituída pelos cientistas Edgard Roquette-Pinto e Henrique Morize, no Dia do Trabalhador, em 1923

Foi a primeira emissora do país a operar com uma grade de programação definida, regular, um escopo de trabalho que definiu o perfil das audiências. E o mais importante, a ter um equipamento para a retransmissão da programação em escala. Contou inicialmente com um transmissor de 100 watts, que pertencera à repartição dos Correios e Telégrafos, no ano seguinte substituído por um mais potente de 2000 watts adquirido da Marconi Company.

Antes da existência de uma emissora de rádio, tivemos algumas transmissões experimentais, esporádicas, através das estações radio-

telegráficas e radiotelefônicas, para um público restrito de radioamadores. A transmissão que justificou as comemorações do centenário do rádio, no ano em curso, se deu através de alto-falantes instalados na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, inaugurada em 7 de setembro de 1922.

Recentemente, em abril de 2019, os pernambucanos comemoraram com o endosso das mais respeitáveis entidades acadêmicas do país, o centenário do rádio no Brasil. Justificado através da documentação que provou ter sido constituída, no papel, inclusive com estatutos, a Rádio Club de Pernambuco, em 6 de abril de 1919. Pioneirismo no Brasil e na América Latina. Porém, só veio operar como emissora de rádio, de fato, com transmissor e audiência de um público com receptores, a partir de outubro de 1923, cinco meses após a operação da Rádio Sociedade.

No Brasil, o Centenário do Rádio acabou sendo um ponto de vista, ao gosto dos pesquisadores da mídia: comemoramos o pioneirismo da emissora constituída e legalizada apenas no papel (Rádio Club de Pernambuco); a experimentação num evento (irradiação através de alto falantes de um discurso e uma ópera); a entrada no ar de uma emissora com grade de programação e transmissor para retransmitir em escala (Radio Sociedade do Rio de Janeiro) e até a experimentação de um cientista (o padre Landell de Moura) que transmitiu sinais sem fios, mas não a voz humana.

A DATA SIMBÓLICA

Em 7 de setembro de 1922 demonstrações experimentais de radiotelefonia, realizadas pela Westinghouse International Company e Western Electric Company[2] por ocasião da Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, ensejaram a motivação para se celebrar a origem do rádio no Brasil.

A imprensa, na época, não se interessou pela novidade, apesar dos releases distribuídos pelos americanos; publicaram-se pequenas notas do mesmo teor, destacando os fornecedores dos equipamentos e não o evento em si. A mídia não tinha a menor ideia do que era a então denominada telefonia, ou telegrafia sem fio, e nem estava interessada diante de tantos eventos e tantas personalidades do Brasil e do mundo a destacar.

As irradiações ocorreram no latifúndio da Exposição, uma área gigantesca, de forma tão precária que ninguém ouviu direito. Consistiram na emissão da voz do presidente da República, Epitácio Pessoa, (não foi a primeira vez que o presidente falou pelo "radio", em 1º de abril de 1920 sua voz foi ouvida numa transmissão experimental da Marconi Company na Ilha das Cobras)[3] e no mesmo dia dos acordes da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, através de um link com o Teatro Municipal onde estava sendo executada. As irradiações teriam sido ouvidas também através de 80 receptores instalados em São Paulo,

---

[2] Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro, edição de 8/9/1922.

[3] Fragmentos impressos sobre a história da centenária Rádio Clube de Pernambuco. Pedro Serico VAZ Filho. https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2441-1.pdf

Niterói e Petrópolis[4]. Fora a curta notícia do jornal A Noite, não se conhece documento que fundamente essa informação.

A nenhum fotógrafo brasileiro, ou da imprensa internacional credenciada, lhe ocorreu registrar a fala do presidente da República, o estúdio improvisado, um microfone, um fio auditivo na orelha, seja lá o que for. As revistas O Malho, Revista da Semana, Careta e Fon-Fon dedicaram juntas centenas de páginas à cobertura da Exposição. Nenhuma linha de texto, **uma sequer**, sobre a irradiação que marcou a origem do rádio em nosso país.

O cientista Edgard Roquette-Pinto, um dos fundadores da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, rememorando o episódio, anos depois, assim descreveu o fiasco da transmissão:

> Muita pouca gente se interessou. Creio que a causa principal desse desinteresse foram os alto-falantes instalados no recinto da Exposição. Ouvindo discurso e músicas reproduzidas no meio de um barulho infernal, tudo roufenho, distorcido, arranhando os ouvidos; era a curiosidade sem maiores consequências[5].

Disse tudo. Não existia a caixa falante, o receptor, apenas uma parafernália de fios e cornetas, os chamados alto-falantes. Vinte anos depois, quando os sistemas de alto-falantes se popularizam nas grandes cidades, o som roufenho e distorcido continuava a ser o calcanhar de

---

[4] Jornal A Noite, do Rio de Janeiro, edição de 8 de setembro de 1922.

[5] TAVARES, REYNALDO C. Histórias que o rádio não contou. Negócio Editora, 1997. p. 51.

Aquiles do rádio de rua.

Quem não se incomodou muito com o barulho infernal da irradiação foi o Dr. Cesário de Andrade, professor da Faculdade de Medicina da Bahia e Diretor da Academia Baiana de Medicina. Tão empolgado ficou com a novidade, segundo contou, certa feita, o professor Cid Teixeira, que, de volta à terrinha, requeria autorização do Ministro da Viação e Obras Públicas para a implantação de um posto receptor teleradiofônico na sua residência. Licença concedida, o posto seria inaugurado em junho de 1923, um mês após o início de operações da Radio Sociedade do Rio de Janeiro, emissora pioneira, no país.

O mesmo Cesário de Andrade, no ano seguinte – abril de 1924 – constituiria com Agenor Augusto de Miranda, Caio Moura, Arquimedes Gonçalves, Oscar Carrascosa, Gustavo Lopes, Gaston de Oliveira e Dagoberto Menezes, dentre outros, a Rádio Sociedade da Bahia.

OS PREPARATIVOS

O posto rádio receptor, instalado em junho de 1923, na residência do Dr. Cesário de Andrade, é um dos indícios da movimentação de alguns rapazes baianos no intuito de captar mensagens através das ondas hertzianas, e as transmissões experimentais da rádio operada na capital do país pela repartição dos Correios e Telégrafos, desde 1922, e mais tarde, pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. O próximo passo seria adquirir e instalar um transmissor, constituir uma socie-

dade, obter uma licença do Ministério da Viação e Obras Públicas e, o mais difícil, estruturar um modelo de programação. Enfim, operar uma emissora de rádio.

Em 16 de janeiro de 1924, o governador do Estado, Antônio Moniz, recebia no Palácio da Aclamação o engenheiro carioca Moreno Del Valle, em audiência destinada a obter o apoio do Governo para a instalação de uma "Central Radiotelefônica da Bahia"[6] tendo o mesmo encontrado da primeira autoridade "o caloroso apoio à sua ideia" que também beneficiaria o Estado, segundo o pleito do visitante. O fato é que, dois meses depois, era publicado no Jornal A Tarde edital de convocação para a Assembleia Geral destinada à discussão dos estatutos da Sociedade e eleição de sua primeira diretoria. O edital convidava "todos os adesistas e interessados no assunto".[7]

A reunião realizada nos salões do Instituto Politécnico da Bahia resultou na constituição formal da Rádio Sociedade da Bahia, segundo documento do Arquivo Público da Bahia[8], sendo eleitos o engenheiro civil Agenor Augusto de Miranda, Chefe do Distrito de Telégrafos como Presidente Executivo e o Dr. Caio Moura, facultativo da Escola de Medicina como Presidente da Assembleia Geral. Os demais cargos de diretoria foram ocupados pelo professor da Escola de Medicina, Cesário de Andrade, eleito 1º Vice-Presidente; engenheiro civil e Diretor do Instituto Politécnico, Archimedes Gonçalves, 2º Vice-Presidente; engenheiro civil, Oscar Carrascosa, 1º secretário; e engenheiro civil e

6 Jornal O Imparcial, edição de 17/1/1924.
7 Jornal A Tarde, edição de 13 de março de 1924.
8 APEB. Caixa 2295.

fiscal de saneamento da capital, Filinto de Mello, 2º secretário.

Também foram eleitos dois conselhos, um técnico e um fiscal. O primeiro constituído pelos engenheiros civis Dagoberto de Menezes, chefe do Distrito Telegráfico; Gastão de Oliveira, encarregado da Estação Radiográfica de Amaralina; e Gustavo Lopez, chefe do Serviço Telefônico. O segundo, composto pelo engenheiro civil, Epaminondas dos Santos Torres, presidente do Instituto Politécnico; banqueiro, Urbano Pires; e o Diretor da Companhia Brasileira de Energia Eléctrica, Anísio Masorra. Não integravam a Diretoria, mas foram figuras-chaves nesse processo os engenheiros Elba Dias e o já mencionado Moreno Del Valle, que residiam na capital do país.

A constituição da diretoria não deixa dúvidas quanto à preocupação do grupo de fornecer um serviço do ponto de vista de tecnologia correto. De modo que reuniu os responsáveis no Estado pelos serviços de telefonia, telegrafia, radiotelegrafia e energia elétrica, além de técnicos e engenheiros do Instituto Politécnico da Bahia. Ou seja, os melhores recursos humanos para a operação de um sistema, que se saiba, tinha como fundamentos as ondas magnéticas espalhadas pelo espaço em círculos concêntricos, mas continuava a ser um sistema precário em relação à recepção dos sons, em particular da palavra e da música e ainda indefinido quanto a sua utilidade prática.

A experiência do professor Roquette-Pinto, no Rio de Janeiro, em maio de 1923, sinalizava para um sistema de rádio no Brasil engajado num propósito educativo, de difusão cultural. O Dr. Cesário de Andrade falava em "múltiplos objetivos entre os quais o de promover

e difundir a instrução pública, tal como acontece em Paris, onde se realizam conferências radiofônicas patrocinadas pela Sorbonne". Então, reportava-se à operação do sistema no país vizinho, a Argentina: "[...] irradiam diariamente...conferências literárias e patrióticos sermões, lições cívicas, concertos musicais... as quais ouvimos frequentemente, sobretudo à noite, aqui, na nossa residência do Campo Grande".[9] (8)

A INAUGURAÇÃO OFICIAL

Logo após a constituição da Radio Sociedade da Bahia, a emissora entrou no ar, março ou abril, não se tem certeza quanto à data das primeiras emissões esporádicas, experimentais, através da estação telegráfica. 20 de março tem sido uma data referencial, desconheço a fonte original. Em todo caso, foi em 27 de abril de 1924 que a emissora foi apresentada à sociedade baiana oficialmente, em solenidade de inauguração realizada no Palacete Mercury, da Rua Chile; no térreo, funcionava afamada chapelaria ostentando o sobrenome do imigrante italiano Giovanno Mercury, bisavó da cantora Daniela Mercuri. Uma foto publicada na revista Renascença, edição de maio, registrou o acontecimento.

Março ou abril, qualquer que seja a data de início das "transmissões", é certo que estas eram experimentais, eventuais e precárias, e a audiência também irrisória, contava teoricamente com 200 associados, muitos nem eram radioamadores, ou seja, eram associados no papel. Colaboradores.

---

[9] Jornal Diário da Bahia, edição de 27/4/1924.

O Dr. Cesário de Andrade, no artigo referido, publicado pelo Diário da Bahia, reportavas as providências tomadas:

> A Rádio Sociedade tem trabalhado ativamente, tendo em pouco mais de um mês de existência resolvido sobre a escolha de uma estação receptora, de modo a receber as irradiações do Rio de Janeiro...contratado um técnico para orientar os seus associados na instalação aos seus postos receptores...Talvez na próxima semana, já possa a Sociedade oferecer a seus 200 associados...uma audição em alto-falante do concerto irradiado do Largo do Machado.

Então, cogitava em adquirir um transmissor de 50 a 80 watts "para o serviço de pequenos amadores, que não possuem aparelhos de alcance". Indícios claros de que a emissora realizava uma ou outra transmissão experimental, não tinha uma programação regular e, por isso mesmo, não há registros na imprensa escrita da época. Confirmados por um ofício do Presidente da emissora, Agenor Augusto de Miranda, endereçado em 22/12/1924 ao governador Góes Calmon, onde agradece as providências da autoridade junto ao Ministro da Fazenda para a liberação dos equipamentos adquiridos, temporariamente retidos na alfândega, por motivo do não pagamento das taxas de importação.[10] (9)

O governador obtinha com suas gestões a isenção de direitos para a *broadcasting* adquirida da Western, retida na repartição federal. Num ofício anterior, de data ilegível, o presidente da emissora afirmava que

[10] APEB. Caixa 2295.

"A Sociedade dará brevemente começo ao programa que se traçou no interesse público". Em dezembro de 1924, ou seja, oito meses após a solenidade de inauguração, de fato simbólica, representada por uma foto, no ofício de agradecimento aqui mencionado, Miranda afirmava textualmente: "Deste modo esperamos em breves dias inaugurar, no Estado que vossa excelência dirige com patriotismo, os serviços a que se propõe a Rádio Sociedade da Bahia". Indícios claros de que, até o momento, a operação da rádio era a de uma mera estação receptora para um público formado exclusivamente por radioamadores.

O PROBLEMA DOS CONTEÚDOS

Tudo indica que a Rádio Sociedade da Bahia, constituída em março de 1924 e inaugurada no mês seguinte, de fato operou somente em 1925, resolvido o impasse com os transmissores retidos na alfândega. Nesse período, limitou-se a captar concertos realizados no Largo do Machado, Rio de Janeiro, com o auxílio do engenheiro Elba Dias, que ali residia, um velho conhecido da turma da Escola Politécnica; entre 1909 e 1916, realizara o curso de engenharia na terrinha, formando-se engenheiro geógrafo e convivera com alguns dos fundadores da rádio baiana. Há registros também de comunicações com a América do Norte, sempre irradiações esporádicas, captadas, mas, desconhecemos indícios de retransmissão desses eventos.

Não há nenhum demérito nessa atuação limitada da rádio. A Sociedade da Bahia, como as demais emissoras que já operavam no país, não tinha o intuito de atingir audiências. Representava para

seus idealizadores o uso para serviço próprio de uma tecnologia inovadora, a possibilidade de se comunicarem entre eles e de ter acesso a elementos de cultura de outros países; ouvir concertos através da caixa falante, sem ter de comparecer ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro ou ao Teatro da Ópera de Nova Iorque, era um privilégio. Enquanto os intelectuais da cidade trocavam erudição em tertúlias caseiras ou acadêmicas, os rapazes do rádio promoviam a seu modo a troca de cultura.

Se a Rádio Sociedade da Bahia não tinha uma programação regular estruturada, consequência da retenção de seus transmissores na alfândega e da falta de recursos de seus associados, essa situação não era muito diferente no resto do país. A questão da geração de conteúdos para o veículo não tinha sido devidamente equacionada. Seguia-se, enquanto possível, o padrão da "Caixa de Música", de David Sarnoff, que foi um dos personagens mais importantes da história do rádio a partir da constituição da Radio Corporation of América-RCA, em 1919. Alguns anos antes, em 1916, Sarnoff redigira o célebre memorando da "Caixa de Música", estabelecendo as diretrizes do que seria o rádio comercial na década de 1920, na época um documento desprezado por inconsistente, "fora da realidade". A música, conferências e notícias, no seu memorando, era o futuro do rádio, o seu conteúdo mais provável.

Ainda em relação ao escopo do rádio, lidava-se com a precariedade dos equipamentos, os transmissores tinham de ser desligados e resfriados a cada duas horas, fora outras variáveis que descompromis-

savam os "programadores", uma delas a não referência de horários e dos conteúdos específicos. Os jornais ainda não publicavam a grade de programação por antecipação, talvez pela sua irregularidade, registrando apenas o impacto de alguma irradiação dias após realizada.

Não era uma limitação exclusiva da radiofonia brasileira. Em todo o mundo as emissoras lidavam com essa questão da falta de conteúdos, pois o rádio tinha sido concebido por radioamadores, técnicos interessados nos avanços da então nascente engenharia de comunicações. Alguns autores situam por exemplo o conceito de formato de programação, cronologicamente, somente a partir de 1927, isso nos Estados Unidos, onde então proliferava mais de um milhar de emissoras, melhor diríamos "experiências", em operação.

No país do Tio Sam, onde o rádio desenvolvia-se de acordo com os interesses dos fabricantes de insumos para o veículo, conteúdo era o de menos. O público em princípio era considerado apenas um consumidor de aparelhos de rádio, mais tarde seria visto como uma audiência vendável. O fato é que, por essas circunstâncias, não há como se estabelecer o pioneirismo de uma ou de outra emissora, os simples registros nos órgãos competentes, atas de fundação das sociedades e clubes. no caso do Brasil, notas de jornais destacando esta ou aquela irradiação; são todos elementos vagos que não nos permitem aferir uma cronologia confiável da estreia, do ponto de vista operacional, das emissoras de rádio.

O conceito do veículo nos moldes de uma programação regular, estruturada, em horários convencionados e previamente anunciados,

vai sendo construído entre 1923 e 1927, de modo que estabelecer o pioneirismo da entrada no ar desta ou daquela emissora, torna-se apenas um ato de vontade. O certo é que no período acima referido, em várias cidades brasileiras, grupos de radioamadores aprendiam na troca de experiências a lidar com um invento que encantava o mundo, e que a rigor ainda não descobrira a sua vocação de massa.

O PROBLEMA DOS RECEPTORES

A constituição da Radio Sociedade passou desapercebida para a maioria dos baianos, o fato destacado apenas em pequenas notas de jornais, mesmo assim a elite baiana teve a percepção de que o invento que irradiava sons, inclusive a voz humana e que se diferenciava do telefone pela sua possibilidade de irradiar esses sons para várias pessoas ao mesmo tempo, tinha chegado até nós. Mas se a elite teve a percepção da importância da nova tecnologia, não teve a compreensão exata do que isso significava. Se o rádio parecia uma caixa falante, essa caixa era um bem, naquele momento, não disponível.

Até 1927, o rádio no Brasil se desenvolveu de forma experimental, inclusive no que diz respeito à formação e fidelização das audiências. O problema maior era a dificuldade de se adquirir um aparelho receptor, não os havia disponíveis no mercado. A solução era fabricar os próprios receptores através da tecnologia de manipulação de cristais, o de galena mais adequado, aparelhos que não expandiam o som, sendo necessário o uso de um fio auditivo colocado na orelha. Podiam se importar, também, aparelhos, da marca Westinhouse, dos

Estados Unidos, mas o seu custo proibitivo, neste caso, tornava essa possibilidade um privilégio de poucos.

A necessidade da fabricação artesanal dos receptores, sem dúvida, adiou o processo de formação das audiências e refletiu na geração de conteúdos, já que, na prática, o rádio era um intercâmbio de cultura entre os associados (você irradia Verdi, eu irradio Pucchini) sem o compromisso de prestação de serviços. Fabricar um receptor demandava um mínimo de conhecimento técnico e implicava num custo elevado, ainda que inferior ao de um receptor importado. Somente em 1928 é que jornais e revistas começam a anunciar a venda de receptores Phillips no país, através de importadores, com técnicas de marketing direto, mediante remessa de cupom que autorizava a sua instalação em casa.

A Phillips aqui aportara em 1924, apresentando-se aos brasileiros como uma empresa que vendia insumos elétricos, lâmpadas principalmente, mas também válvulas que podiam ter vários usos, dentre eles o de ser um componente do rádio. Ou seja, a empresa disponibilizava o insumo para a fabricação artesanal do aparelho receptor porque esse era o mercado vigente. A venda dos componentes do rádio em separado ainda era uma prática comum em 1930. Naquele ano, a Telefunken apresentava no Pavilhão da Feira de Amostras do Rio de Janeiro um estande contendo diversos modelos de receptores como atração e, também, válvulas e outros componentes em separado, certamente para quem não podia adquirir o produto montado.

O primeiro receptor Philips, o modelo 2501 que os brasileiros

conheceram em 1928, em anúncios de revistas e almanaques, foi fabricado e apresentado em 1927 durante a Feira de Utrecht. Era uma caixa com botões e fios condutores ligados a um alto-falante (denominado "Chapéu Chinês") e um alimentador de energia.[11] A Telefunken, por sua vez, lançava os modelos T9W, T40G e, em 1929, o T40W Special, este semelhante ao modelo 2511 da Phillips, também lançado naquele ano. A Philco, especializada em baterias e carregadores, ingressava no mercado de venda de receptores a partir de 1927, enquanto a Westinhouse e a General Eletric (associadas num pool de patentes) produziam rádios com a marca RCA, os afamados Aeriola Jr e Aeriola Sr.

Como referido, nos primórdios da Rádio Sociedade, assim como das demais rádios que operavam no país, não se tinham receptores fabricados industrialmente, e sim rudimentares aparelhos de galena, fabricados artesanalmente, em geral pelos próprios usuários. E quando os rádios de marca começaram a chegar no país foi a preços proibitivos, somente acessíveis a uma classe média alta. Em inícios da década de 1930, por exemplo, um receptor custava 600 mil reis, o equivalente ao preço de um terreno na Marechal Floriano ou na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Ainda que pago em suaves prestações era um bem caro e de custo-benefício questionável, em função dos conteúdos oferecidos e dos ruídos costumeiros na difícil sintonia do dial.

[11] http://historiadoradiojoseense.blogspot.com/2010/06/o-primeiro-radio-da-philips.html

Na Bahia, a Philco foi o fabricante que mais investiu no mercado com ações de marketing de alto impacto. Na I Feira de Amostras da Bahia, realizada no espaço que hoje é do Colégio Central, em dezembro de 1935, o representante da marca na terrinha, o empresário espanhol Frutos Gonzales Dias, proprietário da firma Frutos Dias, mandou construir um display gigante no seu estande que tinha o formato de um aparelho de rádio, altura estimada em oito metros, e convidou a imprensa para um coquetel como pano de fundo para o registro do evento que foi uma das grandes sensações da Feira.[12]

TÉCNICAS DE VENDAS

Tanto a Philips como a alemã Telefunken valeram-se do marketing direto para a venda de receptores de rádio. Era uma técnica de certo modo inovadora no país, mas não aleatória. O marketing direto através de recursos de cuponagem tinha a sua razão de ser uma vez que os eventuais usuários do rádio precisavam ser estimulados a adquirir o aparelho, aprender a usá-lo e, o consumidor comum, aquele não envolvido em experiências de radioamadores, encontrar uma utilidade prática nisso tudo. Daí que os fabricantes optaram por apresentar o produto na residência das pessoas e, nesse caso, o melhor sistema era a remessa de um cupom concordando com a visita "sem compromisso" proposta no anúncio, para demonstração.

Era difícil vender a engenhoca, de modo que qualquer técnica de venda inovadora tinha chances de ser mais bem sucedida. Foi assim

[12] Jornal O Imparcial, edição de 25/1/1935.

que Rafael Casé, avô da atriz global Regina Casé, contratado da Casa Lucas, revendedor Philips, obteve sucesso, através de uma estratégia de visitas em domicílio bem-sucedida. Casé aguardava o dono da casa sair para trabalhar e, então, abordava a esposa. Contava a ela uma história de que seu marido estaria interessado no aparelho e deixava sem compromisso o receptor por alguns dias, de modo a criar um hábito de audiência. Quando retornava dificilmente deixava de vender o aparelho. O dono de casa pressionado pela família, enfeitiçada com a novidade, dava um jeito de adquirir o bem, "facilitado" em várias prestações.

Fora o preço, outra circunstância dificultava a aquisição de um aparelho receptor: a burocracia para o registro do mesmo junto à repartição dos Correios e Telégrafos, conforme determinava a Lei. O Brasil, nesse particular, tinha seguido uma convenção internacional que não lhe dizia respeito. O registro era na verdade um resquício dos primórdios do invento quando ainda era radiotelegrafia e tornou-se necessário separar os interesses privados dos militares, antes mesmo da primeira grande guerra.

Na década de 1930 não tinha o menor sentido o Governo saber quem era possuidor de um aparelho de rádio. O registro tornou-se em todo caso obrigatório, foi caindo em desuso, mas continuou letra de Lei. Muitos anos depois, durante a segunda guerra mundial, a falta de registro seria arguida como prova para o confisco em massa de receptores de rádio em Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Na guerra fria contra os imigrantes dos países do eixo.

AS RÁDIOS SOCIEDADES E CLUBES

Quando os baianos testemunharam pela primeira vez as emissões experimentais da Radio Sociedade da Bahia, em março de 1924, já operavam no país a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Rádio Clube do Brasil e Rádio Clube de Pernambuco e, nesse mesmo ano de 1924, surgia a Rádio Clube Paranaense e, segundo alguns autores, a Rádio Educadora Paulista e a Sociedade Rádio São Paulo. A Rádio Clube do Brasil do Rio de Janeiro prefixo PRA-3, teria sido a segunda emissora a operar regularmente no país, o prefixo sequencial sugere isso, porém Rafael Casé estabelece a sua data de entrada no ar como 1º/10/1924, portanto posterior à Rádio Sociedade da Bahia.

Como se vê, na primeira década do rádio brasileiro prolifera a denominação Sociedade: Sociedade do Rio de Janeiro, Sociedade da Bahia, Sociedade Rádio Pelotense, Sociedade Educadora Paulista, Sociedade Rádio São Paulo, Sociedade de Juiz de Fora, Sociedade Rádio Gaúcha, Sociedade Rádio Phillips, Sociedade Record, Sociedade Cajuri, Sociedade Guanabara, Sociedade Triângulo Mineiro. Também a denominação Clube: Clube do Brasil, Clube de Pernambuco, Clube de Ribeirão Preto, Clube de Santos, Clube do Pará, Clube de Sorocaba, Clube do Espírito Santo. Outras denominações menos correntes foram Difusora e Educadora. Sociedades e Clubes eram pré-requisitos de funcionamento, uma que as emissoras de rádio operavam como entidades de caráter educativo, ainda não se tinha a perspectiva de mídia de massa com ênfase no entretenimento.

As denominações "Sociedades" e "Clubes" tiveram origem nas

associações e grupos de radioamadores constituídos, já que, nos primórdios, apenas eles usufruíam do serviço, eram operadores e audiência ao mesmo tempo. Somente eles possuíam aparelhos receptores rudimentares, de fabricação caseira, construídos a partir do cristal de galena, ou outro cristal similar. Sociedades e Clubes que se mantinham no Brasil através de taxas mensais, ou anuais, pagas pelos associados. Na Europa, cobrava-se, igual, taxas mensais e ainda royalties sobre a venda de aparelhos receptores pela indústria, já na segunda metade da década de 1920, quando saem de cena os aparelhos metálicos com fones para vários ouvintes, substituídos pelo aparelho de madeira para um ouvinte só.

Interessante observar que essa característica das emissoras de rádio brasileiras, a sua identificação como sociedades e clubes é um caso único no mundo. Nenhum outro país adotou esse conceito de agremiação. Os pioneiros da radiodifusão pelo mundo afora preferiram rotular as suas empresas com nomes que representavam países, cidades, regiões, jornais, ou casas comerciais. No país vizinho, Argentina, as pioneiras seriam denominadas de Rádio Argentina e Cultura; no Uruguai, Rádio El Espectador; em Cuba, Radio Cuba; no Chile, rádios El Mercúrio e Ilustrada; no México, Tarnava Notredame, JH e El Universal; na Colômbia, HJN e La Voz de Barranquilla; na Venezuela, Ayre e Rádio Caracas; na Bolívia, rádios Chuquisaca e Nacional de Bolívia; no Peru, Lima OAX; em Portugal, rádios Porto e Lisboa.

AFINAL QUEM INVENTOU O RÁDIO?

Os americanos reconhecem como inventor o Dr. Lee De Forest, entendem que foi ele com a invenção do "audion" que viabilizou a modulação e ampliação da voz e por ter sido o primeiro a transmitir música de ópera de sua estação da Califórnia, em 1916. Os russos reconhecem Alexandre Popov que, em 1895, fizera demonstrações práticas de um sistema sem fios com a utilização de uma antena exterior, o dia 7 de maio considerado o Dia do Rádio, nesse país em sua homenagem. Os franceses reivindicam a paternidade para Edouard Branly pela invenção do "coesor", detector de ondas de rádio muito utilizado nos primórdios da radiotelegrafia.

O Brasil, por sua vez, reconhece o Padre Roberto Landell de Moura pela sua iniciativa de apresentar em 1893 um projeto de transmissão de sinais sem fios. Moura condecorado pelo governo brasileiro, *post mortem*, com a Ordem Honorífica das Comunicações, teria realizado naquele ano uma transmissão de sinais do alto da avenida Paulista para o Alto de Sant' Ana, testemunhada pelo cônsul britânico Mr. Lupton, antecedendo em dois anos as primeiras experiências de Marconi de telegrafia sem fio. O padre registrou algumas de suas patentes no Brasil e nos Estados Unidos, mas a rigor não chegou a irradiar a voz humana, faltou-lhe apoio do governo brasileiro que, inclusive, o considerou louco.

O fato é que o rádio é o resultado de muitos teóricos e inventores: da teoria de Maxwell posta em prática por Hertz, aperfeiçoada por Brandly, Ruhmkorff e Popov, tornada realidade em sinais radiotelegráficos e radiotelefônicos por Marconi, Landell de Moura, Nikola Tesla,

dentre outros. Daí por diante o rádio torna-se negócio lucrativo, pelas mãos da iniciativa privada que racionaliza os custos dos componentes transmissores e receptores. A economia de escala populariza o veículo que então descobre a sua vocação, já nos anos 1930, como a maior canal de comunicação de massas que o mundo até então conhecera.

REFERÊNCIAS

ASA, Briggs; BURKER, Peter. *Uma história social na mídia*: de Gutemberg à internet. Editora Zahar;2004.

CASÉ, Rafael. Programa Ca\sé. O rádio começou aqui. MUAD, Consultoria e Planejamento editorial Ltda; 1995.

FERRARETTO, L. A. De 1919 a 1923, os primeiros momentos do rádio no Brasil. Revista Brasileira de História da Mídia, São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, ano 2, v. 3, n. 1, p. 11-20, jan.-jun. 2013.

MURCE, Renato. Bastidores do Rádio-Fragmentos do rádio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PINTO, O. D. Rádio Clube de Pernambuco – Notas sobre sua história. Rio de Janeiro: abr. 1984.

SCHILLER, Herbert. O império norte-americano das comunicações. Petrópolis: Vozes; 1976.

Homenagem

ÉDISON CARNEIRO: VALORIZAÇÃO DAS RAÍZES AFRICANAS E O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL

Biaggio Talento[1]

Fatores conjunturais marcantes contribuíram para a formação intelectual e o engajamento político de Édison Carneiro. Ele cresceu em meio a um clima turbulento no País. Seu pai, o professor Antonio Joaquim Souza Carneiro foi um nacionalista com ideias liberais e de esquerda. Deve ter se indignado com os eventos que resultaram na Revolta da Chibata, em 1910, quando marinheiros negros resolveram dizer "não" a uma antiga prática dos oficiais, de açoitar grumetes que cometiam pequenas faltas. Comandados por João Cândido, os marinheiros tomaram os modernos navios encouraçados e apontaram os potentes canhões para o Rio de Janeiro, então a capital federal. Ameaçaram abrir fogo se o governo não banisse a chibata, uma prática de tortura que remonta a escravidão.

A questão do racismo na Marinha ganhou, assim, projeção nacional, tendo contribuído para uma maior repercussão, a implacável repressão do governo que se seguiu à revolta. Dois anos depois, em janeiro de 1912, mesmo ano do nascimento de Édison Carneiro, a nação era sacudida por mais um episódio traumático: o bombardeamento de Salvador, motivado pela briga dos grupos políticos que lutavam

[1] Biaggio Talento é jornalista e pesquisador independente. Autor, em parceria com Luiz Couceiro, da biografia Édison Carneiro - o mestre antigo, 2009. Coleção Gente da Bahia da Assembleia Legislativa do Estado.

pelo controle da Bahia.

Nas décadas seguintes, de 1920 e 1930, o Brasil sofreu as consequências da crise econômica internacional provocada pela primeira guerra mundial situação agravado pela disputa das oligarquias locais e nacionais.

Na Bahia, lutavam pelo controle do Estado, os dois principais segmentos da elite política: o grupo conservador, representante da antiga oligarquia rural e mercantil (cuja estrela era Ruy Barbosa) e o grupo neoliberal capitaneado por José Joaquim Seabra. Em função dessa divisão, no ano de 1919, quando ocorreu eleição para a presidência da República e a política fervilhava, lideranças operárias de Salvador perceberam que o cenário era favorável para deflagrar uma greve geral, reivindicando melhorias salariais e de condições de trabalho. Esse movimento paralisou a economia baiana, obteve alguns ganhos para os trabalhadores e marcou o cenário político do Estado, pois, no ano seguinte à greve surgia a Federação dos Trabalhadores Baianos e logo depois o núcleo estadual do Partido Socialista. A sucursal baiana do Partido Comunista do Brasil foi organizada no fim da década de 1920.

Nos anos 1930, o golpe militar de Getúlio Vargas introduz na política brasileira o segmento que ficava de fora do jogo de poder das oligarquias agrárias de São Paulo e Minas Gerais. Vargas surge como sendo o arauto da modernização conservadora do País. Na Bahia, os ventos políticos levaram Nelson Carneiro, irmão de Édison, e o pai dos dois, o professor Souza Carneiro a seguirem a Aliança Liberal, arregimentada por Ruy Barbosa, contra o interventor de Vargas na

Bahia, Juracy Magalhães.

Édison Carneiro, Jorge Amado e os demais integrantes da Academia dos Rebeldes (movimento literário que fundaram), entraram no Partido Comunista e passaram a ter um engajamento político mais efetivo. Em 1936, Edison formou-se bacharel em Direito e optou pela carreira de jornalista. Foi então que passou a produzir as primeiras matérias positivas sobre o candomblé, religião normalmente tratada com desprezo e chacota na imprensa baiana. Édison se torna uma voz importante na defesa do culto afro e aprofunda seus estudos sobre o candomblé, o funcionamento dos terreiros e a vida de seus integrantes.

Enquanto isso, junto com a política, eugenia (o estudo do melhoramento genético) e religião eram temas que se entrelaçavam na virada dos séculos XIX e XX. E provocavam inflamadas discussões. Alguns intelectuais brasileiros influentes discutiam os eventuais "malefícios" da miscigenação, ocorrida na formação do País. Os arianistas usavam a teoria evolucionista de Darwin para tentar justificar uma suposta superioridade das pessoas de pele branca e vinculavam a religião africana a uma raça que consideravam inferior. O culto aos orixás era, assim, para essa corrente de pensamento, animista e fetichista, própria de segmento primitivo.

Um dos principais representantes dessa escola, o médico maranhense radicado na Bahia, Nina Rodrigues, tinha em Édison Carneiro, paradoxalmente, um admirador e até seguidor. Isso fez com que muitos pesquisadores da história do negro e do candomblé no Brasil criticassem a postura do ativista em função das posições racistas de

Nina, que considerava o negro inferior intelectualmente em relação ao branco. Parece claro, contudo, que Carneiro entendia e separava a parte negativa da postura de Nina e valorizava seus estudos pioneiros sobre as religiões afro cultuadas na Bahia. Ele explica claramente sua posição num texto de 1956, alusivo aos 50 anos da morte do cientista, publicado no livro **Ladinos e Crioulos** (Civilização brasileira, 1964).

> Era indisfarçável a simpatia que Nina Rodrigues nutria pelo negro. Tentava, porém, sobrepor a essa simpatia natural, adquirida no trato diário com o negro do Maranhão e da Bahia, as teorias científicas então em voga na Europa. Não pode – e seria injusto culpá-lo, agora, pelo erro de todos – entender o significado exato dessas teorias, que tanto corromperam o pensamento humano.

Segundo Édison, ao aceitar "as falsas constatações de [Cesare] Lombroso e [Enrico] Ferri", Nina violentava a sua natureza, "mas supunha, honestamente, estar colocando o problema das nossas populações em plano verdadeiramente científico – e não emocional". Ao tratar antropologicamente o problema do negro e do mestiço fazendo comparação com a cultura branca Nina, na visão de Edison, deu dignidade ao estudo sobre a raça. Assim, teria incidido em erros grandes ao mesmo tempo em que, "como um desbravador, desvendava riquezas inesperadas". Integraria, o cientista maranhense, o grupo de intelectuais, da virada do século, que "à falta de uma equipe menor de pesquisadores devia ser enciclopédico". Ao estudar as "imunidades mórbidas" das raças Nina foi parar na antropologia, na etnologia e

no folclore. "Isto, que podia ter sido um mal, foi um bem, pois o enciclopédico enriqueceu de tal maneira o seu documentário que, ou o dado vale por si mesmo ou Nina Rodrigues não pode ou não soube interpretá-lo de acordo com os conceitos científicos da época". Edison deixa claro não ser um "discípulo" de Nina, mas um continuador de seus estudos assim como Manoel Quirino e Arthur Ramos. "Esta linha de pesquisadores constituiria a 'escola baiana'", escreveu.

Ele não podia concordar com a elite da eugenia, que queria implantar no Brasil uma espécie de projeto civilizatório para "limpar" o País de um determinado segmento e sua religião considerada "exótica" que influenciou a grande perseguição da Justiça e da Polícia aos candomblés e suas práticas denunciadas como "curandeirismo" e "charlatanismo". Isso tudo açulado por vários jornais de Salvador e suas matérias depreciativas, que cobravam o fechamento de candomblés. Esse clima alcançou a década de 1930 com o início da era de Getúlio Vargas e seu modelo de modernização da economia brasileira.

Em meio a essa maré de perseguições, se insurgem as vozes de intelectuais dissidentes, com características nativistas ou de engajamento político de esquerda. Nomes como Euclides da Cunha e Aluísio Azevedo, que marcaram posição em favor da valorização do homem da terra, do mestiço, do sertanejo, no final do século XIX, eram representados nas primeiras décadas do século XX, por Mário de Andrade e os demais integrantes da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Na Bahia essa bandeira ficou com o segmento integrado entre outros por Édison Carneiro e Jorge Amado.

Em oposição ferrenha às teses racistas, Jorge e Édison passam a trabalhar pelo resgate e valorização do culto afro, ao mesmo tempo em que diagnosticam e denunciam as péssimas condições de vida da população negra no Brasil. Por essa época, o antropólogo pernambucano Gilberto Freyre lança o livro ***Casa Grande e Senzala*** (1933), onde propõe uma nova linha de análise: a de que em vez de deteriorar a nação brasileira, a cultura e a população negras, contribuíram para melhorar o Brasil. Freyre, inclusive, apontou que os grandes heróis do País eram mestiços: Osvaldo Cruz, Graça Aranha, Juliano Moreira, Santos Dumont, Machado de Assis, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Coelho Neto, Ruy Barbosa. Todos mulatos.

Criou-se então, o mito, da "democracia racial brasileira", afinal não havia nenhum impedimento constitucional, desde o Império, que barrasse a ascensão social em função da raça, ao contrário do que ocorria nos Estados Unidos. Em tese, seria possível, sem maiores dificuldades, que negros e mestiços galgassem cargos importantes numa sociedade dominada por brancos.

Contudo, o próprio Gilberto Freyre constataria o preconceito por cor, de uma forma dissimulada e privada, no seu outro livro, **Ordem e Progresso** (1957), em que publica o resultado de um questionário sobre o pensamento do brasileiro em relação à raça. Descobriu que a maioria dos entrevistados se revelava com mentalidade igualitária em teoria e arianista na prática. Um dos exemplos dessa posição contraditória: o paraibano Antonio da Rocha Barreto, nascido em 1882, respondeu para Freyre: "num País como o Brasil, onde é forte

a contribuição do sangue africano, seria ridículo distanciar-me de homens de cor, por efeito de um presumido arianismo", disse Barreto. Em seguida confessa que receberia com desagrado o casamento de um parente próximo com "uma espécie de negro ou mulato indisfarçável". O estudo mostra também que o preconceito a cor induz os próprios negros e mestiços a almejarem o branqueamento para serem mais bem aceitos na sociedade. Alguns mulatos que responderam ao questionário, manifestaram o desejo de casar-se com pessoa de pele mais clara que a sua. Ou que seus filhos cassassem com parceiro mais branco.

Muitos mestiços e negros que se destacavam socialmente foram, então, embranquecendo. Criou-se até o termo "branco da Bahia" para caracterizar o mulato doutor, o mestiço que se tornou pessoa grada, rica ou respeitável na comunidade. O próprio Édison Carneiro e o pai dele, o professor Antonio Joaquim Souza Carneiro eram dois típicos "brancos da Bahia". No atestado de óbito do professor Souza Carneiro, ele é qualificado como uma pessoa de pele branca, embora seja mulato escuro.

Ao perceber esse racismo silencioso, o brasileiro passa a se utilizar de eufemismos para definir sua própria cor. Se tornou famosa a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, de 1976, quando pela primeira vez se deixou o próprio brasileiro definir sua cor no questionário. Apareceram 136 cores diferentes no levantamento. Algumas das cores que as pessoas se atribuíram foram as seguintes: Acastanhada, Agalegada, Alvarenta, Azul, Azul-Marinho, Branca-Melada, Baiano, Bugrezinha-escura, Burro-quando-foge, Cardão, Cobre, Corada,

Cor-de-ouro, Cor-de-rosa, Encerada, Enxofrada, Lilás, Marinheira, Meio-preta, Mulatinha, Negrota, Puxa-para-branca, Quase-negra, Regular, Roxa, Ruiva, Sapecada, Sarará, Turva, Verde, Vermelha.

Gilberto Freire, Jorge Amado e Édison Carneiro passaram a vida defendendo a integração das raças e combatendo o racismo, mas percebiam que o preconceito persistia com o passar dos anos.

Édison tentava quebrar certo paradigma de estudiosos sobre a cultura dos afrodescendentes que tratavam o negro como um estrangeiro, isolando-o, conforme disse, "à feição dos microbiologistas". Quando sociólogos começaram a estudar a presença do negro no Brasil, a partir de projeto patrocinado pela Unesco nos anos 1950, Edison saudou a iniciativa com uma certa ironia, ao constatar que a Sociologia entrava nessa questão atrasada.

Ele já havia publicado alguns livros fundamentais sobre o tema, principalmente **Raízes negras** (1936) e **Candomblés da Bahia** (1948), além de ter ajudado a antropóloga americana Ruth Landes a percorrer os candomblés de Salvador para realizar a pesquisa sobre as religiões negras que a permitiu produzir o famoso livro **A cidade das mulheres**, (City of Women) onde trata do matriarcado que domina o candomblé da Bahia e descreve as características do culto aos orixás. A obra, escrita em forma de uma grande reportagem, é recheada de observações sobre a personalidade e a vida de Édison e por essa razão constitui-se em fonte preciosa de informações biográficas sobre o etnólogo como neste trecho:

> Em Édison encontrei um dos melhores exemplos da chama-

> da "classe alta". Era um liberal, e até mesmo o consideravam um radical em certos círculos; mas absolutamente não era um homem do povo. A sua natureza de classe pertencia a um sistema de pensamento diferente da sua ideologia política e social. Isso se revelava na sua vestimenta e na sua fala, no seu próprio interesse pelos negros, e provinha da sociedade em que fora educado. Não estava absolutamente cônscio disso e talvez achasse graça dessa minha opinião (LANDES, 1967, p.100).

Ela também concluiu que o etnólogo "encarava a gente do candomblé, como se o fizesse por cima de um abismo", ou seja, como um observador de uma classe social superior, mas que mantinha uma compreensão sobre o direito desse povo a viver como bem entendesse, cultuando deuses africanos, sincretizando-os com os católicos, o que na visão da americana era uma tendência dos intelectuais brasileiros, "que é surpreendentemente romântica em vistas das suas convicções democráticas", um sentimento, segundo ela, semelhante ao que os intelectuais russos do século XIX sentiam "em relação aos servos da gleba".

Em cima dos estudos sociológicos sobre o negro, a escritora Lilian Schwarcz fez um histórico da evolução do racismo após a escravidão no seu trabalho "Nem preto, nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na intimidade". Ela assinala que coube ao sociólogo paulista Florestan Fernandes, no início dos anos 1950, demolir de vez o mito da democracia racial brasileira. Florestan foi um dos participantes do projeto da Unesco e deu uma contribuição notável para a identificação

do racismo dissimulado existente na sociedade brasileira. Curiosamente, Édison e Florestan andaram se estranhando. Travaram uma famosa polêmica na década de 1950 motivada pelos estudos sobre folclore no Brasil onde defendiam posições antagônicas. Mas essa é uma outra história.

Voltemos à questão do afrodescendente. Ao analisar os resultados do censo de 1950, Florestan percebeu que, embora algumas barreiras de ascensão social para o negro haviam caído após a abolição, levantaram-se outras, de origem nitidamente racistas. A principal delas, a barreira econômica, que é até os dias de hoje, a mais difícil de ser superada, e constitui-se na prova maior do preconceito dissimulado existente no País.

O censo mostrou que a população branca era majoritária nas regiões mais ricas e os negros nas regiões mais pobres, que 82% dos patrões eram pessoas brancas, enquanto 18% eram mulatos e apenas 3% negros, que os brancos ocupavam 60% dos empregos, os mulatos 23% e os negros 15%. Um quadro explicado, em parte, pela formação da mão de obra, deficiente em relação aos negros: entre os diplomados com dez anos de estudos, pesquisados pelo censo de 1950, 96,8% eram brancos, 2,2% mulatos e apenas 0,28% negros. No censo de 1960 foi o sociólogo Valle e Silva que demostrou a continuidade dessa desigualdade: a renda média dos trabalhadores brancos era o dobro da renda do restante da população.

Já o sociólogo Sérgio Adorno investigou se era verdade a famosa máxima, "todos são iguais perante a lei" como prega a Constitui-

ção brasileira. Não são. O número de condenações de indivíduos negros é bem maior que a de brancos. Adorno descobriu um fato curioso ao analisar inúmeros processos: os acusados enegreciam ou embranqueciam no decorrer dos inquéritos. Se o sujeito provava que era trabalhador, pai de família e inocente, virava moreno claro nos autos. Por outro lado, ficava mais negro à medida que sua culpa ia se cristalizando. As conclusões de Adorno são terríveis e conhecidas até os dias de hoje. Os réus negros são mais perseguidos pela vigilância policial, têm maiores dificuldades de acesso à justiça criminal e dificuldade de acesso à ampla defesa. Os réus negros têm muito mais chances de serem condenados a penas maiores que os brancos, em função de todas essas restrições.

Dados da última década do "Observatório da População Negra", que é um projeto conjunto da Secretaria Nacional de Assuntos Estratégicos, Faculdade Zumbi dos Palmares, Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e a Fundação Getúlio Vargas, indicam que a situação ainda é muito desigual, nos dias de hoje, em flagrante desvantagem para os negros. No Brasil, apesar de 51% da população ser formada por negros, eles representam apenas 20% dos brasileiros que ganham mais de dez salários-mínimos. A população negra também representa apenas 20% dos brasileiros que chegam a fazer pós-graduação no país. Na população negra está o maior percentual de analfabetismo entre os brasileiros, 15%.

A Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED da Superintendência de Estudos Sociais e Econômicos da Secretaria do Planejamento

da Bahia referente a 2010 sobre "A inserção da população negra no mercado de trabalho da região metropolitana de Salvador", confirma a discriminação, ainda existente, em relação aos afrodescendentes. Conforme o estudo "o mercado de trabalho é um espaço privilegiado de observação, pois nele as desigualdades sociais se reproduzem de forma, muitas vezes, explícitas". Um dos itens expressivos da pesquisa é a comparação da cor das pessoas desempregadas: 91,2% eram pessoas negras, 8,8% pessoas não-negras. Significativo também é a desproporção dos salários pagos para brancos e negros. O salário médio do trabalhador negro foi R$ 1.003,00 e o do branco R$ 1.851,00. Ou seja, quase o dobro.

A partir do surgimento do Movimento Negro Unificado nos anos 1970, formado por ativistas influenciados tanto pelos estudos dos sociólogos paulistas e intelectuais como Edison Carneiro, passou-se a discutir no Brasil, com mais ênfase, essa questão da democracia racial, que não ocorria na prática. Começou-se a cobrar políticas oficiais afirmativas mais eficientes e a luta se amplia na tentativa de diminuir as desigualdades sociais. O legado de Édison Carneiro está justamente nesse despertar de consciência da população afrodescendente que, graças aos heróis negros, passaram a ter orgulho de sua origem e partiram para cobrar seus direitos de brasileiros que é igual ou até maior, em função do que sofreram ao longo da história, que o das outras raças.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Édison. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Publicação do Museu do Estado da Bahia, Nº 8. Secretaria de Educação e Saúde, 1948.

CARNEIRO, Édison. *Ladinos e Crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schimdt Ltda,1933.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. 1ª ed. em português. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1967. (***The City of Women***. USA: The Mcmillian Company, 1947.)

SCHWARCZ, Lilian. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claro Enigma, 1998.

ÉDISON CARNEIRO NO ACERVO DE RUTH LANDES

Jamie Lee Andreson[1]

RESUMO

Esse artigo oferece um retrato de Édison Carneiro a partir das informações deixadas pela antropóloga Ruth Landes em seu acervo. Carneiro e Landes passaram oito meses realizando pesquisas etnográficas nos candomblés da Bahia entre 1938 e 1939. Nesse curto tempo, eles formaram uma forte colaboração e uma relação íntima que influenciaram o desenvolvimento de suas teorias publicadas em livros e artigos que foram marcantes no desenvolvimento do campo de estudos afro-brasileiros. Carneiro mandou várias cartas, artigos, e escritos não publicados para Landes ao longo de sua carreira, que são analisados como parte de sua produção de conhecimento na área de religiões de matriz africana.

Palavras chaves: Candomblé, estudos afro-brasileiros, fontes primárias, mães-de-santo

ABSTRACT

This article offers a portrait of Édison Carneiro primarily through information left by the anthropologist Ruth Landes in her archive. Carneiro and

[1] Jamie Lee é PhD em Antropologia e História pela Universidade de Michigan, Estados Unidos. Ela é autora, entre outros, do livro Ruth Landes e a Cidade das Mulheres: uma releitura do candomblé, publicado pela EDUFBA em 2019.

Landes spent eight months together conducting ethnographic research in Candomblé temples in Bahia, Brazil from 1938 to 1939. During this short time, they formed a strong collaboration and intimate relationship that influenced the development of theories they published in books and articles that were fundamental to the development of the field of Afro-Brazilian studies. Carneiro sent many letters, articles, and unpublished writings to Landes throughout their career, which are analyzed here as part of the knowledge production on the topic of religions of African descent in the Americas.

Key words: Candomblé, Afro-Brazilian Studies, primary sources, priestesses

A publicação da etnografia *The City of Women* (1947) pela antropóloga norte-americana Ruth Landes detalhou sua experiência de campo de outubro 1938 até maio 1939 nos candomblés da Bahia, guiada pelo seu colega baiano Édison Carneiro, que aparece como personagem principal do livro. Na época, era um "segredo público" que os dois se envolveram romanticamente durante o processo de pesquisa, um fator que tornou sua colaboração mais intensa e íntima. Os detalhes de seu relacionamento estão registrados principalmente nas fontes deixadas pela própria Landes em seu acervo pessoal, doado para o Acervo Nacional da Antropologia (National Anthropological Archives) do museu Smithsonian, localizado em Washington, DC e tem sido um assunto de fofoca e pesquisa pelos interessados na história dos candomblés (FRY, 1982, 1995; LIMA, 2003;CORRÊA, 2002, 2003, 2004; CUNHA, 2004, 2005; HEALEY, 1996, 1998; ROSSI, 2011; MATORY, 2005). As cartas trocadas entre Landes e Carneiro desde seu tempo na Bahia em 1939 até o falecimento de Carneiro em 1972

deixa muitas informações sobre seu relacionamento e sua colaboração como colegas, amigos e amantes (Andreson, 2019). Além das cartas, também existe a coleção de fotos da Landes com mais de 400 fotos capturadas durante a elaboração de suas pesquisas etnográficas. Edison Carneiro tirou várias fotos da coleção e está bem representado como sujeito que acompanhou Landes pela cidade de Salvador. Ele a levou para as festas populares da cidade e a apresentou às lideranças mais prestigiosas dos terreiros da época, como Martiniano do Bonfim, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Flaviana do Cobre, e Mãe Maximinia do Terreiro Casa Branca, entre outras menos conhecidas como a Mãe Sabina de Caboclo e a Mãe Idalice de Angola.

Além das cartas trocadas entre Édison Carneiro e Ruth Landes e as fotos tiradas no campo, o acervo de Landes contém materiais inéditos que Carneiro mandou para Landes no processo da escrita da etnografia. Existe também os cadernos de anotações da pesquisa de campo de Landes, que apesar de ter uma escrita difícil para interpretação, deixa informações sobre seu roteiro, sua abordagem de pesquisa, seus interlocutores e sua relação afetiva com Carneiro. Esse artigo amplia as informações compartilhadas no livro *Ruth Landes e a Cidade das Mulheres: uma releitura da antropologia do candomblé* (ANDRESON, 2019) com mais detalhes sobre Edison Carneiro através da leitura de sua colaboração etnográfica com Landes no Brasil de 1938 a 1939 e aspectos de sua vida depois que Landes voltou à Nova Iorque. Juntos, eles publicaram trabalhos valiosos nos estudos afro-brasileiros frequentemente citados, relevantes até hoje, principal-

mente às etnografias produzidas através das pesquisas, *A Cidade das Mulheres* (1947 em inglês, 1967 em português) no caso de Landes e *Os Candomblés da Bahia* (1948) de Carneiro.

Landes viajou de barco de Nova Iorque ao Rio de Janeiro em 1938e encontrou os estudiosos da área para começar seu processo de pesquisa. Landes foi apresentada a Arthur Ramos através de seu colega Rudiger Bilden que estava na Fisk University no estado de Tennessee, onde ela estudou "a vida dos negros" norte-americanos em preparação para sua viagem à Bahia. Ela também conheceu a diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Heloisa Alberto Torres, que tinha orientado outros antropólogos formados na mesma universidade que Landes, a Columbia University, como Charles Wagley, Buell Quain e William Lipkind. Alberto Torres também trabalhou com Lévi-Strauss, Raimundo Lopes, Luiz de Castro Faria e manteve intensa correspondência com Franz Boas, Ralph Linton, Paul Rivet, Alfred Métraux e Charles Wagley (CORRÊA, 2003).



Figura 1: Museu Nacional, Rio de Janeiro, em 1939: Édison Carneiro, Raimundo Lopes, Charles Wagley, Heloisa Alberto Torres, Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria. Foto reproduzida em Corrêa, 2003.

Em setembro de 1938, depois de conhecer Édison Carneiro, Landes mandou um cartão postal a Arthur Ramos em seu português iniciante. Ela agradece a Ramos por suas cartas de apresentação, "especialmente, do conhecimento do Dr. Édison Carneiro. Ele é um bom cicerone e muito inteligente. Estou ocupada agora com os candomblés porque está no tempo". Ela refere a suas atividades acompanhando a estação das festas e cerimônias públicas dos terreiros. Landes também aproveita para pedir artigos de Ramos, sugerindo interesse em uma colaboração acadêmica entre eles. Ramos respondeu a Landes no mês seguinte e enviou os artigos pedidos. A partir de agosto de 1938, Landes começou mais intensamente suas pesquisas de campo em vários

terreiros de candomblé, guiado e apresentado em sua maioria por Carneiro. Refletindo em sua experiência de campo com Landes, em 1964, Carneiro afirmou que "nunca, absolutamente nunca, letrado algum, brasileiro ou não, tivera tanta intimidade com os candomblés da Bahia" (CARNEIRO, 1964, p. 225).

Édison Carneiro cresceu numa família parda de classe média, nos anos 1920, em Salvador. Seu pai era professor e a educação era a prioridade para sua família. Os biógrafos Biaggio Talento e Luiz Alberto Couceiro escreveram que "a família de Edison Carneiro tem raízes na nobreza intelectual mestiça brasileira" (TALENTO E COUCEIRO, 2009, p. 39). Seu pai "investiu todos os seus recursos na educação dos filhos" para ascender "por mérito numa sociedade dominada por brancos" (TALENTO E COUCEIRO, 2009, p. 41). No livro *A Cidade das Mulheres*, Landes descreve que Carneiro "vinha de família pobre, mas boa, qualificada de fidalga... Era o tipo de família, às vezes, chamada de 'negros brancos', por muito respeitada" (2002, p. 50). Carneiro também aprendeu a falar e escrever inglês bem, e chegou a traduzir alguns livros. Após formar-se na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, ele trabalhou como jornalista no importante jornal da época: *O Estado da Bahia*. Sua atuação como jornalista lhe permitiu divulgar as atividades dos candomblés como parte de um movimento de intelectuais e líderes que procuraram legitimar esta religião frente a perseguição que vinha enfrentando há séculos.

Carneiro era um "não branco", sua "raça", por vezes, funcionava

como "fator de exclusão, preterimento ou interdição velada às posições e aos postos por ele pleiteados" (ROSSI, 2011, p. 25). Mas sua cor nem sempre o prejudicava, circunstancialmente era sua "*negritude,* inclusive, passível de "capitalização" e de conversão em trunfos sociais, políticos e intelectuais, não estando fatalmente destinada a se constituir em uma desvantagem" (ROSSI, 2011, p. 28). Carneiro tinha autoridade entre as comunidades de candomblé e transitava entre eles e os elites baianas, e até entre os pesquisadores estrangeiros que chegaram na Bahia. Como um pardo bilíngue e um intelectual público, Carneiro tinha, enfim, uma posição estratégica no âmbito das políticas de raça e a produção de conhecimento na Bahia.

Como um etnólogo, Carneiro pesquisava nos terreiros de Candomblé, estabelecia relações com lideranças religiosas e com membros dos terreiros, com o propósito de melhor entender do tema aproximava-se de seus principais atores e interagia com a liturgia religiosa. Tornou-se ogã, a exemplo do que faziam alguns artistas e acadêmicos do século XX, incluindo seu amigo e companheiro de militância política Jorge Amado. Como jornalista, Carneiro escreveu reportagens sobre o Segundo Congresso Afro-Brasileiro (organizado por ele) e publicou entrevistas com importantes personalidades daquela época ligadas ao candomblé como Martiniano do Bonfim e Joãozinho da Goméia, além de noticiar eventos políticos relacionados ao Candomblé e à cultura afro-brasileira no jornal *O Estado da Bahia.* Fazia uma cobertura inovadora em relação às tendências jornalísticas da época, que ao noticiarem sobre batidas policiais nos candomblés, se mostravam

explicitamente simpáticas à repressão aos cultos tratados como sendo coisa de "feiticeiros" e "bárbaros" (BRAGA, 1999, p. 204; LIMA, 1987, p. 43; ICKES, 2013, p.51). De acordo com os biógrafos da Mãe Menininha, Carneiro

> [...] teve o mérito de usar sua coluna em jornais para divulgar, de forma positiva, os assuntos ligados à tradição e à religião dos descendentes de escravos. Uma total novidade. Carneiro, ele próprio um negro, um 'negro doutor' que viveu intensamente esse tempo e participou intimamente da vida de muitas das comunidades religiosas (NÓBREGA; ECHEVVERIA, 2006, p. 94).

No início dos anos 1930, Carneiro entrou para o Partido Comunista do Brasil (PCB) e passou a fazer parte do grupo de literatos comunistas, a Academia dos Rebeldes. A missão da instituição era "valorizar a cultura popular, particularmente, a cultura africana e afro-baiana, que foram marginalizadas durante a colonização do Brasil" (SOARES, 2005). Notáveis escritores baianos, tais como Jorge Armado, Pinheiro Viegas, Sosígenes Marinho Costa, Áydano Pereira do Couto Ferraz, Guilherme Dias Gomes, João Alves Ribeiro, Walter da Silveira, Oswaldo Dias da Costa, José Bastos, José Severiano da Costa Andrade, João de Castro Cordeiro, Guilherme Freitas Dias Gomes e Clóvis Amorim, colaboraram e publicaram na revista *O Momento,* com o propósito de incorporar a vida e os problemas dos afro-brasileiros nos trabalhos literários. Carneiro e esses seus companheiros de jornada faziam parte de um grupo de intelectuais

e artistas do PCB. A ligação de Carneiro com o partido comunista o tornou suspeito, como naquela época, estavam preocupados com a expansão do comunismo no contexto do regime autoritário de Getúlio Vargas, presidente de 1930-1937 e ditador de 1937-1945. A afiliação de Landes com Carneiro, também fez com que ela seja expulsa da Bahia pela polícia.

Édison Carneiro tinha publicado sua primeira etnografia, *Religiões Negras*, em 1936 e no ano seguinte organizou o Segundo Congresso Afro-Brasileiro em Salvador para reunir "as massas populares, os acadêmicos e os especialistas" (CARNEIRO, 1940). A inclusão dos afrodescendentes e membros dos terreiros foi uma inovação para os estudos da época, eles tornaram-se mais acessíveis ao público (ROMO, 2010, p.65). Os participantes do Segundo Congresso discutiram - comprometidos com uma "orientação democrática" - ensaios e teorias apresentados pelos líderes de candomblé, artistas baianos, e acadêmicos brasileiros e estrangeiros (CARNEIRO, 1940). Além de Edison Carneiro, participaram estudiosos brasileiros, como Áydano do Couto Ferraz, Reginaldo Guimarães, Jorge Amado, Clóvis Amorim, Renato Mendonça, os norte-americanos Donald Pierson e Melville Herskovits, o cubano Salvador Garcia Aguero e o artista plástico Santa Rosa. A participação das mães e pais de santo como Martiniano do Bonfim, Eugênia Ana dos Santos (Mãe Aninha), Manoel Bernardino da Paixão (Bernardino) e Manuel Vitorino dos Santos (Manouel Falefá) "conferiria um alto grau de autenticidade e lhe garantiria ampla aceitação popular" (OLIVEIRA, 1987, p. 28). Terreiros de candomblé receberam

os participantes para festas públicas e o Congresso ofereceu exibições de capoeira, batuque e samba. Num artigo escrito por Carneiro no *Estado da Bahia*, ele explica como "Todo o 'terreiro' estava aberto à visita dos congressistas. A festa do Opô Afonjá encantou sobremaneira aos Congressistas" (CARNEIRO, 1937).

Esta colaboração direta com membros de candomblé durante o Congresso de 1937 inspirou a criação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia - o primeiro grupo no estado a representar o candomblé em público. Esta União, organizada por Carneiro, foi proposta da "mãe de santo mais honorável da Bahia" na época, Dona Aninha, do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Esta União foi fundada para organizar e representar a comunidade contra a repressão do candomblé desferida pelo Estado. A União contribuiu para assegurar os Direitos e Garantias Individuais da Constituição de 1934 que assim se expressa em seu Inciso 5 do artigo 113: "é inviolável a liberdade de consciência e de crença e garantido o livre exercício dos cultos religiosos, desde que não contravenham à ordem pública e os bons costumes. As associações religiosas adquirem personalidade jurídica nos termos da lei civil" (TALENTO; COUCEIRO, 2009, p. 61). Carneiro e os líderes da União denunciaram a violação da liberdade religiosa pelo Estado com a ação de repressão policial aos candomblés. A União realizou poucas reuniões, pois tinha restrições quanto à mobilização, apoio e recursos. Teve uma vida curtíssima, provavelmente por problemas políticos entre as diferentes "nações" ali representadas (NASCIMENTO, 2010).

Quando Landes encontrou Carneiro nos círculos acadêmicos

baianos, imediatamente reconheceu-o como uma autoridade e colega, explicando que ele "tinha apenas 27 anos, mas o número e a originalidade de seus estudos sobre os negros brasileiros e os candomblés, e a solidez da sua reputação faziam-me esperar um homem muito mais idoso" (LANDES, 2002, p.49). Landes, que tinha 30 anos, relacionou-se com Carneiro com a provocação: "como entender a Bahia, se eu não aprender o candomblé em primeira mão?". Assim, decidiram trabalhar juntos, "de modo que concordamos em fundir os nossos recursos, os nossos conhecimentos, o nosso tempo, as nossas observações" (LANDES, 2002, p. 75, 50). Passaram oito meses realizando pesquisas de campo nos candomblés da Bahia, reuniram farta documentação e juntaram os materiais que comporiam suas futuras publicações.



Figura 2: Foto de Édison Carneiro tirada por Ruth Landes (sem legenda ou data, Ruth Landes papers, Photographs, Brazil: Bahianblacksand candomblé, 91-4_0133)

Nos primeiros meses de pesquisa, de agosto a setembro de 1938, Landes e Carneiro visitavam principalmente o Terreiro de Mãe Sabina e o Terreiro Gantois. Com Sabina, ela acompanhou a festa Mãe d'agua, assistiu suas festas de caboclo, brincou com as crianças do terreiro e até se vestiu de "Baiana" com as roupas e joias rituais de Sabina. Landes foi apresentada à Mãe Menininha pelo Eustácio da Lima e não o Édison Carneiro, por conta de conflitos entre ele e a Mãe Menininha sobre a União das Seitas Afro-brasileiras. No dia 12 de setembro de 1938, Carneiro a levou para conhecer o babalaô Martiniano do Bonfim e ela voltou para a casa dele nos dias seguidos para continuar suas entrevistas, fazer uma consulta de búzios e acompanhar rituais. Carneiro também ofereceu Landes tours da cidade, como a igreja São Francisco, a Igreja da Lapinha, o Rio Vermelho, capoeira no Mercado Modelo, o Dique Tororô, e Itapagipe. No dia 9 de setembro, Landes anota no seu caderno "as mães que eu conheço", que demonstra como em apenas um mês de pesquisa, ela foi apresentada à sete sacerdotisas e cinco pais-de-santo, a maioria pelo Edison Carneiro.[2] Só era possível isso porque Carneiro já tinha estabelecido relações de amizade e colaboração com as lideranças do candomblé e tinha inserção nas comunidades de terreiro.

No dia 24 de setembro, Landes passeou com Carneiro no Ilê Axé Opô Afonjá, referido como "Aché" ou "a roça da Aninha" nas

[2] "Mães I know: 1) Menininha 2) Sabina 3) Mrs. Palmeiras 4) Idalice 5) Maximinia (Engenho Velho) 6) Aninha 7) Adetesa (?) – Paes I know: 1) Bernardino 2) Palmeiras 3) Falefá 4) Vavá Pau Brasil 5) Manoel" (Ruth Landes Papers, Noetbooks. Folder: Brazil IV).

anotações. Landes tinha chegado poucos meses depois do falecimento da sacerdotisa da casa, a Mãe Aninha (Eugênia Ana dos Santos, 1869-1938). Mesmo depois de ter falecido, a memória e o legado da Mãe Aninha estavam bem presentes no terreiro. Mãe Aninha era uma figura política, conhecida no universo do candomblé do início do século XX. Na década de 1930, Mãe Aninha reconheceu Carneiro como um homem com potencial de servir seu terreiro. Dona Aninha designou-o como ogã e deu-lhe delegação para representar a comunidade em trabalhos acadêmicos e profissionais (LANDES, 1947, p. 35, 72). Em 5 de janeiro de 1938, Carneiro publicou um obituário de Mãe Aninha e descreve seu enterro em Salvador com um artigo de primeira página intitulado: "Era a mais popular mãe de santo da Bahia", em *O Estado da Bahia*. Nesse artigo, ele elogia Aninha, sua liderança e popularidade (destaca que mais de duas mil pessoas estavam presentes no enterro). Também utiliza a oportunidade para discutir, novamente, seu importante papel no Segundo Congresso Afro-Brasileiro e na União das Seitas Afro-Brasileiras.

Mesmo após o falecimento de Aninha, seu legado permaneceu forte no terreiro. Durante a visita ao Ilê Axé Opô Afonjá, no dia 9 de outubro de 1938, Landes tirou várias fotos, inclusive das casas dos orixás, das árvores, da roça, dos visitantes, dos "homens negros", de Edison Carneiro e de si mesma. Numa foto bem interessante, Carneiro segura uma imagem impressa de Mãe Aninha no próprio terreiro. Em outra imagem, Carneiro segura uma foto do caixão de Mãe Aninha que foi tirada no dia do enterro. É bem claro que a memória

e a liderança da Mãe Aninha foram marcantes no desenvolvimento da teoria do matriarcado de Landes.



Figura 3: Édison Carneiro segurando uma foto do caixão de Eugenia Ana dos Santos no terreiro de Ilê Axé Opô Afonjá (Ruth Landes papers, Photographs, Brazil: Bahianblacksand candomblé, 91-4_0519).

A expressão de Carneiro é de lamento, seriedade e de tristeza pela perda que o faz sofrer. Tal estado de espírito não surpreende a quem atentar para o tom de seu artigo descrevendo o enterro de Aninha,

> Perto de três mil pessoas chorando, lutando por carregar o caixão, gritando desvairadamente que ela ia ressuscitar, se atropelando para colocar também a sua pá de terra na cova de Aninha, se lastimando, se maldizendo pela morte dela, cantando lúgubres canções africanas para acompanhar-lhe os últimos passos por este mundo (CARNEIRO, 1964, p. 208).

Carneiro esteve próximo a Mãe Aninha e a respeitava como a mulher poderosa e inteligente que era. Atento ao fato, Vivaldo da Costa Lima expressa os sentimentos de Carneiro por ela da seguinte forma:

> Pode-se imaginar quanto terá custado a Edison Carneiro resumir todos os sentidos de respeito e gratidão que mantinha pela falecida ialorixá, desde a ajuda que ela lhe prestou na realização do Congresso até o santuário que lhe concedeu, no seu terreiro de São Gonçalo, no fim do ano de 1937, quando Carneiro ali se refugiou, ao abrigo seguro da perseguição da polícia política (LIMA, 1987, p. 46).

Na foto tirada por Landes, parece que seu interesse maior era captar Edison em pleno terreiro, ali onde ele tinha passado muito tempo com Mãe Aninha. O caderno de Landes anota como ela acompanhou o Axêxê de Aninha no terreiro Opô Afonjá, na terça feira dia 10 de janeiro, 1939, um ano depois de seu falecimento.

Landes reconheceu a inestimável ajuda que Carneiro lhe deu durante a sua pesquisa na Bahia. Em *A cidade das mulheres,* ela deixa clara a dívida que com ele contraiu, "Preciso dizer que a devedora foi eu?". Carneiro a guiou munido de um conhecimento da etnologia baiana e uma ligação especial com os terreiros. Eles também concordavam quanto a abordagens e metodologia de pesquisa de campo nos Estudos Afro-Brasileiros. Landes descreveu a opinião de Carneiro sobre as pesquisas em candomblés e expos sua visão sobre métodos de abordagem,

> Os aristocratas sempre condescendem — resmungou, em

> voz calma, carregada de intensidade, tirando baforadas do seu cigarro — e quando alguns deles resolvem estudar candomblé, colhem material, chamando os negros aos seus escritórios para entrevistas porque são muito orgulhosos ou muito preguiçosos para visitar os templos nos arrabaldes. Mas você tem de ir a eles. Você não pode esperar que se protejam com naturalidade num escritório ou num hotel. E eles saberão que você os respeita, se for a eles. Eu a apresentarei (LANDES, 2002, p. 56).

Essa atitude correspondia ao que pensava Landes quanto ao envolvimento pessoal no processo de pesquisa. Ela também era herdeira de uma tradição antropológica baseada na valorização do método de abordagem – a observação participante – de Franz Boas e Ruth Benedict. Ela entendeu que, para os pesquisadores estrangeiros, o campo "não é a vida real... Mas para Edison, ao contrário, 'o campo' era sua vida e seu trabalho também" (LANDES, 1970, p.133). Carneiro reunia todas as qualidades para ser um ótimo mediador: por ser intelectual, ter experiência como anfitrião a pesquisadores internacionais e por ser afro-baiano. Agia "localmente, entre o povo de santo e as elites baianas, se convertendo gradualmente em *porta-voz* e *mandatário* das demandas políticas e simbólicas dos candomblés baianos, que Edison encaminhava a um público abrangente na forma de artigos, notícias e reportagens" (ROSSI, 2011, p.265).

Embora Carneiro se visse como alguém que se distinguia da classe aristocrática, Landes via-o de um jeito diferente. Ela escreveu que ele,

> absolutamente não era um homem do povo. A sua natureza

> de classe pertencia a um sistema de pensamento diferente da sua ideologia política e social. Isto se revelava na sua vestimenta e na sua fala, no seu próprio interesse pelos negros, e provinha da sociedade em que fora educado. Não estava absolutamente cônscio disso e talvez achasse graça nesta minha opinião... Ele nunca apareceu sem um chapéu, paletó, colarinho e gravata... Ao contrário dos costumes dos povos de língua inglesa, o fato de ser de raça escura não o excluía da aristocracia, nem o impedia de casar-se com uma branca" (LANDES, 2002, p.100-101).

Ela enfatizava que as diferenças raciais não trouxeram prejuízos a Carneiro e que sua posição econômica o colocou numa posição privilegiada na sociedade. Landes enfatizou esse fato para destacar as diferenças entre o racismo no Brasil e nos Estados Unidos. Do ponto de vista dela, a principal diferença estava no *onedroprule* – um costume norte-americano de discriminar qualquer indivíduo que tenha em suas veias uma "gota" de sangue de origem africana. Numa carta pessoal, ele respondeu acerca do tratamento que Landes lhe concedeu no livro, "nem sempre me satisfaz quando você me retrata como um aristocrata, diverte-me as coisas que você relembra" (CARNEIRO, 1947).

As cartas que trocaram, claramente indicam que Carneiro e Landes tiveram um relacionamento amoroso e uma forte empatia, nascida durante o tempo em que estiveram juntos na Bahia. Em geral, a produção acadêmica não valoriza esse aspecto da relação, mas argumento que esta intimidade criou uma ligação fundamental, facilitando conexões e colaborações mais profundas e duradouras.

Em vez de considerar o aspecto romântico de seu relacionamento como algo insignificante, indecente ou vergonhoso como alguns de seus contemporâneos, eu o trato como um fator decisivo para o amadurecimento de suas conclusões e para a produção de seus dados etnográficos. Seu romance guiou-os no que Carneiro chamou de tantos dias lindos nos candomblés da Bahia (CARNEIRO, 1946a), para ajudar Landes a escrever um relato controverso sobre o candomblé, publicado para leitores internacionais, a exemplo de norte-americanos, ingleses e latino-americanos.



Figura 4: Ruth Landes e Édison Carneiro em Salvador, Bahia (sem legenda ou data, Ruth Landes papers, Photographs, Brazil: Bahianblacksand candomblé, Ruth_Landes_01).

As cartas de Carneiro escritas para Landes, em 1939, durante o período mais intenso do romance, estão no acervo deixado e orga-

nizado por ela. De junho até outubro de 1939, ele escreveu para ela pelo menos 15 vezes. Essas cartas revelam sentimentos fortes que Carneiro nutria por Landes após sua saída da Bahia. Porém, não dispomos das respostas de Landes para avaliar os seus sentimentos a respeito do relacionamento deles naquele período. A maioria das cartas por ela escritas, a partir de 1946, estão no acervo de Edison Carneiro (O Centro de Folclore e Cultura Popular – CNFCP). É possível que Carneiro (ou a família dele) não tenha incluído, no acervo, as cartas mais íntimas escritas por Landes. A ausência de informações acerca dos seus escritos pessoais deixa aberta a perspectiva de que Carneiro seria a voz mais ativa na relação. No entanto, enquanto Landes escrevia e publicava o livro *The City of Women,* nos EUA, ela começou a escrever novamente para Carneiro. Nessas cartas, de 1946 a 1948, Landes também deixa pistas que revelam o entendimento que tinha sobre o relacionamento, que foi duradouro e assumiu várias formas ao longo de suas vidas.

A primeira carta do acervo foi escrita em setembro 1938 quando Landes realizava pesquisas no terreiro do Engenho Velho (também conhecido como a Casa Branca e Ilê Axé Iyá Nassô Oká). Ela foi para a festa de Oxalá no Engenho Velho enquanto Carneiro viajava (Carneiro, 1938). Landes tinha chegado recentemente em Salvador e, nessa carta, Carneiro não escreve nada que indique um romance. Estavam ainda no início da colaboração mútua, ele demonstra ser um colega atencioso e respeitoso, oferecendo-se para acompanhá-la nas pesquisas. A próxima carta, datada de oito de junho de 1939, foi escrita após a

expulsão de Landes da Bahia. Ele a escreveu em inglês, nela, pedia desculpas por alguns problemas de relacionamento. Carneiro relata que eles brigavam sempre, mas não por culpa dele, foi "meu amor, sempre te guardando e protegendo". Landes, por vezes, considerou Carneiro "cruel" por seu "amor tirânico" (CARNEIRO, 1939a). Por essa carta, a impressão que fica é que Landes e Carneiro não se despediram amistosamente. Os comentários de Carneiro deixam dúvidas quanto a seu comportamento "tirânico" ao longo do relacionamento. É possível que ele tenha exibido algumas características machistas, certo grau de possessividade, ou algum tipo de abuso. Porém, as fontes disponíveis não nos permitem qualquer confirmação dessas suposições.

Em julho de 1939, ele escreveu para Landes sobre planos de casamento. Carneiro desejava conseguir uma bolsa para viajar a Londres e encontrar com a parceira. Então, se candidatou a um emprego, na expectativa de morar com ela, mas a Embaixada Britânica não recomendava tal movimentação em função da situação na Europa, que estava entrando na Segunda Guerra Mundial, razão por que o British Broadcasting não quis assinar um contrato com Carneiro, nem com ninguém (CARNEIRO,1939e). Ele propôs uma bolsa ao Guggenheim como "uma última esperança", porém a única vaga oferecida ficou para Anísio Teixeira (CARNEIRO, 1939e). Em 14 de julho, ele escreveu que seus "sonhos" de casamento não iriam dar certo, mas, "Eu te amo, eu sei que sempre te amarei. Portanto, temos que ser apenas amantes quando nos encontrarmos de novo..." (CARNEIRO, 1939c). Esse reencontro demoraria quase duas décadas, quando Landes voltou

pela segunda e última vez ao Rio de Janeiro em 1966.

Meses depois que Landes retornou ao Nova Iorque, Carneiro sofria, sempre a pensar nela (CARNEIRO, 1939d). Ele escreveu, "depois que você foi, parece que qualquer coisa ficou amputada em mim. Andei, ontem, como um sonâmbulo, dormi mal e estou me sentindo ainda sem rumo. Você levou alguma coisa de mim... Estou para ficar maluco... Pensei muito em você. Penso ainda. Pensarei muito, daqui para diante. Mas, ninguém pode saber de nada". Carneiro se referia aos beijos trocados, deixando claro que "ninguém me falou deles. Todo mundo esteve sério e decente". Em várias cartas, Carneiro diz que a ama, "Eu te amo, você me ama também?" (CARNEIRO, 1939a). Parece que Landes não lhe respondia prontamente ou com frequência, já que ele pergunta, "Eu te amo, porque não está me escrevendo?" (CARNEIRO, 1939d). Porém, as respostas dela não estão acessíveis em acervos para que se possa fazer uma avaliação do quanto era mútuo este amor.

O acervo sugere um silêncio enquanto suas cartas trocadas, que pausaram entre novembro de 1939 até outubro de 1940, quando Carneiro avisou a Landes que ele se casou. Carneiro relata como nesse período ele passou doente e seu irmão faleceu de tuberculoses (CARNEIRO, 1940b). Ele retorna aos assuntos acadêmicos, falando como ajudou o Lorenzo Turner e Franklin Frazier nas suas pesquisas na Bahia, e comenta sobre o artigo que Landes publicou, "A Cult Matriarchateand Male Homosexuality" (1940), dizendo "Você parece ter alterado muito o seu artigo sobre os pais—e talvez por isso eu o

achasse um tanto forçado. Mas o material (rawmaterials) é formidável..." Ele continua em inglês, agora sobre sua relação pessoal,"não posso esquecer meu amor por você. Estou te esperando no ano '41—e eu sei que vamos ser mais felizes que nunca quando volta para mim." No final da carta, ainda manda beijos de sua esposa, Magdalena, e assina "Sempre seu, EC" (CARNEIRO, 1940b). Passa mais cinco anos até a próxima cartade Carneiro na coleção Landes.

No ano 1946, sete anos depois da realização de sua pesquisa etnográfica, Landes escreveu para a Carneiro: "Depois da guerra, eu finalmente comecei a escrever o livro sobre a Bahia!" (LANDES, 1946b). A Segunda Guerra Mundial reduziu não só as oportunidades profissionais de Landes e Carneiro, como também as possibilidades deles se reencontrarem. Os dois começaram a se corresponder mais intensamente durante o período em que Landes estava terminando *The City of Women* que teve como base as pesquisas que fizeram juntos. Durante este processo, ela se sentiu próxima dele, lembrou dos bons tempos na Bahia. Carneiro tinha mandado vários artigos e materiais de referências (LANDES, 1946b). Ela lhe pedia ajuda, algumas vezes, chegando a perguntar detalhes que veio a incluir no livro, nunca deixando de lhe perguntar sobre os sujeitos com quem interagiram durante a pesquisa de campo. Quando esqueceu os nomes dos pesquisados, criou outros para o livro. Carneiro perguntou o motivo de o nome da esposa de Martiniano do Bonfim estar escrito errado e ela disse "eu chamei a esposa de Martiniano de Esmeralda porque não consegui lembrar seu nome real! Mas não importa" (LANDES,

1948). Ela afirmou como ele aparece como o herói do livro e que isso o tornará bem conhecido (LANDES, 1946c).

O acervo de Landes contém artigos inéditos produzidos e enviados por Carneiro. Não há confirmação da data de envio desses materiais, que parecem rascunhos de capítulos e artigos escritos por Carneiro, talvez na época que pesquisavam juntos, ou enviados depois no processo de elaboração dos resultados da pesquisa. Há um artigo escrito por ele, "A Linguagem Popular da Bahia". Inclui vários contos etnográficos também como "Histórias de Orixás", com um prefácio que detalha seu propósito,

> Estas histórias, colhidas aqui e ali, eu as reúno porque são significativas do estado mental do negro da Bahia... Sei que o seu valor é mínimo, mesmo como pesquisa. Apenas o trabalho de escrever... Procurei, por isso mesmo, dar-lhes a forma popular em que as ouvi, contadas pelos negros da Cidade, sem me meter no meio da narrativa. Não aumentei, não inventei nada. Estas histórias vêm do mais fundo da alma popular para o seio amigo do Congresso Afro-Brasileiro.

O texto continua com os contos dos orixás como passados em narrativas orais das comunidades de terreiro, oferecendo altos detalhes etnográficos sobre o contexto religioso, os mitos e os ritos. Parece que Carneiro escreveu para um colega que participou do Segundo Congresso Afro-Brasileiro, e depois passou para Landes.

Outro conto mais curto, "A quitanda das Yawôs" é assinado por Carneiro com a anotação: "Pode ficar com este original, se quiser",

destinado à Landes. Esse texto detalha a cerimônia de "dar o nome" àsiâo se o processo de compra para o ritual: "A mãe-de-santo explica que a compra da yawô vale como a compra de uma escrava. De-facto, a yawô, pelo simples facto de haver sido comprada por alguém, fica na obrigação de lhe obedecer por toda a vida, como uma escrava." O texto coloca os nomes de todas as comidas envolvidas na cerimônia, e conclui: "Depois deste domingo, as yawôs vão, na sexta-feira seguinte, em romaria à Igreja do Bonfim. Só então estão ellas feitas, isto é, filhas-de-santo."

Há mais um texto de autoria de Carneiro, com o título apenas de "Candomblé", que oferece um roteiro de uma cerimônia completa, junto com uma lista de "personagens": filha-de-santo, mãe-de-santo, mãe-pequena, ogans, Axogún, Ekedi, Orixás e "tocadores de tabaque". Carneiro detalhou todos os nomes e termos ritualísticos em relação a preparação e realização da festa de orixás, com detalhes dos ritmos, cheiros, sabores, cantigas e organizações sociais envolvidas. Na conclusão, ele afirma: "Parece ser o objetivo principal do candomblé a presença do orixá entre os mortais." Ele também coloca a importância da mãe-de-santo como líder supremo: "o fim da festa é decretado única e exclusivamente pela mãe, cuja absoluta autoridade sobre toda a comunidade religiosa não pode sofrer dúvidas." Tal afirmação sugere como Carneiro também influenciou Landes em sua percepção da liderança feminina na construção da teoria do matriarcado do candomblé (LANDES, 1940; LANDES, 1947).

Se a veneração da mãe-de-santo como líder suprema está nítida nos

textos que Carneiro compartilhou com Landes, a estigma projetada nos pais-de-santo, principalmente aqueles vistos como homossexuais, se revelam claramente nas anotações de pesquisa de campo. Em várias instâncias Landes anota fofocas relatadas de Carneiro, como sobre a sexualidade de João da Pedra Preta (conhecido depois como Joãozinho da Gomeia), e Bernardino, o fundador do Terreiro Bate Folha. Tem uma anotação que diz como os pais de santos em geral são "fraudes". Eles frequentemente ficaram até a madrugada nos terreiros e passearam na rua de noite, fofocando sobre prostitutas e casais passageiros. Landes anotava tudo que via, mesmo nos passeios com Carneiro, com muitos detalhes, como parte de sua formação antropológica. Eles tomaram sorvete no Pelourinho e cachaça depois da festa de caboclos. Como casal eles falavam de todos os assuntos, e a sexualidade estava bem presente nas suas interações.

Os argumentos nos trabalhos de Édison Carneiro (1936; 1948) e Ruth Landes (1940; 1947) foram fundamentais em estabelecer divisões em termos de raça e gênero na definição de nações de candomblé no campo de estudos afro-brasileiros e a antropologia dos povos afrodescendentes nas Américas. Como uma aliança teórica, eles sugeriam que a nação Nagô (também referida hoje em dia como Ketu) foi fundada por mulheres de origem africana e a nação caboclo (que hoje muitos terreiros se identificam como congo-angola), foi liderado por homens, apontando características de mestiçagem cultural e racial. Na etnografia *Religiões Negras/Religiões Bantos*, Carneiro, argumentou sobre a suposta "degradação" das tradições culturais Bantos, oriundas dos

povos da região de Congo e Angola do continente africano, criando uma hierarquia civilizatória e de prestígio entre as nações do candomblé.

É importante ressaltar que através da leitura dos cadernos e a coleção de fotos da pesquisa etnográfica realizada por Landes e Carneiro, que eles estavam envolvidos com Mães e Pais-de-santo da nação angola em grande medida. Landes visitava o Terreiro de Sabina com alta frequência, acompanhada por Carneiro, e parece ter sido bem inserida na comunidade, mesmo que ela não esteja bem representada no livro publicado. Eles também anotaram muitas informações sobre uma Mãe de santo de Angola, chamada Idalice, que de acordo com as anotações de Landes, foi iniciada por Mãe Flaviana do Terreiro do Cobre. O preconceito e julgamento contra os terreiros de caboclo (também chamado de angola) que aparece nas publicações e como desdobramento de suas teorias parecem forçados, e não uma reflexão da experiência de Landes ou suas atitudes de campo. O maior preconceito identificado nas anotações vem da parte de Carneiro contra pais-de-santo que ele identificou como homossexuais.

Depois da publicação da tradução *A Cidade das Mulheres* (1967) no Brasil, no ano 1970, Landes escreveu sua última carta ao parceiro, dois anos antes do falecimento de Carneiro. Ela havia visitado o Rio de Janeiro em 1966com seu primeiro projeto de pesquisa pela McMaster University, para estudar a urbanização. Ficou decepcionada. A estada no Rio se mostrou bem diferente da experiência vivenciada 27 anos antes na Bahia (LANDES, 1966a). Ela passou cinco meses e ficou "chocada com o caos" da cidade. Reclamou da sujeira e do barulho,

exclamando que "São Paulo pareceu até pior" (LANDES, 1967). Ela visitou Édison Carneiro e sua família. Foi a primeira vez que se encontraram desde que ela partiu do Rio de Janeiro em 1939. Em um caderno, ela escreveu como ele "pareceu tão [...] apático, porque está infeliz!". No encontro, discutiram como o candomblé tinha perdido sua qualidade mística e religiosa, comentando como agora é macumba, é teatro, um espetáculo comercial (LANDES, 1966b). Nas anotações, Landes ainda lamenta sobre como as coisas mudaram desde a última vez que esteve no Brasil. Ela não havia encontrado o mesmo país, a mesma religião ou a mesma pessoa em Édison Carneiro.

Em 1970 ela também refletiu publicamente sobre o relacionamento amoroso e o trabalho com Carneiro, num artigo chamado "Uma Antropóloga no Brasil". Nele, a pesquisadora afirma,

> Tenho certeza de que na história de pesquisa de campo ninguém poderia ter sido mais afortunada do que eu, por poder contar com uma associação com Edison. Apesar da reputação dele como estudioso e escritor, e seus grandes talentos e boa caráter, o fato era que eu não podia andar na Bahia sem sua "proteção" de homem. Eu vi essa realidade todo dia quando tentei andar sozinha, quando virei uma minoria vulnerável e um possível alvo sexual (LANDES, 1970, p. 128).

Essa confiança que Landes depositava em Carneiro e a orientação que dele recebeu durante suas pesquisas de campo e durante o processo de elaboração da sua etnografia facilitou a produção do livro *A Cidade das Mulheres*. A tradução para o português também foi supervisionada

por Carneiro, no Rio de Janeiro e saiu no ano 1967. Ele a ajudou ao longo da carreira e a defendeu de críticas feitas por colegas próximos, principalmente Arthur Ramos (RAMOS, 1942). Landes enfatiza como, "Édison, que estava consciente dos riscos, foi minha única proteção. Ele me apresentou a quase todos com que trabalhei, e eu sei que os negros me aceitaram porque ele me assegurou" (LANDES, 1970, p. 129). Os estudos acadêmicos a respeito do assunto quase nunca são debatidos por Carneiro sem pelo menos uma referência ou uma seção dedicada a Landes. Em menor medida, isso é também verdade no que concerne à Landes. Eles estão inextricavelmente ligados pelos estudos afro-brasileiros, vozes paralelas, colegas próximos e amigos íntimos. Como revelado nas cartas, o relacionamento entre eles era complexo, dinâmico e variável. Nunca foi apenas um romance ou somente uma relação profissional. Foi um vínculo flexível e, às vezes, ambíguo, que se adaptou às condições variáveis da vida entre o Brasil e os EUA ao longo do século XX.

Landes organizou seu próprio acervo para doação no final de sua carreira e vida, sabendo que tinha informações importantes sobre Carneiro, seu relacionamento e muitos detalhes sobre o candomblé e suas lideranças na década trinta, que foi uma época marcante na história da religião. Essa leitura de Carneiro a partir dos registros deixados por Landes oferece um retrato do homem que foi fundamental para a construção da etnografia *A Cidade das Mulheres*, a teoria do matriarcado, e o estabelecimento de divisões no campo de estudos afro-brasileiros em termos de raça, gênero e sexualidade. Essa história

reflete a complexidade dos laços afetivos criados no campo de pesquisa, e oferece uma visão humana das relações íntimas que fazem parte da produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ANDRESON, Jamie Lee. *Ruth landes e a cidade das mulheres*: uma releitura da antropologia do candomblé. Salvador: Edufba, 2019.

BRAGA, Julio. Candomblé in Bahia: Repressionand Resistance. In: CROOK, Larry; JOHNSON, Randall (eds). *Black Brazil:* Culture, Identity and Social Mobilization. UCLA Latin American Center, 1999.

CARNEIRO, Édison. *Religiões Negras* [1936] e *Negros Bantos* [1937]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

CARNEIRO, Édison. 2º Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 21 jan. 1937. Periódico antigo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

CARNEIRO, Édison. Aninha. In: CARNEIRO, Édison. *Ladinos e Crioulos:* Estudos sobre o negro no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARNEIRO, Édison. O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, 1940. In: CARNEIRO, Édison. *Ladinos e Crioulos*: Estudos sobre o Negro no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARNEIRO, Édison. Apresentação. In: *O Negro no Brasil:* Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro. Riod Janeiro: Civilização Brasileira, 1940a.

CARNEIRO, Édison. Uma falseta de Artur Ramos, 1964. In: CARNEIRO, Édison. *Ladinos e Crioulos: Estudos sobre o Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARNEIRO, Édison. *Os Candomblés da Bahia* [1948]. 2. Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Coleção Retratos do Brasil, v. 106.

CORRÊA, Mariza. O Mistério dos Orixás e das Bonecas: Raça e Gênero na Antropologia Brasileira. *Etnografia,* vol. IV (2), 2000.

CORRÊA, Mariza. Prefácio: Esboços no espelho. In: LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-322, Oct. 2004.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do Ponto de Vista de Quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Estudos Históricos*. Vol. 36, 2005.

FRY, Peter. Homossexualidade masculina e os cultos afro-brasileiros. In: FRY, Peter. *Para o Inglês Ver:* identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: ZaharEditores, 1982.

FRY, Peter. Male Homosexuality and Afro-Brazilian Possession Cults. In: MURRAY, Stephen O. (ed.). *Latin American Male Homosexualities*. Albuquerque, NM: University of New Mexico

Press, 1995.

FRY, Peter. Apresentação. In: LANDES, Ruth. *A Cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

HEALEY, Mark. Os desencontros da tradição na 'Cidade das mulheres': raça e gênero na etnografia da Ruth Landes". *PAGU: Revista de estudos de gênero* 6 (Brasil, 1996), pp. 153-200.

HEALEY, Mark. The Sweet Matriarchyof Bahia: Ruth Landes' Ethnography of race and Gender". *Disposition* XXIii.50 (1998): 87-116. Department of Romance Languages, University of Michigan.

LANDES, Ruth. A Cult Matriarchate and Male Homosexuality. *Journal of Abnormal Psychology,* 35: 386-397*,* 1940a.

LANDES, Ruth. *The City of Women*. New York: Macmillan Company, 1947.

LANDES, Ruth. A Woman Anthropologist in Brazil. In: GOLDE, Peggy. *Women in the Field: Anthropological Experiences.* University of California Press, 1970.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. 2.ed., Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LIMA, Fábio Batista. Revisitando a Cidade das Mulheres. XXVII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. GT17: Relações Raciais e Etnicidade. 21 a 25 de Outubro, 2003. Caxambu, Minas Gerais.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. In: OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vivaldo Da Costa,

eds. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos:* De 4 de Janeiro de 1936 a 6 de Dezembro de 1938. São Paulo: Corrupio, 1987.

MATORY, J. Lorand. *Black Atlantic Religion:* Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomble. Princeton University Press, 2005.

NASCIMENTO, Ana Carolina Carvalho de Almeida. "O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro". Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia e Antropologia, UFRJ, 6/5/2010, 176 p.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. *Mãe Menininha do Gantois:* Uma biografia. Salvador: Corrupio, 2006.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Os estudos Africanistas na Bahia dos anos 30. In: OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vivaldo Da Costa, eds. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos:* De 4 de Janeiro de 1936 a 6 de Dezembro de 1938.São Paulo: Corrupio, 1987.

RAMOS, Arthur. Pesquisas Estrangeiras Sobre o Negro Brasileiro. In: RAMOS, Arthur. *A Aculturação Negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

ROMO, Anadelia. *Brazil's Living Museum:* Race, Reform and Tradition in Bahia. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. "Um intelectual 'feiticeiro': Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil". Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de

Campinas, 30/3/2011, 228 p.

SANSONE, Lívio. USA and Brazil in Gantois: Power and the Transnational Origin of Afro-Brazilian Studies, *Vibrant*, v. 8, n. 1, January – June 2011.

SOARES, Ângelo Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes***:** modernismo à moda baiana. Feira de Santana, 2005. 191 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) -Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

TALENTO, Biaggio; COUCEIRO, Luiz Alberto. *Edison Carneiro O Mestre Antigo:* Um estudo sobre a trajetória de um intelectual. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2009.

FONTES NÃO PUBLICADAS

CARNEIRO, Édison. "Candomblé", Ruth Landes Papers, NationalAnthropologicalArchives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. "A quitanda das Yawôs", Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. "Histórias de Orixás", Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARTAS

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 18 de setembro, 1938, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 8 de junho, 1939a, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 7 de julho, 1939b. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 14 de julho, 1939c. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 18 de novembro, 1939d. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 22 de dezembro, 1939e. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 24 de outubro, 1940b. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CARNEIRO, Édison. Carta a Ruth Landes. 22 de fevereiro, 1946a. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

LANDES, Ruth. Carta a Édison Carneiro. 27 de fevereiro, 1946b. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

LANDES, Ruth. Carta a Édison Carneiro. 19 de junho, 1946c. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

CARNEIRO, Edison. Carta a Ruth Landes. 28 de agosto, 1947. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

LANDES, Ruth. Carta a Édison Carneiro. 28 de novembro, 1948. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

LANDES, Ruth. Carta a Marriott. 22 de junho, 1966a. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Carta a Jadjopouos. 18 de novembro, 1967. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

CADERNOS

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938. Box 9. Folder II. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938. Box 9. Folder IV. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938. Box 9. Folder V. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938. Box 9. Folder XIII. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938. Box 9.

Folder XVI. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1938 - 1939. Box 9. Folder XVII. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1939. Box 9. Folder XVIII. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1939. Box 9. Folder XX. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, Brazil. Box 19. Series 2: Folder XX. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

LANDES, Ruth. Research materials, notebooks. 1966b. Box 11, Series 2: Folder II. Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum.

ÉDISON CARNEIRO E O CEAO: EM TORNO DE ALGUMAS RELAÇÕES POSSÍVEIS E IMAGINÁVEIS

Cláudio Luiz Pereira[1]

Estou ficando velho e, com o diabo, quanto mais velho, mais sabido...[2]
A vida trata a gente assim...[3].
Agora pois, "bola pra frente". Vejamos o que acontecerá!... .[4]

1.INTRODUÇÃO

O itinerário intelectual de Édison Carneiro se imbricou inevitavelmente na trajetória institucional do CEAO, já que foram eles, ohomem e a instituição, agentes históricos constituintes do campo afro-brasileiro. Esse será aqui meu argumento fundamental, de modo que o presente texto apresenta registros históricos precisos (cartas, ofícios, bilhetes) e uma forma diversa de sobrepor elementos que conformam relações dentro deste campo afro-brasileiro. São os dados aqui apresentados que oferecem plausibilidade a esse argumento.

Édison Carneiro, é bom se dizer de saída, era um intelectual de uma geração anterior ao CEAO. Lendário por suas posições militantes a favor da cultura africana no Brasil, contra os desmandos que então

---

1 Antropólogo (UFBA). Doutor em Ciências Sociais (UNICAMP).
2 Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira.19-12-1971.
3 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
4 Ofício 121/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 18-4-1968.

se fazia ao negro e ao candomblé, também como homem de esquerda, membro da Academia dos Rebeldes, jornalista, etnólogo de acordo com a moda, e mais ainda folclorista. Baiano, tomou rumo da Capital Federal nos anos 40.

Já o CEAO, fundado por Agostinho da Silva, em 1959, na UFBA, vai agregar jovens intelectuais baianos ainda em formação, mas com marcante interesse pela cultura afro-brasileira. Vivaldo da Costa Lima, nasceu em 1925 e Waldir Freitas de Oliveira veio ao mundo quatro anos depois. Já Yêda Pessoa de Castro é nascida em 1937.

É verdade é que o próprio Oliveira faz uma menção direta ao fato de que o CEAO é tributário do projeto do Instituto de Estudos Afro-Brasileiros, pensado por Carneiro, em 1949, portanto uma década antes. Agostinho, entretanto, nas duas exposições que faz sobre o nascimento do CEAO não explicita essa conexão.

Carneiro vai morrer em 1972, portanto foi contemporâneo do CEAO durante pouco mais que 12 anos. Manteve contato mais próximo, todavia, a partir de 1967, os últimos cinco anos de sua vida.

Nesse ponto, entretanto, gostaria de fazer uma ponderação metodológica. Acredito que não foi tão somente a oportunidade o que me motivou a apresentar um texto ainda tão incipiente. O breve espaço de tempo entre o convite e sua realização, na Semana Manuel Quirino, me impôs um limite para a investigação, o que me levou a abandonar inúmeras boas pistas de pesquisa[5].

[5] O presente texto, como bem pode notar o leitor, foi um guia para a comunicação oral na referida Semana Manuel Quirino, Personalidades negras: Edison Carneiro, Biblioteca Central dos Barris, 2012. Decidi manter o texto enquanto

Os dados aqui são limitados por um rol de documentos exatos. A montagem, a exposição dos dados, pressupõe, todavia,certo tipo de sobreposição ou embaralhamento, e uma fuga da ordem cronológica dos dados. A intenção é fazer "etnografia"enquanto um experimento, outexto performático. Será, então, sobretudo, um registro da interação de Edson Carneiro com os intelectuais ligados ao CEAO.

Para tanto, proponho como requisito do método de análise, que os dados sejam de um determinado modo arranjados. Com tal procedimento pretendo expor as relações que existiam entre esses intelectuais: Como, afinal, demonstrar as relações entre Carneiro e os intelectuais do CEAO? O que se deveria depreender de tais relações com respeito ao campo afro-brasileiro?

Acredito que uma sociedade baseada em relacionamento pessoal[6], como foi a sociedade baiana da época, transferiria facilmente essa pessoalidade para o âmbito das relações acadêmicas, as institucionais, e as de produção de conhecimento.

Acredito que estas pistas de pesquisa, resultantes de um trabalho meramente preliminar, nos induzem a pensar que esse assunto bem explorado, poderia muito nos ajudar numa melhor compreensão

---

tal para esta edição, não fazendo qualquer tipo de alteração, a despeito das observações pontuais que fiz durante a apresentação. Na ocasião desfrutei na plateia da presença do Professor Waldir Oliveira, um dos personagens desta história que terço e retorço e assim conto.

6 Dou um belo exemplo disto a partir de uma carta encaminhada por Pedro Moacir Maia a Costa Lima (s/d). Escreve ele: "Estivera pidamente aqui com a mulher do Souza Dantas. Pois ela é cunhada de Edison Carneiro, cujo pai era primo de minha avó, ora veja!(...)."

sobre as relações formativas do campo de estudos das populações afro-brasileiras, e em particular sobre aqueles intelectuais, como foram Édison Carneiro e Vivaldo da Costa Lima, e são Waldir Oliveira e Yêda Pessoa de Castro, participantes na época do CEAO.

2. UM ARGUMENTO

Partirei do pressuposto então de que entre Carneiro e o CEAO se estabeleceu relações tanto institucionais quanto pessoais, sobretudo com Waldir Oliveira e Vivaldo da Costa Lima, que formam a primeira geração de pesquisadores.

De resto, vale mencionar que Costa Lima seguramente manteve contato com Carneiro em sua estadia no RJ, durante os anos 1950, período em que lá exerceu a odontologia. Já Oliveira escreve alhures que encontra Carneiro através de Anísio Teixeira, estreitando o contato a partir de muitas visitas e passagens pelo RJ nos anos 1960.

Não sem razão esses dois intelectuais escreveram textos de homenagem funerária a Carneiro. Costa Lima na Revista da USP, Oliveira na Afro-Ásia[7]. Coube aos dois, também, editar o livro de cartas de Carneiro e Arthur Ramos[8]. Já Ursa Maior, livro póstumo de Carneiro, publicado pelo CEAO, e pela UFBA. No prefácio dessa publicação Oliveira alega que "foi Édison Carneiro, um amigo incondicional e um colaborador assíduo" do CEAO.

---

[7] Oliveira, W. Édison Carneiro Afro-Ásia. Salvador: CEAO, n. 13, PP. 5-12. 1980.

[8] Não posso deixar de pensar na ironia de que agora o feitiço se volta contra os feiticeiros, enquanto organizo aqui as cartas dos dois a Carneiro.

Ademais, diversos eventos nos quais o CEAO fez-se presente como entidade organizadora, como o famoso Festival na África, fez com que mais importância fosse dada a Carneiro que, segundo confessa Oliveira, foi cogitado inclusive para substituí-lo à frente desta instituição.

De concreto temos, realmente, duas visitas de Carneiro ao CEAO, em 1968 e 1971. Em ambas as ocasiões Carneiro fez conferências que resultaram em publicação na revista Afro-Ásia.

Mas partiremos para uma explanação analítica, abandonando o que a "história oficial", esse senso comum da prática historiográfica, nos impõe como verdade elementar.

Meu pressuposto metodológico é que correspondências, na forma de cartas, ofícios, bilhetes, etc. são, por excelência, documentos da cultura. São objetos que repousam numa liminaridade enigmática, de onde saem para elucidar uma história, fomentar novas narrativas, dar novos significados a obscuros enredos. Assim, enquanto elementos culturais tangíveis, este tipo de correspondência retém o processo histórico no qual esse se manifesta, fixando residualmente o calor da hora, os passos e os compassos das incertezas. Registram, desse modo, a vigorosa tensão de certos momentos em que se vislumbra o sentido da história da qual se faz parte.

No total são vinte e dois documentos, alguns dos quais correspondências institucionais do CEAO. A maior parte dessa correspondência institucional, aliás, se concentra nas vistas de Carneiro a Bahia, para realização de conferência e a seguir para a publicação dessas na revista Afro-Ásia. Foram dois os textos de Carneiro aqui publicados: O negro

com objeto de ciência[9] e, A Lei do Ventre Livre[10]. Ressalte-se que o número 13 da revista, que só vai sair em 1980 e que traz afinal o texto da última conferência,édedicado a ele.

Para arguir essas relações pretendo expor as cartas, ou seja, meus dados, a partir de algumas categorias de análise particulares, quais sejam: as formas de tratamento pessoal e o trato dos assuntos pessoais; os assuntos institucionais, estrito senso; questões relativas às políticas de promoção profissional, aqui se incluindo as intrigas profissionais; os assuntos do momento nos jornais; as fofocas, naturalmente; e, por fim, o mais importante: as questões de pesquisa que conformavam o campo afro-brasileiro.

Vamos então passar a sumária análise dessa correspondência:

2.1. FENOMENOLOGIA DO TRATAMENTO PESSOAL

Meu pressuposto é que ao se ler a correspondência deve-se atentar para um modelo de interação tipicamente baiano. Logo, devem-se incluir aqui diversos assuntos pessoais. Evoco, neste sentido, a validação sociológica dada por Thales de Azevedo ao caráter nacional baiano, com seus diversos traços de pessoalidade. Acredito que isto pode ser visto na correspondência. Senão, vejamos...

A primeira frase de uma carta perfaz um ritual de encontro, a última um ritual de despedida. Nas primeiras frases encontram-se,

---

[9] Carneiro. O negro como objeto de ciência. Afro-Ásia. Salvador. CEAO. N. 6-7 , PP 91-99. 1968.

[10] Carneiro, E. A lei do Ventre Livre . Afro-Ásia. Salvador: CEAO, n. 13, PP. 13-25. 1980.

quase sempre, saudações alvissareiras, nas últimas recomendações inevitáveis. As palavras são, pois, calorosas no chegar e no partir.

O tratamento dispensado ao outro, nesta dialógica epistolar em que se envolvem remetentes e destinatários, ganha nestas palavras sua própria fenomenologia, expondo assim as relações hierárquicas, sociais e geracionais, e um subentendido código onde flui um sistema de lealdades, tanto acadêmicas quanto afetivas.

Sinais de deferência e respeito, mais que de obrigatória urbanidade. É assim que podem ser expostas as relações. Pode-se demonstrar isto a partir de cinco variáveis, nas quais a correspondência se articula.

A primeira variável aponta para a conexão entre Carneiro e Oliveira, sendo este o Diretor Geral do CEAO:

> "Amigo Waldir [...] Que o Ano Nôvo traga paz e tranquilidade para você, Madame e a obrigação – e mais verbas para o Centro. Abraços do Amigo[11]."

> "Mestre Waldir [...] Espero sua resposta. Ânimo, companheiro! Como dizia Bilac: "jamais vereis um país como este...""[12].

> "Mestre Waldir [...] lembranças a Vivaldo, abraços para você do Édison Carneiro."[13]

> "Amigo Waldir [...] lembranças para os amigos daí. Abraços do Édison Carneiro."[14]

---

11 Carta de Édison Carneiro a Waldir Oliveira. 3-1-1969.
12 Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 19-12-1971.
13 Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 13-9-1968.
14 Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 27-07-1968.

A segunda variável expõe a correspondência entre Carneiro e Costa Lima. O tom é quase sempre de familiaridade:

> Amigo Vivaldo, Como vai a bizarria? [...] Abraços na turma, dos candomblés e do Centro. Para você, a velha amizade do Édison Carneiro."[15]

> "Amigo Vivaldo [...] Saravá! Espero que este ano lhe coloque afinal na cátedra. Um abraço do amigo Édison Carneiro."[16]

Eventualmente, nestas cartas se encontra referência a esposa de Carneiro:

> "Madalena está no Matatú, na casa do irmão (Barros Falcão 7ap 2-303, Conjunto dos Bancários)."[17]

Na terceira variável, as cartas de Oliveira para Carneiro, encontra-se uma relação que progressivamente, com o correr dos anos, vai se afinando no sentido da pessoalidade. O fato de que essas cartas sejam parte de uma correspondênciaoficial também deve ser notado. Como se sabe a linguagem da burocracia não contempla uma gramática dos sentimentos.

> "Meu caro Édison; [...] E terminado envio-lhe um grande abraço. Do amigo e discípulo...".[18]

> "Prezado Édison [...] Receba um grande abraço do amigo

[15] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
[16] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 3-1-1969.
[17] Bilhete de Edison Carneiro a Vivaldo da Costa Lima. 2-7-70.
[18] Ofício 304/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 18-9-1968.

sincero."[19]

> "Prezado Édison: [...] Aceite o meu abraço e transmita as minhas recomendações à família."[20]

A quarta variável apresenta as cartas de Costa Lima para Carneiro. Aqui os termos são mais que cordiais, revelando francamente uma velha amizade. O tom respeitoso é marcante e nas entrelinhas se encontra profusas revelações de relações pessoais.

"Meu caro Édison"[21], este é o tratamento por excelência. Reiterado, cuidadosamente escolhido. Note-se que num primeiro plano são postas as relações pessoais, quase domésticas:

> "Muito obrigado a V. e Madalena pela comunicação do noivado da nossa Lydia (escrevo seu belo nome com y por saudosismo gráfico) com o feliz moço Aírton Luís. Para eles, que vão começar breve o mais belo dos caminhos, os meus melhores votos. Sou ainda – ai de mim – dos otimistas sem remédio, e na absurda contradição em que vivemos – é sempre bom ver em jovens que se amam e casam, e têm filhos, e são felizes – um sinal maior de que, afinal, tudo, um dia, irá melhorar."[22]

Noutro ponto desta mesma missiva anota Costa Lima de próprio punho: "Lembre-me especialmente a Madalena. Virá ela para o Bonfim ou 1º. de ano ? Você por que não vem também? O Filón

---

19 Ofício 157/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 17-5-1968.
20 Ofício 353/71 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 27-12-1971.
21 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
22 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 21-11-67.

como está? O meu abraço e a Lydia e ao noivo e para você, sempre o amigo Vivaldo."[23]

Outro tipo de despedida curiosa pode ser encontrada numa carta posterior. Aqui se vê, aliás, como a pessoalidade é fortemente presencial:

> "De todo modo fico à sua disposição para esclarecer qualquer outra coisa. V. sabe que tenho sempre a maior alegria quando recebo notícias suas. Não julgue, entretanto, minha amizade por V. e os seu, e minha admiração grande e muito sincera pelo seu trabalho – obra que me ensina a cada dia – pelos meus silêncios ocasionais. A vida trata a gente assim. Mas pessoalmente aqui falaremos longamente sobre tudo isto. [...] Lembre-me à Madalena a quem não vejo há um tempo, com um abraço para vocês, Lídia e Filon. Escreverei logo [...]. Com um abraço o seu velho amigo Vivaldo."[24]

Às vezes é, também, apenas o descortinar das fofocas, aqueles assunto que precisam ser tratados pessoalmente, porque dão satisfação: São os fuxicos, tão caros aos antropólogos baianos. Este veio na forma de um pós-escrito, rabiscado a mão:

> "P.S. E nem lhe falei da onda que o livro de Ruth Landes anda causando aqui... Ai no Rio lhe conto tudo!"[25]

Na quinta variável encontramos a carta isolada de Castro para Carneiro que, pelos próprios termos denuncia um distanciamento:

---

[23] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 21-11-67.
[24] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
[25] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 21-11-67.

> "Prezado Professor Edison Carneiro, [...] Colocando-se ao seu inteiro dispor, reiteramos a nossa consideração e apreço. Cordialmente, Yêda Pessoa de Castro."[26]

2.2. O EIXO INSTITUCIONAL

São aqueles elementos concernentes aos objetivos do CEAO. São encaminhamentos e procedimentos protocolares, convites e expedientes, etc.

São, por exemplo, os contatos com pesquisadores sejam nacionais, sejam internacionais: Numa carta, Carneiro escreve a Oliveira, falando de contatos com outros centros brasileiros: "[...] estive em Ponta Grossa, Paraná, e lá conheci o professor Faris Antônio Michaele, de ascendência árabe, autor de alguns estudos razoáveis de antropologia brasileira (que ensinou na Faculdade de Filosofia local).

> Ele havia sido informado de que o Centro de Estudos Afro-Orientais tinha sido extinto. Fiquei de arranjar para ele, contando com você, os dois números da revista e, dada a origem étnica e os interesses dele, A civilização Árabe, de Ayad. Creio que seria bom mandar-lhe os Costumes Africanos de Óscar Ribas. [...] Hildegardes Vianna me prometeu mandar o volume do Arquivo sobre os Malês."[27]

Noutras cartas, Carneiro pede ajuda para o cineasta francês Pierre Kast recomendando-o tanto a Oliveira quanto a Costa Lima. Este

[26] Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.
[27] Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 12-9-1968.

cineasta, ligado ao *Cahier du Cinema*, na ocasião faz o filme Bandeira Branca de Alairá. "Espero que você o ajude, informe, facilite contatos, lembre coisas a fazer, etc., de modo que o filme seja realmente uma revelação das religiões africanas em perspectiva cultural.

> Ele esteve com Didi e a dama dele na França e, tanto quanto sei, já conhece a Bahia. Esta contando muito com você – e eu reforço esta confiança dele e lhe peço que o ajude e lhe facilite o que desejar dos candomblés daí. O roteiro dele não se limita ao candomblé nagô: indique-lhe candomblés angola e caboclo, a queda d´água de São Bartolomeu, a festa da mãe-d´água no Rio Vermelho... Quem sabe você poderia facilitar Amoreira. A lavagem e a segunda-feira do Bonfim estão no programa.
>
> O homem é inteligente, mas a informação dele é, naturalmente, superficial. Utilizando o roteiro do filme talvez se possa, com a sua colaboração, que espero seja constante e prestimosa como costuma, fazer alguma coisa boa."[28]

É nesse universo amplo de coisas burocráticas que vem a tona a cogitada indicação de Carneiro para a direção do CEAO. Escreve Oliveira, após rezar um rosário de queixas contra a burocracia que, segundo ele, se implantou no Brasil, e revelar que estará deixando o CEAO: "Não sei quem irá me substituir. Talvez Marli: professora de História da África. Não sei se você se recorda dela. Você não se manifestou a tempo de me permitir lutar pela sua inclusão na lista sêxtupla. Lamentei sinceramente sua não-inclusão.

[28] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 3-1-1969.

> [...] Espero que o nosso CEAO não vá por água abaixo, depois de haver criado um renome de repercussão internacional. Se morrer, contudo, não será culpa minha."[29]

Acho que poderíamos chamar de políticas de promoção profissional este amplo leque de estratégia e táticas vigentes no campo acadêmico. É aqui, sem dúvida, que devem estar incluídas as mais diversas formas de intrigas que conformam também todo campo profissional. Quem faz a intriga não são as pessoas, mas os acontecimentos, o ir e vir das opiniões.

Eventualmente as coisas são sutis, como aquele perguntar pelo outro ausente: "Waldir Como vai? Cadê a nova Afro-Ásia?"[30] As vezes as coisas são mais diretas. Mas, em geral, a trama e a intriga são tidas como coisas chatas. Um bom exemplo de intriga é colocado como um assunto melancólico, em torno da edição de um livro de Nina Rodrigues, que todos sabem, tem uma trajetória editorial maldita.

A abordagem do tema cabe a Carneiro e numa carta posterior tem-se a resposta de Oliveira. Escreve Carneiro:

> "Outro assunto, talvez também melancólico. Hyldon Rocha está programando umas publicações da Livraria Rubayyat (subsidiária, parece, da José Olympio), em co-edição com o Instituto do Livro. Disse-me que queria fazer umas reedições e citou Os Africanos do Nina. Bem, eu falei no trabalho que o Vivaldo (pelo que você me disse por ter ouvido dêle)

[29] Ofício 121/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 18-4-1968.
[30] Bilhete de Édison Carneiro a Vivaldo da Costa Lima. 2-7-70.

> já teria concluído. No primeiro momento, Hyldon Rocha me pediu escrever para saber como estava a coisa; mas ontem já me telefonou pedindo emprestado meu exemplar para mandar datilografar e me propondo fazer (organizar) a reedição, independentemente da do Vivaldo. Pelo jeito, o livro estará datilografado antes do fim do ano e eu terei de me decidir. Poderia você informar-se com Vivaldo? O Dermeval[31] anda doido para publicar o Nina; agora aparece o Hyldon. Se Vivaldo não der sinal de si, que fazer? Veja em que situações chatas a vida nos coloca."[32]

A resposta de Oliveira chega antes do fim do ano:

> "Quanto ao livro de Nina comece a trabalhar e deixe as coisas correrem. Você é, pode estar certo, o mais capaz de comentar a obra de Nina. Se me empenhei, uns dias, para que o Vivaldo fizesse os comentários foi porque queria valorizar o CEAO e havia sido ouvinte atento do curso que ele aqui ministrou sob o título – Revisão de Nina, realmente excelente.

Mas, tanto você como eu conhecemos o Vivaldo. Instável, caprichoso e por tudo isso, imprevisível. Quizesse ele e já uma nova edição do livro estaria circulando com os seus comentários. Não se deliberou a fazê-lo, muito embora houvesse demonstrado tal desejo. E sendo assim perdeu e também o CEAO, a oportunidade surgida.

Cabe agora a você, de fato e de direito, a responsabilidade honrosa

31 O dono da Editora Civilização Brasileira.

32 Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 19-12-1971.

de comentar "Os Africanos no Brasil". Sei que será bem sucedido e prestará assim aos intelectuais interessados mais uma valiosa contribuição."[33]

2.3. QUESTÕES DE PESQUISA NO CAMPO AFRO BRASILEIRO

Nesse tópico me concentrarei em duas relações: a primeira entre Castro e Carneiro, a segunda entre Carneiro e Costa Lima. Nestas relações muitas questões de pesquisa pertinentes ao campo afro-brasileiros serão colocadas, como pode ser verificado nos experimentos dialógicos, a seguir expostos:

A. RETÓRICA DA APRESENTAÇÃO: A CONSULTA E A APRECIAÇÃO

A primeira demonstração diz respeito, tão somente, uma carta isolada de Castro a Carneiro.

A missiva começa informando que presentemente encontrava-se a remetente, num empenho em conjunto com o Prof. Guilherme de Castro, trabalhando uma pesquisa, tendo por campo o Recôncavo baiano, "com o objetivo de tentar determinar traços de culturas africanas no Estado da Bahia através da aplicação de um questionário lingüístico de 1215 perguntas divididas em cinco áreas semânticas, que vem sendo aplicado com a chamada "gente-de-santo".

Os resultados iniciais vêm-nos revelando uma predominância sensível BANTO-JEJE não só nos candomblés como na parte referente a contribuição africana nos falares baianos, inclusive mesmo à

[33] Ofício 353/71 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 27-12-1971.

linguagem popular da Bahia, ou melhor, de Salvador, a despeito da presença marcante dos NAGÔ-IORUBÁ nessa cidade.

Certamente tal revelação não lhe causará surpresa por ter sido quem dedicou atenção aos BANTO na "cidade da Bahia", como precisamente o diz; mas, para surpresa geral, acostumados, ou melhor, mal acostumado que estamos a só pensar em influência africana na Bahia em termos NAGÔ-IORUBÁ, tal revelação torna-se espantosamente surpreendente pelas implicações que trará por desfazer um fato aceito como indiscutível num lamentável equivoco, cujo início deve-se a uma imprecisão terminológica, a de falar-se em Bahia querendo dizer Salvador.

Baseados assim em informações dadas sobre a Bahia, quando na verdade compreendiam apenas Salvador e impressionados pela coincidência de ser aí largamente notada a influência NAGÔ-IORUBÁ, exceções a Souza Carneiro e ao prezado Professor, de Nina a Verger voltaram-se todas as atenções para os nagôs na Bahia – leia-se Salvador – e as pesquisas nunca foram além dessa Capital. Não fora essa limitação, o equívoco não persistiria até hoje".[34]

Nesse ponto é feita uma pausa de ênfase: "Compreende agora, Professor, o motivo desta carta". Ao qual é acrescentado um elogio ao mestre e ao seu pai:

> "Souza Carneiro e Édison Carneiro estiveram sempre absolutamente certos quanto à importância dos BANTO na Bahia, em particular no Recôncavo, verdade que teremos

[34] Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.

> prazer em provar, com a devida menção, quando publicarmos nosso trabalho, pelo menos em parte, se possível no fim deste ano, caso nossas limitadas finanças não nos obriguem a interromper as pesquisas.

Nosso trabalho não pára por aí!"[35] – assevera Castro exclamativa.

Em seguida, a remetente parece expor a obra de sua autoria que se fazia vindoura:

> "Como era inevitável, graças aos conhecimentos gerais que possuímos de lingüística africana e a experiência pessoal de 18 meses em África, sentimo-nos obrigados a fazer uma revisão crítica na literatura sobre línguas africanas no Brasil, e eu, particularmente, já disponho de mais de uma dezena de informações que, com toda probabilidade, servirão para esclarecer a etimologia problemática, desconhecida ou fantasiosa de alguns "brasileirismos", mas que são de evidente origem africana, alguns deles até considerados "tupinismos", como parece ser o caso da palavra mocotó. Por conseguinte, cresceu também consideravelmente o número de vocábulos de uso corrente na Bahia, a maioria não dicionarizada ainda, nem mesmo em MORAI e AULETE, e que bem poderiam servir, como pensamos, para uma edição atualizada da LINGUAGEM POPULAR DA BAHIA, que não a da "gente-de-santo", por já estar trabalhando nela o Dr. Costa Lima".[36]

Por fim expõe uma crítica direta ao mestre: Para terminar,

[35] Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.
[36] Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.

permita-me dizer-lhe que discordamos inteiramente quanto à influência muçulmana vista pelo prezado Professor aos versos assim transcritos em Negros Bantus: "Allah, allah de Deus". Já conseguimos identificar tais versos que são de influência origem africana: "aladide".[37]

A resposta de Carneiro, todavia nos falta. Não foi encontrada nos Arquivos do CEAO. A professora Yêda Castro, numa conversa que mantivemos já faz um bom tempo, me assegurou, com satisfação notável, que a resposta veio e em muito bom tom.

B. RETÓRICA DA CORRIGIBILIDADE: AUTO-CRÍTICA E CONSELHOS

A segunda demonstração data de 1967. Trata-se de um debate introduzido a partir de uma carta de Carneiro a Costa Lima no qual ele festeja a agradável surpresa do artigo sobre os obás de Xangô, publicado na Afro-Ásia, n. 2. Escreve Carneiro: "Como eu fui, se não o primeiro, pelo menos um dos primeiros a insistir em que você escrevesse o que sabe, você bem pode imaginar como estou satisfeito por ver que afinal você está, não mais conversando, mas fazendo a obra que todos esperamos. Saravá. Em seguida, Carneiro observa que o trabalho contêm dois tópicos sobre os quais ele pode colaborar para trabalhos em andamento: IKÁ e Dòbalè e Os ministros de Xangô".[38]

Sobre o primeiro desses tópicos escreve ele: "Vim definitivamente para o Rio de Janeiro em 1940 e o Candomblé da Bahia foi publicado em 1948. Nesse intervalo se produziu a confusão nas minhas notas,

[37] Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.
[38] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 9-11-1967.

que agora você corrige muito bem. Quanto a Bastide e Pierson, em geral eles subscreviam o que eu fazia – e às vezes até iam entrevistar os meus informantes. Azar deles!

Mas para que você veja que houve realmente confusão, eu direi que tive conhecimento do nome dessas duas saudações ao mesmo tempo que Ruth Landes, com quem trabalhei durante muitos meses. Outro dia lhe mandei a tradução do livro dela, *A CIDADE DAS MULHERES*, onde você encontrará a mesma confusão (p. 62), mas não devida a ela, mas a mim. Ao preparar a edição do livro em português, encontrei o que me pareceu um erro e mudei de lugar as palavras africanas. Lá está no original: "on the belly, called naikâ salute, if the god was female" (The City of Women p. 55). É possível que você cite o exemplo de Ruth Landes e, nesse caso, lhe peço fazer esta retificação, atribuindo a mim, mais uma vez, o erro. Um erro que, se você não corrigisse, provavelmente continuaria – não só nos meus trabalhos, mas nos de tantos outros que em vez de pesquisar, repetem pura e simplesmente o que a gente faz.

Se Ruth Landes teve a informação correta, eu, que trabalhei com ela, também tive. Entre 1940 e 1948, quando fora e distante dos candomblés, é que a confusão se estabeleceu nas minhas notas."[39]

Quanto ao segundo tópico, escreve Carneiro em tom de confissão pessoal:

> "Não sei se você sabe disto. Eu assisti à festa de entronização dos obás de xangô e, procurando me informar com

[39] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 9-11-1967.

> o velho Martiniano do Bonfim, tive a idéia de ajudá-lo, fazendo com que ele ganhasse algum dinheiro, redigindo o trabalho para ele e publicando-o n'o Estado da Bahia, onde eu trabalhava na ocasião. Acho que no jornal um artigo dava vinte ou vinte e cinco mil réis – um mundo de dinheiro.Tanto quanto me lembro, o artigo (mais tarde publicado em livro como se tivesse sido apresentado ao Congresso Afro-Brasileiro, saiu no jornal em 1937, mas não na época do congresso. Que tal uma pesquisa na coleção para estabelecer a data? Tomei as notas, redigi o artigo e levei novamente ao velho babalaô, que o aprovou.

A informação que queria lhe dar era a de que, no momento, o velho não tinha dúvidas quanto aos ministros de Xangô. Eram aqueles mesmo. Se houve modificações posteriores, devem ter ocorrido depois de publicado o artigo – ou Martiniano saberia. Você terá consultado diretamente a ata? Ou a ata terá sido redigida muito depoisdos acontecimento, quanto a composição do grupo já tinha sofrido alterações?

Que diz Arquelau de Abreu? (Gostei muito da notícia de que ele está vivo e atuante).

Do meu contato com o Axé, naqueles anos, só não lembro ter ouvido falar-se (ou chamar-se) Olugban e Êkê? Todos os demais eram muito chamados e nomeados (o Axé estava em núpcias com essas designações) nas festas.

Verifico também, pelas suas explicações quanto a otum e ossi, que o velho não deu grande importância, ou não notou, as discrepâncias de direita e esquerda.

SUGESTÃO

Por que não grafa o s ioruba como sh?

É claro que vc pode usar esta carta como entender". [40]

Uma dúzia de dias depois Costa Lima responde esta carta. Escreve ele:

> "A referência a V. (não foi a única sua) no meu artigo teve apenas a intenção de referência. Sou dos que reconhecem e proclamam o que de clássico já é a sua obra, como um todo coerente, válido, indispensável à compreensão de um sistema de crenças e dos ritos por tanto tempo relegado às categorias do amadorismo ou do cientificismo angular. Não quero lhe afiançar, por exemplo, que no trabalho que vai adiante sobre "A linguagem do Povo de Santo", com mais de 1500 verbetes abonados – não há autor mais citado nem que melhor me valha como suporte etno-linguístico do que você.

Já mandei um assistente meu tratar do artigo de Martiniano. A discrepância dos nomes de sua lista e dos nomes lembrados hoje no Axé e pelos Obás sobreviventes (Arquelau, a quem dei ontem suas lembranças e que se comoveu com elas), Miguel Santana, Antônio Santana, Lafaiete e um outro "da esquerda", cujo nome me escapa agora – são surpreendentemente, os mesmos que eu citei na ordem referida. Voltarei ao assunto. Didi de nado pode informar porque está agora reconvertido às origens iorubanas com o auxílio de sua psicóloga e não merece mais fé como informante original: corrige tudo, escreve

[40] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 9-11-1967.

tudo agora à ioruba (que grafa Yorúbà...)etc. De todo modo, ele era muito jovem em 37 em termos de participação na Casa de Xangô, apesar de já confirmado, ou prestes a sê-lo, Assobá de Omolú. Mas gostei sobretudo que V. tivesse apreciado, de um modo geral, o artigo, apenas uma nota etnográfica. Escrevi a sequência: tratando as relações intergrupais do corpo dos Obás, com um enfoque mais propriamente sociológico. Mas não sei se o publico já. Problemas de tensões que já surgem no Axé depois da morte de Senhora, partidos que se formam, os Obás de sala como chamam os recentíssimos oloiês, ou "Os Obás de Senhora" como querem outros ebômins mais severos... tudo isso são problemas de observação participante... minha tese (que seria apresentada ao Galvão em Brasília antes da crise na Universidade) "Introdução à cozinha Afro-baiana", que é uma análise mais ou menos Lévi-straussinana, estruturalista pois, do processo de profetização ou secularização da cozinha ritual – será afinal apresentada aqui com o novo regimento da Universidade. Quero absolutamente que V. a leia antes.

> [...] Sôbre a grafia do s por sh, a inglêsa, ou à maneira da transcrição inglêsa – creio que a transcrição do fonema com X dá os mesmos resultados além de obedecer à única norma estabelecida pelo Vocabulário Ortográfico. Mais voltarei a tratar do assunto que me interessa muito."[41]

C. RETÓRICA DA RECIPROCIDADE: O DAR E TER DADOS DE CAMPO

[41] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 21-11-67.

A terceira demonstração ocorre no ano de 1970. Trata-se, mais uma vez, de uma indagação de pesquisa de Carneiro para com Costa Lima. Vamos expor o texto dialogicamente:

Carneiro tem a iniciativa do diálogo. É ele o que faz indagações e, assim sendo, aquele que pesquisa não o campo mas os outros pesquisadores: "Você não escreve e eu fico escabreado de perguntar uma porção de coisas, acêrca da gente a quem tenho indicado o seu nome. Agora, entretanto, desejo umas informações para uso pessoal... também porque você não escreve."[42]

Atento, Costa Lima responde de modo objetivo: "Recebi sua carta há dias e na verdadeando "abafado" de trabalho com a Fundação do Pelourinho (de que sou Secretário-Executivo), os cursos na Faculdade e o trabalho do Centro. (estou – e isto vai lhe agradar – preparando dois trabalhos para publicação com o material da pesquisa aqui no Centro. Um sobre as monografias de candomblé e outro sôbre a "linguagem do povo de santo"!)."[43]

> "Dessas notas é que extraio as informações que V. me pede pedindo desculpas se não são tôdas indiscutíveis e completas."[44]
>
> "Lá vão",[45]escreve Carneiro ao encaminhar as perguntas, ao que responde Costa Lima: "Agora, as notas. (extraídas

[42] **Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.**
[43] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
[44] Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
[45] Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.

de "A linguagem do povo-de-santo", do CEAO)."[46]

"– Quais as côres de Yansã? Vermelho e branco, como Xangô, era o que eu sabia. Certo? E as contas? Das mesmas corês ou roxas?"[47]

"– As côres de Iansã. Hoje predominantemente vermelho-escuro nas contas. Também contas de coral verdadeiro. Nas roupas, vermelho e branco, com Xangô. (Nas casas "do lado de nagô", claro. Nas casas de Angola-Cabôclo, o vermelho das contas é mais vivo.)."[48]

"– Como se chamam aquelas estatuetas de Oxún, cinzentas (é isso mesmo?) com riscos ou pontos brancos? Sabe o que significam?"[49]

"– As estatuetas de Oxum, são feitas de madeiras (e não de metal como os edã) e pintadas com efun, pigmento de Oxalá. São chamadas erê-Oxum. Erê, num tom diferente, quer dizer "figura, boneco, estatueta" / e noutro tom quer dizer o estado de alheiamento pós-transe. Representam simplesmente devotas do Santo e parecem ter certas implicações mágicas."[50]

"– Que cargo é o assobá?"[51]

"– Assobá é um cargo religioso na casa de Omolú. Na

46 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
47 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
48 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
49 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
50 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
51 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.

Bahia é o "zelador" da casa do Velho. Conheci outro Assobá além de Didi, filho de Senhora, (agora Mestre Didi depois da impossível Juanita...) – que foi o Hélio, neto e filho de criação do finado Procópio. No Daomé encontrei a Família Assogbá – consagrada ao culto de Xapanã, Omulu-Obaluaiê dos jejes. A etimologia que aceito e que cito no meu artigo é o que segue ao lado[52], um verbete de

[52] Costa Lima incorpora um texto, apresentado em anexo a carta. Nele lê-se numa nota manuscrita: "Verbete no artigo "Africanismos de origem Yorubá no português no Brasil" in StudiaPhilológica n. 1 (Revistaimpressa e não distribuída da F. de Filosofia). O texto diz o seguinte:. 5. Açobá, CASCUDO, citando J. RAIMUNDO: "Do ioruba asochgba, o indivíduo que prepara cabaças. "Grau hierárquico no sacerdócio jêje-nagô no Rio de Janeiro" de acordo com João do Rio. O tìtulo religioso de açobá é também conhecido na Bahia, onde possui atualmente um só portador confirmado que é Deoscóredes Maximiliano dos Santos. No seu livro acima referido, se lê, como um título do autor, "Assobá do Axé Opô Afonjá". A grafia açobá com s, como se escreve em iorubá, será com certeza resultado ou influência do curso de língua ioruba ministrado no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia de que Didi – nome por que Deoscóredes Maximiliano dos Santos é mais conhecido – é aluno. Didi foi confirmado como Açobá de Omolu por sua "avó", a falecida Aninha, do Opô Afonjá, há quase trinta anos. Um outroaçobá era o jovem gravador Hélio Oliveira, recentemente falecido, confirmado no candomblé do Ogunjá, do famoso pai-de-santo Procópio, na Bahia. Os iorubanos de "expressão francesa" do Daomé grafam assogbá na transcrição usual. Este nome pertence, no Daomé, às famílias consagradas tradicionalmente ao culto do orixá Xapanã – um outro nome de Omolú-Obáluaiê conhecido pelos nagôs do daomé. Por isso que o título de açobá nos candomblés nagôs da Bahia é privativoda casa de Omolú. O Açobá de Omolú é o zelador do axé, da casa de Omolú. ABRAHAM: " ASOGBA=Sogba-sogba (açogbá, sógbá-sógbá), sewer of brokencalabashes". Este conceito está ritualmente ligado ao culto de Omolú. So (só) significa remendar, consertar, coser e igbá (igbá), cabaça. O correto seria J. Raimundo dizer "o indivíduo que repara – ou conserta – cabaças", e não "prepara", decerto empregado de acordo com João do Rio que escreve sobre açobá: "Babá que se encarrega do preparo de feitiços em cabaças...."

meu trabalho "Africanismos de origem iorubá no português do Brasil", in StudiaPhilológica."[53]

"–Pode me mandar um calendário-padrão de candomblé nagô? (Festa de tal orixá, com o nome nagô – olubajé, por exemplo – e a data)."[54]

"– O calendário padrão varia, claro, para casa mais conservadora; que mantém o seu calendário fixo, de festas pré-determinadas pelo costume. (O que não exclui um número de "obrigações" episódicas, ou "críticas" para usar a definição de Titiev). Creio que podemos aceitar como um "modêlo" idealizado, um calendário que comece com as águas de Oxalá e termine com o Lorogum. Certo a segunda-feira de Omolu é chamada de Olubajé. Como a festa maior de Oxum, de peté (ou ipeté) nome da comida ritual nesse dia oferecida. Há sempre um domingo das aiabás. (Atenção para aiabá e aibá) Veja a nota do meu artigo sôbre os Obás, em Afro-Asia 2. Uma "quinta-feira de Oxossi" (nas grandes casas, no dia de Corpus Christi, por motivos que expliquei num outro verbete). Naturalmente que cada Casa dá uma ênfase maior à festa de seu padroeiro. Ou de seus padroeiros. O calendário de São Gonçalo está no livro AxéOpô Afonjá, de Didi e pode servir de roteiro para o caso. As variáveis, claro, são inúmeras."[55]

"–Você me disse uma vez que havia 750 candomblés na

53 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.

54 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.

55 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.

Bahia. Pode me mandar um resumo – tantos nagôs, tantos caboclos, tantos Angola, etc. separando a capital do interior?"[56]

"–Pedí à minha assistente que separasse os dados sôbre as casas de santo, números atuais da revisão há pouco feita para atualização do trabalho que vamos publicar breve (Casas de Santo na Bahia) e lhe mandarei em seguida. Não quero entretanto retardar por mais tempo esta resposta. Mas lhe adianto que temos fichados, aqui no Centro, mais de 1200 terreiros! Da mais vária nação!"[57]

"–Os tufos de plantas sôbre o telhado do candomblé não são os altares de Ossãe?"[58]

"–As plantas nos telhados são "assentos de Ossanhe". Voltarei ao assunto."[59]

"–Você deve ter visto que de vez em quando sou solicitado a escrever sôbre candomblé (e uma vez entrei em fria com as fotos do Rozemberg, que eu nem sequer tinha visto). Manchete, Quatro Rodas, e agora Desfile (em julho próximo). Estou encontrando essas dificuldades, que vocês sabem, mas não escrevem. Nem ao menos você dá vontade uma opinião sôbre o que tem aparecido nas revistas, assinado por êste seu amigo. É a Faculdade que lhe toma o tempo todo ou o quê? Peço que me responda com alguma brevidade. Vou tentar colocar nos Estados Unidos um trabalho

56 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
57 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
58 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
59 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.

grande, para o qual preciso dessas informações."[60]

"–Fico hoje por aqui. Estou lhe mandando um relatório que fiz há algum tempo para o projeto de reforma do Pelourinho."[61]

Exatamente depois de um mês de suas respostas Costa Lima recebe um bilhete de Carneiro:

"Mestre Vivaldo,

Apenas um bilhete neste dia que parece da Bahia – 2 de julho, em que até o sol é brasileiro, chovendo pra diabo.

Recebi suas notas, mas não pude aproveitá-las ainda. Este bilhete é mesmo para lhe dizer que veja aí a revista Desfile (de modas!) que traz um encarte meu sobre candomblé, o tal que pretendo melhorar. É o número de julho, que sai esta semana. Engraçado: o fotógrafo de Manchete não conseguiu permissão para fazer nada, aí na Bahia (o pessoal está escarmentado), e as ilustrações não valem. Enfim...

[...] Vamos ver se o novo artigo não levanta a celeuma do outro, em que não tive culpa nenhuma, pois nem conhecia as fotografias nem o fotógrafo, o ilustre malandro israelita Rozemberg."[62]

CONCLUSÃO

60 Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.
61 Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.
62 Bilhete de Édison Carneiro a Vivaldo da Costa Lima. 2-7-70.

Não poderia concluir sem reconsiderar o que foi projetado como sendo o argumento "demonstrável" desta curta exposição. Relacionar relações, como aqui foi proposto, nos conduz a uma apreensão abstrata do problema histórico e do problema da cultura intelectual. De concreto temos os enredos e os personagens, os atos, as motivações e as intenções que os levaram a agir para se tornarem quem eles foram.

A correspondência aqui vista nos conduziu, também, as relações entre sujeitos reais, mas só o processo de entrecruzamento delas, e da análise de relações outras, nos revelou as retóricas subjacentes, ou seja, as sobreposições e as reticências, e os silêncios das coisas não ditas.

Tomando-se em conta os dados aqui coligidos, e a manipulação que foi feita deles, se pode arguir,conclusivamente, que ficou demonstrado o fato de que entre Carneiro e os intelectuais do CEAO, havia relações plenas, em parte fundamentadas na pessoalidade característica da sociedade baiana, mas também em relações intelectuais complexas, articuladas em torno da constituição do campo afro-brasileiro.

Sobretudo no que respeita as diferenças geracionais, a inserção neste campo deu-se para estes intelectuais de uma maneira dada por alguns determinantessociais, e por certa oportunidadehistórica pressentidas por alguns, o que os ajudava na dedicação a pequenas grandes questões sociológicas, que cercam nossa sociedade e nossa cultura.

Carneiro é um operador do tempo heróico do campo afro brasileiro. Já os primeiros intelectuais do CEAO, justamente por serem os primeiros, são forjados numa transição, do carisma deste tempo heróico para a burocracia acadêmica que o próprio campo funda, e

que, por outro lado, funda este campo mesmo. O fato de que os intelectuais são do CEAO é prova disto, já que eles são, antes de tudo, pertencentes a esta instituição.

O campo afro brasileiro, por sua vez, tornou-se algo maior que um mero adendo acadêmico, onde intelectuais persistentes se distinguiam na busca de etimologias obscuras, africanismos, e nexos perdidos entre dois mundos, o Brasil e a África, continentes e contingentes, um em face do outro.

Assim sendo, este campo afro-brasileiro tornou-se central para o Brasil de hoje, e nos diz muito mais sobre nós mesmos,os brasileiros, de um modo que nunca antes ousamos pensar.

Saravá!



Vivaldo da Costa Lima e Waldir Freitas Oliveira, representantes do CEAO no I International Congress of Africanists, organizado pela UNESCO, Acra, Gana (1963). (Arquivo CEAO/UFBA).



Waldir Freitas Oliveira em recepção a estudantes africanos no CEAO (1961). (Arquivo CEAO/UFBA).



Yêda Pessoa de Castro na abertura do Museu Afro-brasileiro do CEAO/UFBA (1982). (Arquivo CEAO/UFBA)

RELAÇÃO DAS CARTAS CONSULTADAS.

Ofício 51/67 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 8-2-1967.

Carta deYêda Pessoa de Castro a Édison Carneiro. 17-7-1967.

Ofício 382/67 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 02-9-1967.

Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 9-11-1967.

Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 21-11-1967.

Ofício 121/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 18-4-1968.

Ofício 157/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 17-5-1968.

Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 27-07-1968.

Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 7-9-1968.

Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 12-9-1968.

Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 13-9-1968.

Ofício 304/68 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 18-9-1968.

Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 3-1-1969.

Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 12-5-1970.

Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-6-1970.

Carta de Vivaldo da Costa Lima para Édison Carneiro. 2-7-1970.

Carta de Édison Carneiro para Vivaldo da Costa Lima. 2-7-1970.

Ofício 232/71 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 17-8-1971.

Ofício 323/71 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 30.11.71

Carta de Édison Carneiro para Waldir Oliveira. 19-12-1971.

Ofício 353/71 de Waldir Oliveira para Édison Carneiro. 27-12-1971.

Relatório Biblioteca Arquivo

RELATÓRIO DA BIBLIOTECA RUY BARBOSA

PERÍODO: 01/10/2021 A 31/08/2022

Luis Américo Lisboa Junior[1]

Fernanda Mota de Oliveira[2]

1. AQUISIÇÃO DE REGISTRO

Item	Descrição	QT
1.1	Doação de livros e revistas	199
1.2	Aquisição de livros	02
1.3	Livros e revistas inseridos no Sistema PHL	682
1.4	Livros catalogados	549
1.5	Jornais encadernados	90

2. ATENDIMENTO AO PÚBLICO USUÁRIO

Item	Descrição	QT
2.1	Atendimento ao usuário (PRESENCIAL)	1073
2.2	Pesquisa online (PHL) (VIRTUAL)	6990

3. ACERVO CONSULTADO

[1] Diretor da Biblioteca Ruy Barbosa

[2] Bibliotecária Documentalista da Biblioteca Ruy Barbosa/IGHB

Item	Descrição	QT
3.1	Jornais	1984
3.2	Livros	945
3.3	Revistas	355

ATIVIDADES EM EXECUÇÃO

» Reorganização dos livros nas estantes de acordo com a classificação e correção de livros nos sistemas PHL

» Jornais vindos regularmente

» Exposição de obras de Luiz Gama e Machado de Assis em comemoração a data natalícia dos autores no mostruário de livros

» Exposição de obras do 2 de julho no mostruário de livros em comemoração ao dia da Independência da Bahia

» Seleção de livros e revistas duplicatas na biblioteca para doação

» Restauro de 6 livros

Agenda IGHB

AGENDA CULTURAL NOS 128 ANOS DE FUNDAÇÃO DO IGHB

Cleide Nunes[1]

O Instituto Geográfico e Histórico da Bahia completou 128 anos de fundação, em funcionamento ininterrupto. E na contagem regressiva de comemorações pelo bicentenário da Independência do Brasil na Bahia e pelo centenário de sua sede, inaugurada em 2 de julho de 1923, a Casa da Bahia mantém-se com a finalidade de promover estudos, desenvolvimento e difusão de Geografia, de História e ciências afins, além da defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico baiano e brasileiro.

Ainda que haja um reconhecimento da importância de seu acervo, à disposição do público da Bahia, do Brasil e do exterior, ao lado de outras entidades localizadas no Centro da capital baiana, a falta de segurança patrimonial em relação aos bens históricos preocupa o IGHB. Até o fechamento desta edição, foram denunciados às autoridades mais de 14 ataques sofridos pela instituição, que vão de furto de cabos de energia até equipamentos eletrônicos, nos últimos dois anos.

Em recentes correspondências encaminhadas à Secretaria de Segurança Pública do Estado e à Guarda Civil Municipal, a diretoria do Instituto solicitou a adoção de medidas de vigilância, como o reforço de policiamento ostensivo, com patrulhamento preventivo

[1] Cleide Nunes é jornalista, secretária e assessora de imprensa do IGHB

no entorno, sobretudo no período noturno, em que foi identificada a maioria das ocorrências. "Nesse contexto, constitui dever do Poder Público colaborar com a comunidade na proteção e preservação do patrimônio cultural, inclusive com a vigilância (art. 216, IV e V, §1o, da CF/88)", defende o documento encaminhado em setembro deste ano.

Para entender melhor esta preocupação com a salvaguarda deste patrimônio, basta visitar a instituição, de forma física ou virtual. Seja através de uma das 45 mil publicações catalogadas (incluindo obras raras), ou em pesquisas na maior coleção de jornais do estado (datados desde 1856), a Biblioteca Ruy Barbosa recebe mais de mil atendimentos por ano. O mesmo acontece no Arquivo Histórico Theodoro Sampaio, que reúne manuscritos de poemas de Castro Alves e Cartas de Antônio Conselheiro, arquivos particulares de Theodoro Sampaio, Braz do Amaral e documentos de Maurício Wanderley Pinho. O acervo ainda registra um conjunto de mais de 5 mil fotografias históricas e urbanísticas de Salvador e outras cidades, a partir do século XIX. Soma-se a essa memória a maior coleção de mapas do estado da Bahia.

Ao percorrer as instalações do Instituto, o visitante se surpreende não apenas com a sua monumental edificação, primeira construída em concreto armado na Bahia, mas também com os detalhes de cada peça que ajudam a contar a história da Bahia e do Brasil. Um desses espaços é a Sala Dom Pedro II, que recebeu recente intervenção. Quase duas mil peças foram higienizadas e documentadas. Em seguida, foi realizado processo de pesquisa sobre o acervo, que dispõe de uma importante coleção de retratos, esculturas de bronze, mármore e gesso, de

ourivesaria (medalhas, moedas, insígnias e condecorações), bandeiras, cristais e vidros, porcelanas, espingardas, sabres, lanças indígenas, objetos ritualísticos do candomblé, máscaras e esculturas africanas.

Como guardião do Pavilhão 2 de Julho, no Largo da Lapinha, onde estão os dois principais símbolos da maior festa cívica do país: o Caboclo e a Cabocla, ícones da participação popular na luta pela Independência do Brasil na Bahia, o IGHB segue defendendo a inserção do ensino da história da Bahia na matriz curricular das escolas públicas e privadas em todo o estado. Nesse sentido, é importante mencionar que, no dia 5 de junho de 2013, a presidência da República, através da lei federal 12.819, reconheceu o 2 de Julho como o Dia da Consolidação da Independência do Brasil.

Ao longo de sua trajetória, o Instituto vem mantendo intercâmbio com instituições nacionais e estrangeiras, além de realizar convênios com entidades privadas e órgãos públicos, a exemplo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (através do Fundo de Cultura), da Fundação Gregório de Mattos, da Assembleia Legislativa, do Exército Brasileiro, da Biblioteca Nacional e do Senai/Cimatec. Em destaque, por meio de tais articulações institucionais, foi possível executar a digitalização e restauração de fotografias e mapas, restauração de livros e telas.

Em 128 anos dedicados ao mesmo compromisso firmado pelos seus fundadores, para a difusão dos estudos da História e Geografia, além de lugar de memória e de convivência, o IGHB conta com o apoio fundamental dos seus mais de 600 associados, distribuídos entre

as seguintes categorias: beneméritos, honorários, efetivos, remidos e correspondentes, além de outros grandes colaboradores. Juntos, disseminam o conhecimento do passado, ajudam na compreensão do presente e colaboram para a construção do futuro. E parte desse legado pode ser conferida na agenda cultural anual promovida pela Casa, com a participação de especialistas e pesquisadores, nos diversos temas e debates presentes em palestras, seminários, lançamentos de livros, ou através da publicação de artigos nesta *Revista do IGHB*.

Tudo está acessível no site www.ighb.org.br, no Instagram, Facebook e Youtube ou através do envio de e-mails. Juntas, as redes sociais re***únem um público de quase 20*** mil seguidores, que acompanham – diariamente – um dos institutos históricos mais atuantes no país. A seguir, eis um resumo de suas atividades culturais no ano de 2022.

ATIVIDADES CULTURAIS

Em virtude da pandemia da Covid-19, ainda que as autoridades públicas tenham tornado facultativo o uso de máscaras e o distanciamento social em espaços culturais, as atividades do IGHB, este ano, assim como ocorreu em 2021, foram realizadas de forma híbrida.

O curso "História de Salvador e Recôncavo 1801 – 1850", realizado de 01 a 28 de fevereiro (plataforma zoom) e nos dias 5 e 20 de março (presencial), teve aulas ministradas pelo professor mestre Jair Cardoso (Uneb) e mais de 100 participantes que, dentre as atividades, reforçaram a necessidade de revitalização do Convento Santo Antônio, localizado em São Francisco do Conde.

No dia 20 de fevereiro, na Igreja da Lapa, em parceria com a Arquidiocese, o Instituto lembrou os 200 anos da morte da madre Joana Angélica de Jesus, com a colocação de flores no seu Memorial, seguida da celebração de uma missa, com as presenças da diretoria e associados.

Entre os dias 15 de fevereiro e 31 de março, também de modo virtual, a jornalista, doutora em Antropologia e professora visitante na Uneb-Campus XIV, Cleidiana Ramos, ministrou o curso "Festas da Bahia e memória na era da comunicação digital". Ainda em fevereiro, no dia 21, a *live* "A cidade revisitada: reprodução social da classe trabalhadora periférica em Salvador" teve encontro coordenado pelo Setor de Geografia e a participação do professor James Araújo (UNEB) e dos associados do IGHB, Lina María Hurtado Gómez e Luciano de Almeida Lopes.

De 4 a 31 de março, foi a vez do tema "Salvador, evolução urbana e condicionantes naturais. Alguns exemplos". As aulas do curso foram ministradas pelo historiador, geólogo e mestre em Geologia, Rubens Antônio, pela plataforma zoom. "A Engenharia como solução para evitar alagamentos, enchentes e inundações nas cidades e suas consequências" foi tema amplamente discutido em um seminário nos dias 3 e 10 de março. Com transmissão direta pelo canal www.youtube.com/ighbba, teve as presenças dos engenheiros e professores Fernando Alcoforado, Luís Edmundo Campos, Michel Darzé e Sergio Faria e apoio do Conselho de Engenharia e Agronomia da Bahia (Crea-BA) e do Instituto Politécnico da Bahia (IPB).

No dia 8 de março, foram empossados a Diretoria e Conselho Fiscal do IGHB. Durante a solenidade presencial, associados, autoridades e colaboradores acompanharam a apresentação da Prestação de Contas dos Exercícios de 2020 e 2021, além da Proposta Orçamentária para 2022. Eleitos através de assembleia geral realizada em 9 de dezembro de 2021, os novos diretores e conselheiros cumprirão mandato de dois anos (2022-2023). Dentre as propostas apresentadas, estão: a digitalização da hemeroteca (coleção de jornais), maior acervo do estado; a criação de prêmios para destacados trabalhos no campo da Geografia e da História da Bahia em homenagem aos professores Edivaldo Machado Boaventura, João Eurico Matta, Luís Henrique Dias Tavares e Cid Teixeira; a realização do 8° Congresso de História da Bahia; o 1º Simpósio Acadêmico de Geografia; a celebração do bicentenário do 2 de Julho de 2023; a transformação do IGHB em Museu de História da Bahia, continuidade do projeto "Leitura sem Fronteiras", além da já divulgada criação do Museu da Libertação no Solar Boa Vista.

Nas homenagens ao Dia Internacional da Mulher, o Instituto realizou, em seu auditório, no dia 9 de março, a palestra "Rita Lobato Velho Lopes: a primeira mulher a graduar-se em Medicina no Brasil", que foi pronunciada pelo professor doutor José Antônio Souza (Ufba). Na sequência da agenda, uma *live*, transmitida no dia 25, versou sobre o bicentenário de nascimento de Teresa Cristina de Bourbon, esposa de Dom Pedro II e Imperatriz do Brasil. Participaram da atividade a pesquisadora italiana Antonella Rita Roscilli, que falou diretamente

da Itália, onde reside, e o escritor e biógrafo paulista Paulo Rezzutti, com moderação do jornalista e pesquisador Jorge Ramos. No dia 31 de março aconteceu o lançamento do catálogo Memória Viva: «Eugênia Anna dos Santos - diletíssima filha de Xangô» e «O navio negreiro: um mar de poesia na vida de Castro Alves», de autoria do professor e associado do IGHB, Marcos Roberto de Santana, editado pelo Centro de Estudos Miguel Santana.

Em abril, no dia 6, a *live* "O Legado do Geógrafo Milton Santos e as Repercussões na Atualidade" reuniu os professores Maria Auxiliadora da Silva, Gil Carlos Silveira Porto, Jémison Mattos dos Santos e a jornalista Christiane Gurgel Turisco y Baqueiro. O professor, historiador e pesquisador Rafael Dantas conduziu o Curso "Salvador, a Bahia e o Brasil: iconografia e história – 1808 a 1889", com aulas virtuais e de campo. E no canal do IGHB no Youtube, também em abril, dezenas de visitantes acompanharam a Exposição "Salvador Iconográfica", com fotografias da capital – e do acervo da Casa da Bahia – comentadas por Rafael Dantas.

O lançamento do livro "O negro no Brasil", de autoria da advogada Jovani de Aguiar Ribeiro Pereira, ocorreu no dia 13, reunindo dezenas de pessoas no IGHB. A publicação narra a trajetória de luta do povo negro desde o governo do Imperador Justiniano (482/565), que codificou as leis e classificou o negro como coisa, objeto, sem personalidade jurídica e que podia ser vendido, comprado ou hipotecado. O livro aborda também questões geográficas, religiosas, afetivas e apresenta uma detalhada narrativa da trajetória de vida de persona-

lidades negras nacionais e baianas que tiveram suas vidas marcadas por muitos desafios e superação, a exemplo de Abdias Nascimento, Waldemar Santana, Mãe Menininha, Milton Santos, Mestre Didi e Carlinhos Brown, entre outros.

Duas *lives* encerraram a agenda do quadrimestre. Na primeira, o acadêmico português, Miguel Monteiro, falou sobre o "25 de abril – A Revolução dos Cravos", sob a mediação do professor Alfredo Matta. A segunda foi uma homenagem ao jornalista, advogado, teatrólogo, professor, escritor e compositor Adroaldo Ribeiro Costa. Realizada no dia 28, contou com o escritor Aramis Ribeiro Costa (vice-presidente do IGHB), a professora Josélia Almeida, o jornalista Jorge Ramos, além de admiradores e ex-alunos que falaram, entre outras abordagens, da importância do educador como idealizador do "Hora da Criança", projeto referência no Brasil que formou dezenas de gerações e ainda é um grande exemplo da nossa arte, cultura e educação.

O mês de maio foi marcado pelo Ciclo de palestras "Aprendendo e ensinando no Café", realizado no dia 11, com a participação do professor e engenheiro Caiuby Alves Costa, sob o tema "As Águas de Salvador" e coordenação da professora Lúcia Góes.

Pelo terceiro ano consecutivo, em virtude do contexto da Covid-19, entre outras questões, não ocorreu a celebração oficial do aniversário de fundação do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, bem como a posse de novos associados, no tradicional 13 de maio. Mas, no dia 2 de junho, a Casa da Bahia outorgou ao ex-diretor financeiro Nelson Teixeira Brandão a Medalha e Diploma do Mérito Bernardino

de Souza, pelos serviços prestados à Casa da Bahia e à promoção da cultura do estado. A entrega ocorreu na residência do agraciado, em virtude de problemas de saúde que afetaram a sua locomoção até a sede do IGHB. Estiveram presentes Adilma Andrade Brandão (esposa), Alessandra Brandão (filha) e, como representantes do Instituto, o presidente Joaci Góes, o ex-presidente Eduardo Morais de Castro, o secretário-geral Rozendo Ferreira Neto e o secretário-adjunto Ricardo Nogueira.

Os historiadores Antonietta D´Aguiar Nunes, Manoel Passos e o jornalista Jorge Ramos participaram, no dia 23 de maio, de debate sobre o episódio ocorrido em 12 de junho de 1822, no qual a Câmara de Salvador tentou se reunir para aclamar o Príncipe Regente Dom Pedro de Alcântara como único governante do Brasil.

E para contar curiosidades sobre os 840 quilômetros percorridos durante a peregrinação para Santiago de Compostela, o presidente do IGHB, Joaci Góes, proferiu palestra, com saudação do jornalista Walter Pinheiro. O evento foi transmitido ao vivo pelo youtube.com/ighbba, no dia 26 de maio. Nas redes sociais, uma homenagem lembrou o Dia do Geógrafo, comemorado no dia 29 de maio.

O livro "Personalidade e Pertencimento: o efeito das massas em nossa individualidade", de autoria do professor doutor Bernardo Guimarães Carvalho Ribeiro, foi lançado no dia 15 de junho. O especialista explanou sobre o processo da coletivização na sociedade moderna e as suas repercussões sobre a formação da personalidade e do comportamento do indivíduo. A mediação do debate sobre a obra

foi feita pelo diretor do Instituto, o advogado Ricardo Nogueira.

O professor doutor Pedro de Almeida Vasconcelos (Ufba) fez palestra seguida de lançamento de livro para contar a vida e a obra de Milton Santos, no dia 20. A publicação "O universo conceitual de Milton Santos" resume três períodos diferenciados da vida de Milton Santos, mas a ênfase é dada ao exame de 30 dos seus principais livros. O capítulo "Principais conceitos e categorias", incluído na segunda parte do livro, intitulada "Ideias científicas e contribuição ao pensamento geográfico", concentra a parte mais original do livro, pois trata das noções, conceitos e categorias propostos por Milton Santos, à medida que aparecem nos textos em exame, o que permite verificar a utilização de noções da Geografia, noções originárias de outras disciplinas, assim como noções modificadas ou criadas pelo autor.

A Camerata Opus Lumen da Orquestra Sinfônica da Bahia encerrou a agenda de junho, com uma apresentação no dia 29. Formado pelos músicos Solamy Oliveira (Clarinete), Gabriel Marcaccini (Oboé), Ilza Cruz (Fagote), Davi Britto (Fagote), Tota Portela (Flauta) e Humberto Monteiro (Percussão), o grupo executou um repertório de peças eruditas, contemplando a música clássica e passando pela popular estilizada.

No dia 1º de julho, o IGHB sediou o "Expresso 168 da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados". A iniciativa foi proposta pela deputada professora Rosa Neide, sob a coordenação da deputada Alice Portugal, autora da Lei 12.819, que elevou o 2 de Julho a data comemorativa nacional, para fazer jus ao relevante papel que a

independência da Bahia cumpriu para a consolidação da libertação do Brasil de Portugal.

O 2 de Julho, maior data cívica do estado, foi amplamente comemorado após dois anos sem o tradicional desfile, em decorrência da pandemia do coronavírus. Além do Cortejo Cívico, a programação – com coordenação geral da Fundação Gregório de Mattos – incluiu diversas atividades artístico-culturais. Numa delas, de 2 a 8 de julho, mais de 200 baianos e turistas visitaram a Exposição "Personagens da Guerra pela Independência do Brasil na Bahia", instalada no Panteon Pedro Calmon. Estavam expostos quadros que retratam as figuras de Maria Quitéria, João das Botas, General Labatut, Lord Cochrane, Joaquim Pires de Carvalho e Albuquerque (Barão de Pirajá), Antonio de Souza Lima, dos Encourados de Pedrão, dos autores do Hino ao 2 de Julho, Ladislau Titara e José Santos Barreto, além de Joana Angélica, a Mártir da Independência e Abadessa do Convento da Lapa.

Nos dias 5 e 6, às 17h, um seminário virtual traçou um perfil histórico de alguns personagens que tiveram papel de relevância no processo de conquista da Independência do Brasil, notadamente ligados à guerra que, na Bahia, consolidou a separação de Portugal e culminou na epopeia do 2 de Julho de 1823. E com aulas de 11 a 15 de julho, a professora Antonietta D´Aguiar Nunes ministrou mais um Curso sobre a História da Bahia.

Em homenagem à "Cidade Heroica" de Cachoeira, ocorreu uma palestra no dia 25 de julho do historiador cachoeirano Igor Almeida sobre o bicentenário do 25 de Junho, com ênfase na figura do "Tam-

bor Soledade", e a palestra do presidente do IGHB, Joaci Fonseca de Góes, intitulada "Revisitando A Independência Do Brasil na Bahia", no dia 27 de julho.

"Vivência em Cultura Popular Aplicada à Educação" foi o tema de curso ministrado pela educadora e pesquisadora Sálua Chequer, de 11 de agosto a 8 de setembro de 2022. Durante as aulas foi apresentada uma mistura de riqueza acadêmica e legado histórico, além da partilha de conhecimentos sobre temáticas relacionadas à cultura popular, suas manifestações e como isso pode ser aplicado ao ambiente educacional.

O Dia do Historiador foi comemorado nas redes sociais, no dia 19 de agosto. Vale lembrar que os profissionais tiveram a sua atividade regulamentada através da Lei 14.038/2020.

De 15 a 18 de agosto, o presidente do IGHB, Joaci Góes, participou do VII Colóquio de Institutos Históricos Estaduais, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sob o tema "A Independência do Brasil: dimensões regionais", representantes de institutos nacionais abordaram a história da Independência do Brasil a partir da perspectiva da história regional, bem como destacaram iniciativas recentes dos institutos que contribuem para renovar a memória da afirmação do estado nacional brasileiro no plano estadual.

Um "Breve histórico da preocupação com questões de ordem psicológica na Bahia" foi o tema do Ciclo "Aprendendo e ensinando no Café", no dia 24 de agosto, com palestra da doutora em Ciências pela USP, Nádia Maria Dourado Rocha.

Os "200 anos de instalação do Conselho Interino de Governo

da Província da Bahia" foram lembrados, no dia 30 de agosto, num encontro realizado pelo IGHB com apoio da Santa Casa de Misericórdia de Cachoeira, com a palestra do médico, professor e escritor João Batista Cerqueira, autor de um livro sobre a história do Hospital de São João de Deus. O governo rebelde foi criado para dirigir a luta dos baianos na Guerra pela Independência, iniciada três meses antes, em 25 de junho daquele ano, quando Cachoeira foi bombardeada pelos portugueses após aclamar Dom Pedro "Defensor Perpétuo do Brasil". Salvador, ocupada militarmente por forças lusitanas, estava sitiada, enquanto, no Recôncavo, foram travados combates em terra e mar entre brasileiros e portugueses.

A segunda edição do livro "Os Arcos e Bondes de Salvador: resgatando a memória urbana de Salvador" (Edufba), de autoria das arquitetas Cybèle Celestino Santiago e Karina Matos de Araújo F. Cerqueira, foi lançada no dia 31 de agosto. A publicação apresenta um resgate da memória do velho transporte de Salvador que circulou, regularmente, antes dos ônibus: o bonde. É o primeiro livro elaborado abordando especificamente esses dois assuntos, arcos e bondes.

Para comemorar os 200 anos da Independência, um Concerto Lítero-Musical, interpretado pela desembargadora Gardênia Duarte, Vice-Presidente do Tribunal de Justiça da Bahia, acompanhada pela orquestra da Polícia Militar da Bahia, foi realizado no dia 5 de setembro. Os cânticos heroicos – os Hinos do Brasil, da Bahia e do Senhor do Bonfim – foram precedidos de uma exposição sobre suas origens e seus autores, respectivamente, pelo Almirante Humberto

Caldas da Silveira Junior, Comandante do Segundo Distrito Naval, pelo General Marcelo Guedon, Comandante da 6ª Região Militar, e pelo Padre Edson Menezes, Reitor da Basílica Santuário do Senhor do Bonfim.

De 6 a 9 de setembro, a Casa da Bahia promoveu, sob a coordenação do organista e associado Marcos Santana, a 22ª edição da Semana da Memória Musical, com extensa programação de cunho educacional, cultural e artístico. Participaram historiadores, organistas, regentes, compositores, representantes legislativos, eclesiásticos consulares, gestores, estudiosos e especialistas em patrimônio. A proposta era abordar um movimento de revitalização da prática musical mais antiga do país e a adesão de instituições culturais, consulares, patrimoniais e eclesiásticas, que vem fortalecendo ainda mais a iniciativa da Câmara Municipal de Salvador, que instituiu, através da Lei 8.681/15, o Dia Municipal dos Organistas como data de referência histórica.

No dia 8, o chefe da Comissão Interministerial para os Recursos do Mar (CIRM), o contra-almirante da Marinha Marco Antonio Linhares Soares, falou sobre "Economia do Mar na Amazônia Azul", no Salão Nobre do Palácio da Associação Comercial da Bahia, em parceria com o IGHB. Em articulação com a Associação Baiana de Imprensa e apoio do Instituto dos Advogados da Bahia, a jornalista gaúcha Letícia Dornelles, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), proferiu palestra sobre "Ruy Barbosa e a Corte de Haia", em 13 de setembro, no auditório do Museu de Arte da Bahia (MAB).

De setembro a novembro, com aulas virtuais, o Setor de Geografia

promoveu a segunda edição do Curso "Conhecer e entender Salvador: desafios da Cidade na Contemporaneidade". Coordenado pelo professor Jémison Mattos, o objetivo é analisar aspectos fundamentais que estruturam e dinamizam a cidade do Salvador, na perspectiva de contribuir para uma maior compreensão das suas demandas socioespaciais, apresentando possibilidades e encaminhamentos que auxiliem na superação dos principais desafios.

No dia 19 de setembro, a Academia de Letras e Artes do Salvador (ALAS) realizou, no IGHB, a palestra do professor doutor Nelson Cerqueira sobre a "Criação Literária em Jorge Amado". Uma *live,* promovida pelo Setor de Geografia, no dia 20, debateu o tema "Água para todos os lados: cidades e periferias da Bahia sobre riscos e perigos". Em mais uma edição do "Aprendendo e ensinando no Café", o engenheiro e professor Sergio Faria falou sobre "Portos e o Porto da Bahia", no dia 21, destacando, entre outras questões, a cronologia dos portos, a Baía de Todos-os-Santos, suas características e sua importância, além do panorama da atividade portuária na Bahia e perspectivas futuras.

O auditório do Instituto sediou a posse do associado e diretor do Centro de Estudos Euclides da Cunha (UNEB), Manoel dos Santos Neto, na Academia Brasileira de Letras e Artes do Cangaço, em solenidade realizada no dia 22, sob a presidência do escritor e historiador Archimedes Marques. No dia 23, uma audiência pública, promovida pelo Instituto dos Operadores de Direito Desportivo do Estado da Bahia (Iodeb), debateu a Nova Lei geral do Esporte (LGE), a partir da PL 1.153/2019, de autoria do Senador Venezio Vital.

A agenda do mês foi encerrada no dia 26, com uma homenagem aos 190 anos de fundação da Sociedade Protetora dos Desvalidos - a mais antiga associação civil negra do Brasil, com as presenças do advogado Antonio Luiz Calmon Teixeira, professor Jair Cardoso, além do doutorando em História, Lucas Ribeiro Campos e da presidente da SPD, professora e geógrafa Regina Célia Rocha.

Até o fechamento deste texto, estavam previamente agendados para o mês de outubro, a palestra de Antonio Pastori sobre "Uma visita histórica ao litoral norte da Bahia", em novembro; a realização do curso "Abrindo a roda: representações afro-brasileiras e a participação feminina na construção das musicalidades nacionais", com aulas ministradas pela professora mestra Juliana Ribeiro; a entrega da Comenda Luislinda Valois, sob a coordenação da Associação Internacional de Escritores e Artistas e do Núcleo Académico de Letras e Artes de Portugal; uma conferência em homenagem aos 200 anos da Batalha de Pirajá e uma palestra com a professora Maria Radel, com o título "Revisitando a culinária na Bahia". Para dezembro, o Ciclo "Aprendendo e ensinando no Café" recebe o arquiteto Francisco Soares Senna para falar sobre "A Arquitetura e a Engenharia da Bahia".

Relação de Associados

ASSOCIADOS DO IGHB

BENEMÉRITOS

Antônio de Pádua Carneiro
Antônio José Imbassahy da Silva
Fernando Paes de Andrade
Jaques Wagner
José Nilton Carvalho Pereira

HONORÁRIO

João Paulo Marques Sabido Costa

EFETIVOS

Adeildo Osorio de Oliveira
Adélia Maria Bittencourt Marelim
Adelmo Fernando Ribeiro Shindler Júnior
Adelson Silva de Brito
Ademar Oliveira Cirne Filho
Ademar Pinheiro Lemos Júnior
Adriana Bandeira de Oliveira
Adriano de Lemos Alves Peixoto
Adriano Eysen Rego
Adroaldo de Jesus Bélens
Alan José Alcântara de Figueiredo
Alan Oliveira Cavalcante
Alberto Bastos Balazeiro
Alberto Fael Filho
Alberto Pimentel Carletto
Aldely Rocha Dias
Aldevan Alves de Barros
Alessandro Timbó Nilo
Alex Guedes
Alex Schramm de Rocha
Alfredo Eurico Rodrigues Matta
Aline Barbosa de Araújo
Alírio Fernando Barbosa de Souza
Almir de Oliveira Santos
Almir Ferreira dos Santos
Almira Mara Vinhaes Dantas
Aloísio Palmeira Lima
Álvaro Pinto Dantas de Carvalho Jr.
Américo Adnauer Heckert
Ana Claudia Gomes de Souza
Ana Elisa Ribeiro Novis
Ana Lúcia da Silva Teixeira
Ana Paula Gordilho Pessoa
Anaci Bispo Paim
Anailde Pereira de Almeida
André Barachísio Lisbôa
André Luís Soares Lopes
André Luiz de Carvalho Nunes
André Nunes de Souza
André Vaz de Campos Moureira Tourinho
Ângela Andrade Ferreira

Aníbal Augusto Gondim Silva
Anselmo Ferreira Machado Carvalho
Antônia da Silva Santos
Antônio Alberto Dias dos Santos Balazeiro
Antônio Bendocchi Alves Neto
Antônio Francisco Costa
Antônio Luís Silva de Carvalho
Antônio Luiz Calmon Teixeira
Antônio Menezes do Nascimento Filho
Antônio Natalino Manta Dantas
Antônio Olavo dos Santos Filho
Antônio Plínio Pires de Moura
Antônio Rodrigues Nascimento Filho
Antônio Tadeu Bahia Menezes
Aramis de Almada Ribeiro Costa
Aristides Pereira Maltez Filho
Armando Barreto Rosa
Arnon Lima Barbosa
Aroldo Luiz da Silva Bacellar
Arthur Augusto de Oliveira Viana
Arthur Guimarães Sampaio
Artur Napoleão de Carneiro Rêgo
Átila Brandão de Oliveira
Augusto Sérgio Albuquerque Soares
Baltazar Miranda Saraiva
Beatriz Loureiro Cerqueira Lima
Benito Muiños Juncal
Brian Gordon Lutalo Kibuuka
Bruno Leonardo Guimarães Godinho
Bruno Lopes do Rosário
Bruno Oliveira dos Santos
Caio César Tourinho Marques
Caiuby Alves da Costa
Carlos Alberto Saraiva Santos
Carlos Artur Rubinos Bahia Neto
Carlos D´Ávila Teixeira
Carlos de Souza Andrade
Carlos Eduardo Behrmann Rátis Martins
Carlos Eduardo Sodré
Carlos Eugenio Líbano Soares
Carlos Jorge Pronzato
Carlos Martheo C. Guanaes Gomes
Carlos Roberto Santos Araújo
Celso Jaloto Avila Junior
Ceres Marylise Rebouças De Souza
César Augusto Borja Fernandez Cardillo
César de Faria Junior
Cláudia Moraes Trindade
Claudio Pondé Avena
Claudio Tinoco Melo de Oliveira
Cleidivaldo de Almeida Sacramento
Coriolano Alberto Andrade de Oliveira Filho
Creuza Santos Lage
Dante Augusto Galeffi
Denis da Silva Galvão de Carvalho
Diego Borges Ramos

Dílson Cardoso da Silva Filho
Dione Jacy Ferraz S. Moraes
Dione Maisa Soares da Cunha Euzébio
Djalma Navarro Falcão
Dom Emanuel D'able do Amaral
Domingos Evangelista dos Santos
Durval Júlio Ramos Neto
Edilece Souza Couto
Edilton Meireles de Oliveira Santos
Edilucio Fernandes
Edivaldo Alves da Silva Junior
Edmar Rocha Torres
Ednaldo Crispim Dantas de Santana
Ednaldo Soares
Eduardo Augusto Rebouças França
Eduardo Meirelles Valente
Eduardo Morais de Castro
Edvaldo Menezes de Araújo
Edvaldo Pereira de Brito
Elie de Lago Gonçalves
Elizabete Conceição Santana
Emanoel Silva Cairo
Erivaldo Fagundes Neves
Eugênio Walter Pinto Montalvão de Figueredo
Euza Maria Coelho de Araújo
Evandro de Andrade Guerra
Fabio Barros Sá Barreto
Fabio da Silva Santos
Fausto de Abreu Franco
Fernando da Gama Santos
Fernando José Caldas Oberlaender
Fernando José Máximo Moreira
Fernando Pinto de Queiroz
Florêncio Magalhães Matos Filho
Florisvaldo Moreira de Mattos
Francisco Antônio da Silva Filho
Francisco Benjamin de Carvalho
Francisco César Lins Santana
Francisco Jorge de Oliveira Brito
Francisco José Pitanga Bastos
Francisco Neto de Borges Reis
Franklin de Carvalho Oliveira Junior
Frederico Meireles Dantas
Gabriel Neves Carneiro
Genivalda Cândido da Silva
Gildásio Vieira de Freitas
Gildeci de Oliveira Leite
Gilson Magno dos Santos
Gisela Band
Graciela Mendes Ribeiro Reis
Guilherme Aguiar de Oliveira
Guilherme Cortizo Bellintani
Hamilton Celestino da Paixão Filho
Hamilton José Castro Meira
Heitor Reis de Oliveira
Heliane Mota de Oliveira
Helington de Araújo Rangel
Hélio José Bastos Carneiro de Campos
Helmann Sanches Silva

Helvidio Braga Landim
Henrique Abreu Monteiro
Henrique Campos de Oliveira
Henrique Gonçalves Trindade
Hildevaldo Silva Ribeiro
Horácio Raymundo de Senna Pires
Humberto Caldas da Silveira Junior
Igor Barbosa Souza
Ione Celeste Jesus de Sousa
Iran Souza da Conceição
Isadora Perez Alves Peixoto
Ivanildo Almeida Lima
Jaime Oliveira do Nascimento
Jackson Amorim de Andrade
Jair Cardoso dos Santos
Jaíra Capistrano da Cruz Soares
Jairton Fraga Araújo
Jamile Souza Calheiros dos Santos
Jan Maurício Oliveira Van Holthe
Jasón Siffert Lemos
Jayme Augusto Ribeiro de Oliveira Matos
Jayme Newton Vasconcelos de Lemos
Jemison Mattos dos Santos
Joabson Lima Figueiredo
Joaci Fonseca de Góes
João Alberto de Oliveira Matta
João Augusto de Lima Rocha
João José Reis
João Maurício Prisco Paraiso
Joao Otavio de Oliveira Macedo
Joaquim Rodrigo de Souza Dourado
Jorge Avelino da Lança Falcão Paredes
Jorge Luiz Ramos
Jorge Luiz Sapucaia Calabrich
Jorge Santana Bispo Junior
José Antônio de Jesus
José Antônio Moreira Icó da Silva
José Augusto da Silva
José Cláudio Alves de Oliveira
José Cupertino Aguiar Cunha
José Dionísio Nóbrega
José Eduardo Athayde de Almeida
José Geraldo dos Reis Santos
Jose Jorge Souza Carvalho
José Lamartine de Andrade Lima Neto
José Luiz Ganem
José Marcos Pondé Fraga Lima
José Maria da Luz Santos
José Mário Dias Soares Junior
José Péricles Diniz Bahia
José Ribeiro Rosário
José Roberto Pinho de Andrade Lima
Jose Rodrigues Nogueira Neto
Josué da Silva Mello
Jovani de Aguiar Ribeiro Pereira
Juciara Maria Nogueira Barbosa
Júlio César Teixeira
Junot de Carvalho Barroso Filho
Jutay Inácio Menezes

Lélia Vitor Fernandes de Oliveira
Leonardo dos Santos Ferreira
Leonardo Ribeiro Fraga Lima
Liacélia Pires Leal
Lídia Boaventura Pimenta
Lidivaldo Reaiche Raimundo Britto
Lina Maria Hurtado Gomez
Livia da Silva Modesto Rodrigues
Lizir Arcanjo Alves
Lourenço Mueller Costa
Lucas Carneiro Valencio
Lucas de Faria Junqueira
Lucia Maria da Franca Rocha
Lúcia Maria de Araújo Góes Santos
Luciano Corrado
Luciano de Almeida Lopes
Luciano Silva Moraes
Lucidalva Andrade De Menezes
Lucigleide Nery Nascimento
Lucio Normando do Amaral Reis
Luís Alberto Ribeiro Freire
Luís Fernando Galvão de Almeida
Luís Guilherme Pontes Tavares
Luis Henrique Costa Ferreira
Luís Vaz de Campos Moreira Tourinho
Luislinda Dias de Valois Santos
Luiz Americo Lisboa Junior
Luiz Antônio Cajazeira Ramos
Luiz Antônio de Souza
Luiz Cláudio Guimarães
Luiz Eduardo Carvalho Dórea
Luiz Henrique Silva Santana
Luiz Ovídio Fisher
Luiz Paulo de Almeida Neiva
Luiza Maria de Vasconcellos Vianna
Lurdes Bertol Rocha
Manoel Antônio dos Santos Neto
Marcella Pinto de Almeida
Marcelo Duarte Dantas de Ávila
Marcio Cesar de Mello Brandão
Marcos Antônio Santos Bandeira
Marcos de Meirelles Fonseca
Marcos Euzébio de Oliveira Menezes
Marcos José Oliveira
Marcos Melo Neto
Marcos Oliveira Gurgel
Marcos Pessoa Pinto
Marcos Roberto de Santana
Marcos Vinicius Silva dos Santos
Maria Alice Pereira da Silva
Maria Assunção de Oliveira Cadidé
Maria Conceição da Gama Santos
Maria Constança Carneiro Galvão
Maria das Graças de Andrade Leal
Maria das Graças Monteiro Fernandes
Maria das Graças Nunes Cantalino
Maria de Fatima Silva Carvalho
Maria do Carmo Baltar Esnaty de Almeida
Maria do Rosário de Oliveira Pinheiro

Maria Helena Franca das Neves
Maria Helena Lanat Pedreira de Cerqueira
Maria Inês Corrêa Marques
Maria Nadja Nunes Bittencourt
Maria Romilda Tavares Maltez
Maria Tereza Salles N. de Brito Matos
Maria Virginia de Salles Garcez
Mariana Bahia dos Santos E Santos
Maribel Oliveira Barreto
Marina Garrido Moisés
Mário de Mello Kertész
Mario Mendonça de Oliveira
Marivaldo Batista da Paixão
Mauricio da Silva Ferreira
Mauro Lopes Figueiredo
Miguel Ângelo Almeida Teles
Miguel Ângelo Velanes Borges
Miguel Calmon Teixeira de Carvalho Dantas
Miguel Sampaio
Monica Andrade Souza
Monica Elizabeth Vieira Martins Garrido
Nelson José de Carvalho
Nelson Wanderley Ribeiro Meira
Newton Cleyde Alves Peixoto
Nilo Cerqueira da Silva
Nilo de Almeida Gouveia Filho
Nilton José Costa Ferreira
Nilton Sousa Santana
Nilzo Augusto Mendes Ribeiro
Nivaldo dos Santos Aquino
Nubia Cristina de Jesus Santos
Octavio Henrique Coelho Messeder
Orlando Tourinho Junior
Orlins Santana de Oliveira
Oscimar Alves Torres
Osvaldo de Almeida Bomfim
Osvaldo de Oliveira Bastos Neto
Pablo Antônio Iglesias Magalhães
Pablo Sotuyo Blanco
Paulo Coelho Veiga
Paulo Costa Lima
Paulo Emílio Parente de Barros
Paulo Ormindo David de Azevedo
Pedro Manoel da Costa
Penildon Silva Filho
Rafael de Jesus Dantas de Oliveira
Raimundo Luiz de Andrade
Raimundo Nonato Portela de Souza
Raimundo Santos Silva
Ramiro Senna Berbert de Castro
Raul Affonso Nogueira Chaves Filho
Raymundo Luiz de Oliveira Lopes
Regina Célia Santos Rocha
Renato de Mello Guimarães Lobo
Renato Simões Filho
Renato Souza Santos
Ricardo Isensee Monteiro

Ricardo Mauricio Freire Soares
Ricardo Mauricio Nogueira E Silva
Ricardo Tupiniquim Ramos
Rita Maria Cruz Pimentel
Rizodalvo da Silva Menezes
Roberio da Silva Santos
Roberto dos Santos Rodrigues
Roberto Gondim Pires
Roberto Nunes Dantas
Robson Fernandes Arapiraca
Romário Costa Gomes
Rommel Robatto
Ronaldo Ribeiro Jacobina
Rosemma Burlacchini Maluf
Rozendo Ferreira Neto
Rubens Antônio da Silva Filho
Ruy do Carmo Póvoas
Saionara Bonfim Santos
Saulo Matias Dourado
Sergio Alexandre Meneses Habib
Sergio Armando Diniz Guerra
Sérgio Augusto Soares Mattos
Sérgio Emílio Schlang Alves
Sérgio Fraga Santos Faria
Sidney Santos Silva
Silvio Porto de Oliveira
Simone Trindade Vicente da Silva
Sione Maria Porto de Oliveira
Sônia Maria de Couto Jonas
Sudário de Aguiar Cunha
Suely Moraes Ceravolo
Suzane Calmon Teixeira Dias Lima Vicentini
Swarts Alves Torres Sobral Bentes
Sylvia Maria Alcantara Reis Mendes
Symone Maria de Freitas Moura
Taissa Cristina Oliveira Mendes
Tatiana Brito de Araújo
Tiago Floriano Silva
Tiago Ramos Ribeiro
Vanda Angélica da Cunha
Vania Ferrari Ramos
Vera Lucia Príncipe Costa
Vera Madalena Publio Barretto de Araújo
Vilson Caetano de Sousa Junior
Virginia Ottony de Araújo Pinho
Vivaldo do Amaral Adaes
Waldette Maria dos Santos
Walsimar dos Santos Brandão
Walter Carneiro da Silva
Walter José Dórea Cancio Soares
Walter Luiz Brito dos Santos
Walter Moacyr Costa Moura
Wellington do Carmo Cruz
Wilson de Lima Brito Filho
Wilson Roberto de Mattos
Yara Dulce Bandeira de Ataíde

REMIDOS

Adinoel Motta Maia
Alberto Nunes Vaz da Silva
Alberto Salles Paraíso Borges
Aloildo Gomes Pires
Álvaro Pinto Dantas de Carvalho
André Jorge Publio Dias
Angélica Maria da Anunciação Reis Soares
Antonietta de Aguiar Nunes
Antônio Alberto Machado Pires Valença
Antônio Ivo de Almeida
Antônio Lima Farias
Antônio Oscar de Santana
Archimedes José Stiebler Pedreira Franco
Aristeu Barreto de Almeida
Aroldo Barreiros Cardoso
Astor Carneiro de Lima
Astor de Castro Pessoa
Branca Hortélio Fernandes
Carlos Alberto Reis Campos
Carlos Antonio Martins de Carvalho
Carlos Eduardo Ribeiro Diniz Gonçalves
Carlos Sampaio Filho
Cícero Vilas Boas Pinto
Clomir Gonçalves da Silva
Cyro de Mattos
Denascy Phylocreon de Castro Lima
Dinorah Berbert de Castro
Dorine Daisy Pedreira de Cerqueira
Durval Freire de Carvalho Olivieri
Edizio Rodrigues Mendonça
Eduardo Guimarães Pereira das Neves
Emilton Moreira Rosa
Ernani Newton Quadros Cairo
Fernando Antônio de Souza
Fernando Antônio Gonçalves Alcoforado
Fernando de Souza Pedroza
Fernando Santana Rocha
Florence Lebrom Sohsten
Franklin de Cerqueira Machado
Fredie Souza Didier Junior
Geraldo Leite
Gilberto Sampaio Pithon
Gláucia Maria de Lemos Leal
Guarani Valença de Araripe
Gustavo Lanat Pedreira de Cerqueira
Helio de Oliveira Cardoso
Ildo Fucs
Irton Villas Leão
Isaias de Carvalho Santos Neto
Israel de Oliveira Pinheiro
Itamar Jose de Aguiar Batista
Ivan da Silva Barroso
Ivan Guanais de Oliveira
Ivanilton Santos da Silva
Jayme Ramos de Queiroz

João Bosco Soares dos Santos
Joaquim Luiz de Souza
Johildo Salomão Figueiredo Barbosa
Jorge Raimundo de Cerqueira E Silva
Jorge Santana Bispo Junior
José Andrade Mendonça
José Antônio de Mello Vicentini
José Bernardo Cordeiro Filho
José Bezerra Lima Irmão
Jose Carlos Augusto da Silva
José Carlos Martinez Martinez
José da Silva Gazar
José Jorge Randam
José Leite de Souza
José Newton Alves de Souza
Joselito Barreto Abreu
Jurandir Antônio Sá Barreto Júnior
Kátia Maria Coelho de Carvalho Custódio
Lamartine de Andrade Lima
Lúcia Maria Ruas Gaspar
Luiz Gonzaga da Silveira
Luiz Vianna Neto
Manoel Figueiredo Castro
Manoel Joaquim Fernandes de Barros Sobrinho
Manuel José Pereira da Silva
Marcel Lavallée
Maria Ângela Barreiros Cardoso
Maria Angélica Barreiros Cardoso
Maria Betty Coelho Silva
Maria de Vasconcelos Tavares
Maria do Socorro Targino Martinez
Maria Dulce Cardoso Cardoso
Maria Eleonora Cajahyba
Maria Helena Matue Ochi Flexor
Maria Hilda Baqueiro Paraiso
Maria Inês Côrtes de Oliveira
Maria Luiza Pinto Leite Gonçalves
Mário Lindenor Bastos Brito
Milton Carlos da Motta Cedraz
Moacyr Pinheiro Silva
Nelson Almeida Taboada
Nelson Figueiredo Pondé
Nelson Teixeira Brandão
Newton Oliveira
Oscar Damião De Almeida
Osvaldo Francisco Martins
Paulo Faria
Paulo Motta Alves Peixoto
Pedro de Almeida Vasconcelos
Pedro José Galvão Nonato Alves
Phidias Martins Júnior
Raymundo Kruschewskv Gomes Ribeiro
Regina Stella Calmon Teixeira Dias Lima
Rita de Cássia Santana de Carvalho Rosado
Roberto José de Souza

Rosa Maria Cardoso de Santana Valente
Soane Nazaré de Andrade
Sônia Maria Ribeiro Simon Cavalcanti
Sylvio de Carvalho Marback
Sylvio Guimarães Lobo
Tasso Paes Franco
Vicente Favella Filho
William Vieira do Nascimento
Zita Magalhães Alves

CORRESPONDENTES

Aaron Salles Fernandes Silva Torres
Ademir Pereira dos Santos
Adilson Cezar
Adriana Jacob Carneiro
Aidenor Aires Pereira
Alberto Martins da Silva
Alberto Venancio Filho
Ana Lucia Granja de Souza
Antonella Rita Roscilli
Antônio Dias Farinha
Antônio Ezequiel da Silva
Antônio Ferreira Paim
Antônio Jorge Furquim
Antônio Pedro de Bacelar Carrelhas
Antônio Possidonio Sampaio
Antônio Seixas
Armando Alexandre dos Santos
Augusto César Zeferino
Berthold Zilly
Carlos Francisco Moura
Carlos Magno Estevanovic
Carlos Roberto de Mello Kertesz
Carol de Oliveira Lima Bandeira
Claudefranklin Monteiro Santos
Cybelle Moreira de Ipanema
Cyro de Mattos
Daniel Antunes Junior
Dario Teixeira Cotrim
Dilton Domingos Gomes dos Santos
Dom Felipe Alberto Folque de Bragança
Edmundo Aníbal Heredia
Edson Santana do Carmo
Edson Ulisses de Melo
Eduardo da Silva
Eliana Calmon Alves
Epitácio Pedreira de Cerqueira
Esther Caldas Guimarães Bertoletti
Esther Regina Largman
Euclides Pinto Torres
Euges Silva de Lima
Fabiano Cataldo de Azevedo
Fátima Alves Tostes
Fernando da Costa Tourinho Neto
Filipe Alberto Folque de Bragança e Bourbon de Mendóça
Francisco de Vasconcellos
Francisco Fernando Saraiva Câmara

Getúlio Marcos Pereira Neves
Gloria Kaiser
Gonçalo de Vasconcelos E Sousa
Guilherme Gomes da Silveira D´Avila Lins
Gutemberg Medeiros Costa
Helen Sabrina Gledhill
Helena Parente Cunha
Hendrik Kraay
Henrique Pinto Rema
Hilton José Gomes de Queiroz
Hitoshi Ishihara
Isidoro Vasquez de Acuñã Y Garcia Del Postigo
Jacy Gonçalves Ribeiro
Janete Ruiz de Macedo
João Alfredo de Sousa Montenegro
João Mauricio de Araujo Pinho
Jorge Couto
Jorge Forjaz
José Alves Siqueira Filho
Jose Arthur Rios
José Carlos Almeida Belitardo
Jose Celso de La-Rocque De Macedo Soares Guimarães
José Manuel Lomba
Jose Mendonça Teles
Justino Mendes de Almeida
Kabengele Munanga
Leão Renato Pinto Serva Neto
Leonardo Tocchetto Pouperio
Lourenço de Figueiredo Perestrelo Correia de Matos
Luis Fausto Dias de Valois Santos
Luiz Claudio Aguiar
Lydia Pinheiro de Araújo Sá
Marc Werner Herold
Marco Antônio Neia
Marcos Antônio Rodrigues Vasconcelos Filho
Marcus Soares de Albergaria de Noronha da Costa
Marcus Vinicius Vilaça
Maria Beltrão
Melquiades Pinto Paiva
Miguel Beirão de Almeida Metelo de Seixas
Miguel Maria Santos Corrêa Monteiro
Murilo Sebastião Ramos Krieger
Napoleão Tavares Neves
Nidia Rejane Urpia
Olindo Herculano de Menezes
Paulo Coêlho de Araújo
Paulo Fernando de Moraes Farias
Paulo Roberto Pereira
Pedro Alberto de Oliveira Silva
Pedro Augusto de Freitas Gordilho
Plauto Afonso da Silva Ribeiro
Professor Doutor Manuel Cadafaz Matos

Raimundo de Oliveira Borges
Raymundo Laranjeira
Ricardo de Carvalho
Roberto de Araújo Chacon de Albuquerque
Rogério de Vasconcelos Faria Tavares
Rui Manoel Cordeiro de Vieira Rasquilho
Sebastião Augusto de Souza Nery
Sérgio Martinez Baeza
Terezinha Teixeira Santos
Vamireh Chacon de Albuquerque Nascimento
Vather Xavier Aguiar
Vicente Sebastião de Oliveira
Victorino Coutinho Chermont de Miranda
Wagner Eustáquio de Araújo
Walter Carvalho Merling Junior
Washington Luís Andrade de Araújo
Wellington Estevanovic
Wilson Estevanovic Neto
Wilson Gealh

Normas de publicação

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHB é uma publicação quadrimestral do Instituto Geográfico e Histórico que se constitui de um canal de disseminação das Ciências Histórica e Geográfica e da Cultura e Artes. Pretende divulgar textos de autoria diversa com rigor científico e metodológico. Aceita trabalhos que sejam classificados com os seguintes pré-requisitos:

- preencham o nível exigido de qualidade científica;
- atendam às normas de publicação;
- apresentem afinidades com a natureza da publicação

INSTRUÇÕES GERAIS PROCESSO DE SELEÇÃO

As colaborações serão submetidas a pelo menos dois membros do Conselho Editorial da Revista ou Pareceristas ad hoc por eles indicados, sem identificação do autor.

Se o texto for aceito para publicação, a revista permite-se introduzir ajustes de formatação. Modificações de estrutura ou de conteúdo, sugeridas pelos Pareceristas, só serão incorporadas mediante concordância dos autores.

Artigos aprovados com restrições serão encaminhados para a reformulação por parte dos autores. Nestes casos, o Conselho Edi-

torial se reserva o direito de recusar o artigo, caso as alterações neles introduzidas não atendam às solicitações feitas pelos Pareceristas.

O autor deve ser comunicado do recebimento da sua colaboração no prazo de até dez dias e do resultado da avaliação do seu trabalho em até 120 dias após a data da primeira comunicação.

A publicação de artigos não é remunerada, sendo permitida a sua reprodução total ou parcial, desde que citada a fonte.

Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores, não refletindo, necessariamente, a opinião do periódico.

Os originais não serão devolvidos.

A aceitação do texto para publicação implica na transferência de direitos autorais para o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Serão remetidos a cada autor dois exemplares da edição em que for publicada sua colaboração.

Não serão aceitas colaborações que não atendam às Normas e à formatação fixada nas Seções.

- **Artigos** – textos produzidos de experiências desenvolvidas nas áreas de interesse da Revista. A sua estrutura formal incorpora a introdução, o desenvolvimento e a conclusão. Devem conter no mínimo 12 páginas e no máximo 25 páginas, resumo (conforme a norma NBR 6028/2003, Informação e documentação – Resumo – Apresentação, da Associação Brasileira de Normas Técnicas), palavras-chave e referências (NBR 6023/2002, Informação e documentação – Referências – Elaboração, da ABNT). O título, o resumo

e as palavras-chave (title, abstract and keywords) devem ser traduzidos para a língua inglesa.

- **Palestras** – Texto de até 4 páginas resultado de palestras dentro ou fora do Instituto. Oriundos de convidados ou da Diretoria e/ou Conselheiros.
- **Discursos** – Texto resultado de pronunciamentos da Diretoria do IGHB ou de Conselheiros.
- **Biografia** – Textos de até 5 páginas, antecedendo uma fotografia, de figuras ilustres e históricos local, nacional e internacional que tenham relação direta com a história e a cultura baiana.
- **Acervo** – Relacionar por natureza de prioridade 10 títulos que constem no acervo da biblioteca.
- **Documentos** – Apresentação de documentos de valor histórico e geográfico de interesse da comunidade científica brasileira.
- **Relatório** – Texto de natureza institucional relacionado com as atividades do IGHB. • Resenhas – Texto de até uma página de publicações lançadas recentemente (até dois anos anteriores à publicação da revista) sob a forma de resenhas, comentários.
- **Galeria de Fotografias** – Seção de 2 páginas contendo 4 fotos com os respectivos créditos.
- **Mapa** – (1)
- **Espaço Aberto** – Memorial 2 de Julho

NORMAS

- **Ilustrações** – As tabelas, quadros e figuras (gráficos, desenhos, fotografias etc.) podem ser apresentados em páginas separadas indicando-se no corpo do texto os locais em que devem ser inseridos, ou inseridos diretamente no texto, nas extensões.tif ou.jpg. As ilustrações devem necessariamente ser numeradas, tituladas e apresentar indicação das fontes.
- **Citações** – Devem ser apresentadas de acordo com a NBR 10520/2002, Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação, da ABNT. As citações bibliográficas ou de website, inseridas no próprio texto, devem vir entre aspas ou em parágrafo com recuo e sem aspas, remetendo ao autor. Diferentes títulos do mesmo autor, publicados no mesmo ano, devem ser diferenciados adicionando-se uma letra depois da data (a, b). Quando o autor faz parte do texto, este deve aparecer em letra cursiva. Exemplo: De acordo com Freire (1982, p. 35) etc. Quando o autor não faz parte do texto, este deve aparecer ao final do parágrafo, entre parênteses e em letra maiúscula. Exemplo: A pedagogia das minorias está à disposição de todos (FREIRE, 1982, p. 35). Para qualquer referência a um autor deve ser adotado igual procedimento. Deste modo, no rodapé das páginas do texto, devem constar apenas as notas explicativas estritamente necessárias, que devem obedecer à NBR 10520.
- **Notas de Rodapé** – Devem ser exclusivamente explicativas contendo no máximo 3 linhas. Todas as notas deverão ser

numeradas e aparecer no rodapé da página.

- **Referências** – Deverão vir após a parte final do artigo, em ordem alfabética, a lista dos autores e das publicações, conforme a NBR 6023/2002, Informação e documentação – Referências – Elaboração, da ABNT. As referências bibliográficas devem conter exclusivamente os autores e textos citados no trabalho.

Alguns exemplos:

- **Livro com um só autor**

JECUPÉ, Kaka. Será a terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

- **Livro com três autores**

NORTON, Peter; AITKEN, Peter; WILTON, Richard. Peter Norton: a bíblia do programador. Tradução de Geraldo Costa Filho. Rio de Janeiro: Campos, 1994.

- **Livro com mais de três autores**

CASTELS, Manuel et al. Novas perspectivas críticas em educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

- **Capítulo de livro**

BARBIER, René. A escuta sensível na abordagem transversal. In: BARBOSA, Joaquim (Org.). Multirreferencialidade nas ciências e na educação. São Carlos: EdUFSCar, 1998. p. 168-198.

- **Artigo de periódico**

BITTENCOURT, Maria Nadja Nunes. A prática da escrita e da

leitura na elaboração do Projeto Político Pedagógico da escola. Caderno Temático Projeto Político Pedagógico da Escola Comunitária, Salvador, v. 1, n. 1, p. 22-27, jul. 2004.

- **Artigo de jornais**

SOUZA, Marcus. Falta de qualidade no magistério é a falha mais séria no ensino privado e público. O Globo, Rio de Janeiro, 6 dez. 2001. Caderno 2, p. 4.

- **Artigo de periódico (formato eletrônico)**

TRINDADE, Judite Maria Barbosa. O abandono de crianças ou a negação do óbvio. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 19, n. 37, 1999. Disponível em: Acesso em: 14 ago. 2000.

- **Livro em formato eletrônico**

SÃO PAULO (Estado). Entendendo o meio ambiente. São Paulo, 1999. v. 3. Disponível em: Acesso em: 19 out. 2003.

- **Legislação**

SÃO PAULO (Estado). Decreto no 42.822, de 20 de janeiro de 1998. Lex: coletânea de legislação e jurisprudência, São Paulo, v. 62, n. 3, p. 217-220, 1998.

- **Dissertações e teses**

BITTENCOURT, Maria Nadja Nunes. O espaço para o imaginário no currículo de formação do professor de Letras da UFBA. 1997. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

- **Trabalho publicado em congresso**

LIMA, Maria José Rocha. Professor, objeto da trama da ignorância: análise de discursos de autoridades brasileiras, no império e na república. In: ENCONTRO DE PESQUISA EDUCACIONAL DO NORDESTE: HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 13., 1997, Natal. Anais... Natal: EDURFRN, 1997. p. 95-107

ORIENTAÇÃO PARA A FORMATAÇÃO DOS TEXTOS

1. Devem ser digitados em extensão.doc,.txt ou.rtf, com letra Times New Roman, corpo 12, página em tamanho A-4, entrelinhas simples, sem fontes ou atributos diferentes para títulos e seções, tamanho da folha A4, margens 2,5 cm, parágrafo justificado.
2. Todas as páginas devem ser numeradas.
3. Deve-se evitar no texto o uso indiscriminado de siglas, excetuando as já conhecidas.
4. Os manuscritos devem ser enviados por e-mail ou via postal, indicando a seção a ser publicado, e obedecer às normas da revista.

INSTRUÇÕES PARA ENVIO DE ORIGINAIS

Os textos digitalizados devem ser enviados aos cuidados do editor científico da Revista do IGHB, respeitadas as orientações de apresentação e formatação fixadas, contendo obrigatoriamente, os dados pessoais e acadêmicos do autor ou autores na ordem a figurar na

publicação (nome, endereço, telefone, e-mail, instituição de vinculação, mais alta titulação acadêmica e breve currículo para o primeiro autor; para os demais autores, nome e breve currículo)

formato 15 x 21 cm
fonte Adobe Garamond
Papel Offset 90g
Tiragem 1000 exemplares
Gráfica Egba

Decolonizando a Educação Patrimonial: Perspectivas Futuras de uma Proposta Educacional

Claudio Rafael Almeida de Souza [i]

As ações de Educação Patrimonial destinadas às escolas seguem o eixo da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei n.º 9.394/96, garantindo aos estudantes um ensino diversificado voltado para as características regionais e locais de cada cultura. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), elaborados pelo Ministério da Educação (MEC), ações de Educação Patrimonial estão previstas para o Ensino Fundamental. Estudos correlatos às artes possibilitam compreender perspectivas da decolonialidade no âmbito das artes visuais, principalmente daquelas artes onde o individuo é pautado como objeto resultante da colonização.

Portanto, o artigo busca conhecer as práticas decoloniais a fim de esquadrinhar subsídios para o entendimento mais coerente de práticas discursivas que visem combater a colonização e desenvolver meios precisos de propor propostas pedagógicas futuras que

possibilite discutir o papel fundamentador do patrimônio cultural, que é capacitar, ou melhor, possibilitar que o sujeito social possa identificar-se com sua cultura e identidade cultural. Investiga-se com aporte em autores como Dussel (1994), Nelson Maldonado-Torres (2007) e Lima (2011). O resultado desse estudo permite compreender os aspectos inerentes às relações de sujeito colonizador e sujeito colonizado, bem como possibilidade de compreender as perspectivas de estudar arte.

As práticas discursivas em torno da educação patrimonial no interim do desenvolvimento econômico e social das grandes e pequenas sociedades permitem compreender os estudos pautados em relação às tentativas de promover a educação do patrimônio na medida em que as práticas discursivas permitem educar através do patrimônio cultural na visão dos colonizadores. A necessidade de promover a educação patrimonial na perspectiva da educação descolonizadora possibilita compreender os diferentes aspectos do patrimônio cultural a medida em que estudos correlatos ao estudo do patrimônio visa uma educação decolonizada em que aspectos inerentes ao entendimentos do patrimônio cultural compreende os estudos sobre identidades.

Conforme o site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2022) a educação patrimonial constitui-se todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o patrimônio cultural, correspondente socialmente como recurso para a concepção sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, com o interesse de contribuir para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera-se, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio da participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversos conhecimentos de patrimônio cultural (IPHAN, 2022).

Os princípios básicos da Educação Patrimonial alicerçam o binômio Patrimônio-Cidadania, proporcionando o debate acerca da importância do direito à Memória, consagrando aos sujeitos comuns à oportunidade de agir no esforço destituir a "memória-poder" via agregação e socialização das memórias coletivas, quando as lembranças dos acontecimentos e as experiências são compartilhadas, vivenciadas por grupos – em sua pluralidade – e legadas a sucessivas gerações (HALBAWACHS, 1990).

A Educação Patrimonial trabalha no sentido de que os sujeitos tomem contato com os patrimônios de suas localidades, com a necessidade de assentar em bases sólidas a identidade cultural, com apropriação e

valorização de heranças, sendo assim o "patrimônio cultural se manifesta (...) como um conjunto de bens e valores tangíveis e intangíveis, expressos em palavras, imagens, objetos, monumentos e sítios, ritos e celebrações, hábitos e atitudes (...)." (HORTA, 2000, p. 29)

Conforme Saballa (2007, p. 24) a Educação Patrimonial no currículo da educação formal auxilia na criação e manutenção de vínculos entre a escola e o meio social, embora se tenha certo avanço nas ações voltadas para a educação não formal. Destaca-se ainda, a acessibilidade proporcionada aos estudantes, às informações, pois estas estão disponíveis no seu entorno e partem da realidade vivenciada. Os métodos da Educação Patrimonial, como processo educativo, aplicados em sala de aula e além dela, priorizam práticas pedagógicas que envolvam a comunidade, possibilitando descobertas e partilha de conhecimentos elaborados e adquiridos (Saballa ,2007, p. 24)

Para que a realização das atividades seja efetivada de maneira a não sufocar os alunos e a não comprometer as atividades curriculares dos professores do ensino regular, Cunha e Marques (2016) informa que pensou-se uma dinâmica de distribuição dos temas acima citados, os apreendendo em três momentos de apresentação e interação. Esta atividade é uma segunda proposta pedagógicaco-orientada com aspectos da primeira, que possibilita compreender o papel do acervo como bem simbólico e produto de cultura.

No Guia Básico de Educação Patrimonial, HORTA et tal destacam metodologias de trabalho sobre patrimônio na escola:

> A metodologia específica da Educação Patrimonial pode ser aplicada a qualquer evidência material ou manifestação da cultura, seja um objeto ou um conjunto de bens, um monumento ou um sítio arqueológico, uma paisagem natural, um parque ou uma área de proteção ambiental, um centro histórico urbano ou uma comunidade de área rural, uma manifestação popular de caráter folclórico ou ritual, um processo de produção industrial ou artesanal, tecnologias e saberes populares, e qualquer outra expressão resultante da relação entre os indivíduos e seu meio ambiente (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 2009, p.6).

Em 1999, O IPHAN publicou o "Guia Básico de Educação Patrimonial", essa publicação e a definição de uma metodologia foram importantes para promover esse campo de atuação e criar uma rubrica para pleitear parte dos recursos públicos. No entanto, desde o início ela foi objeto de diversas críticas. Foi nele em queHorta, Grunberg e Monteiro sistematizaram e consolidaram a metodologia de educação patrimonial em quatro etapas, são elas:



Etapas metodológicas da Educação Patrimonial

Neste contexto, a Educação Patrimonial é um elemento importante no complexo funcionamento da educação basilar dos sujeitos sociais. O seu foco não está em objetos ou acervos, mas no conhecimento e desenvolvimento dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e a experiência da visita. Mais do que para o "desenvolvimento de visitantes" ou para a "formação de público", a Educação Museal opera para um entendimento crítico e integral dos sujeitos sociais, sua emancipação e atuação em consonância com a sociedade a de fim de transformá-la. Deste modo, vale ainda ressaltar a Educação Patrimonial como processo museal e ação profissional específica, que difere-se de ações de comunicação e de mediação cultural, por seus objetivos, metodologias e conteúdos próprios, porém sem deixar de ser necessário que seja integrada a essas práticas [1]

Os fundamentos basilares da Educação Patrimonial vinculam-se inteiramente à comunidade. E que estando envolvida com a preservação de bens culturais e resgate da memória, transfoma-se em uma ação social, na medida em que tem em vista à mudança a

caminho da construção da consciência identitária, portanto, cidadã, atenta às diversidades regionais, bem como a manutenção da ativação das tradições locais.

Em vista disso, especificas características de determinados grupos sociais possibilitam uma apreensão daquilo que lhes é peculiar, distinguindo-os dos demais grupos. E nesse contexto, transforma-se executável a identificação dos traços particulares, sem necessariamente descartá-los da possível capacidade transformadora presente na sociedade. Através da história, da existência, do território, da geografia ambiental e cultural ocupada, dos bens materiais confeccionados e do seu consumo, das possíveis relações sociais ali desenvolvidas, é possível identificar e reconhecer aquilo que é atribuído como identidade.

Assim, salientam-se em questão as explanações e trabalhos inerentes às publicações mais recentes sobre decolonialidade. O primeiro foi tratado com certa sistematicidade na compilação de Edgardo Lander (2000), quando fala que a colonialidade do saber permaneceria concebida pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua tensão às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere-se designadamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global delineada pela colonialidade do poder. Deste modo, o eurocentrismo labora como um lócus epistêmico de onde se constrói uma amostra de conhecimento que, de certa maneira, universaliza a experiência local européia como amostra normativa a ser seguida e, de outro modo, assinala seus amplificadores de informação como os únicos válidos. A conexão específica entre informação e poder igualmente se ampara na pujança naturalizadora da construção do discurso dos saberes sociais modernos, corroborando assim às atuais afinidades assimétricas de poder.

A colonialidade do ser, sugerida por Nelson Maldonado-Torres (2007), compreende a modernidade como uma aquisição constante na qual o constructo "raça" vem relevar a prolongação da não ética da guerra, que consente o avassalamento incondicional da humanidade do diferente. Sendo assim, Maldonado-Torres (2007) assinala a similaridade entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralização da informação na modernidade que se pode causar uma desqualificação epistêmica do distinto. Tal desqualificação simula uma experiência de negativa ontológica. A colonialidade do ser como categoria analítica revelaria o ego conquiro que precede e resiste ao ego cogito cartesiano, conforme Dussel (1994). Pois, por trás do pronunciado "penso, logo existo", oculta-se a veracidade de um singular pensamento (os outros não pensam

adequadamente ou simplesmente não pensam) que concede a característica de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é dispensável). Deste modo, o de não puder pensar em termos modernos se explicará no não ser, em uma justificativa para o predomínio e a exploração que pudera dizimar etnias em diferentes localidades do mundo.

A educação patrimonial coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural enquanto produtos da humanidade, ao mesmo tempo em que contribui para que os sujeitos, em relação, produzam novos conhecimentos e práticas mediatizados pelas artes, objetos, saberes e fazeres. Logo, a educação patrimonial possui estrutura e organização próprias, que se relaciona com outras realidades que não a específica dos museus, de acordo com os objetivos traçados no seu planejamento. São ações fundamentalmente baseadas no diálogo. Isso inclui o reconhecimento do patrimônio musealizado, sua apropriação e reflexão sobre sua história, sua composição e sua legitimidade diante dos diversos grupos culturais que compõem a sociedade.

Conforme aponta Cunha e Marques (2016) para que a realização das atividades seja efetivada de maneira a não sufocar os alunos e a não comprometer as atividades curriculares dos professores do ensino regular, pensou-se uma dinâmica de distribuição dos temas acima citados a ciência, a memória e o patrimônio cultural, correspondendo três momentos de apresentação e interação. Essa atividade é uma segunda proposta pedagógica, coorientada com aspectos da primeira, que favorece compreender o papel do acervo como bem simbólico e produto de cultura (CUNHA e MARQUES, 2016).

Os autores informam que, no primeiro momento, podem ser apresentadas "questões tangentes à diversidade, com o objetivo de identificar as diversas formas culturais existentes, apontando suas características, e trazendo para a escola a reflexão da heterogeneidade cultural, focando nas diferenças entre os muitos costumes da própria comunidade" (CUNHA e MARQUES, 2016). Nesse momento, o acervo do museu se mostra com uma rica gama de etnias e suas especificidades, como máscaras, jogos, ferramentas de orixás, vestuário, entre outras. Assim, poderão ser aproveitados elementos da proposta anterior, que possibilitem aprofundar o conhecimento sobre a visita guiada.

O segundo momento, conforme indica Cunha e Marques (2016) é voltado para a reflexão sobre cultura, proporcionando uma breve orientação sobre seu conceito, visto que há amplos estudos nessa temática nas diferentes áreas das Ciências Sociais e Humanas. Aqui, objetiva-se levar os alunos a perceber a cultura da comunidade em que

vivem, observando as diferenças de costumes entre os grupos sociais e culturais, que formam a sociedade em discussão. Pretende-se incentivá-los a recuperar as práticas culturais de onde residem, instigando-os a buscarem no seio familiar, na memória de seus pais e avós, quais eram os diversos saberes culturais de outrora, com o intuito de compreender as tessituras da identidade cultural, que transubstanciam em possibilidades de inserção na sociedade.

Os autores apontam que no terceiro momento, com a temática etnia, busca-se fazer com que os alunos possam assimilar os elementos que compõem uma etnia. Após uma breve exposição em slides sobre os variados povos existentes, deste modo, eles serão instigados a identificarem as principais características de cada etnia apresentada, refletindo sobre quais seriam suas identificações étnicas. Nessa perspectiva, uma explanação deverá ser trabalhada sobre a miscigenação brasileira, a partir da história do Brasil e da presença dos negros, como contribuintes na constituição do "povo brasileiro", que sofreram violência, preconceito e discriminação.

Apoiado em Cunha e Marques (2016) entende-se que essas abordagens permitirão traçar reflexões acerca das relações humanas dentro da escola, bem como questões, que perpassam os direitos humanos, de ir e vir, de vestir-se aos moldes de sua cultura, das diferentes comidas, próprias de um determinado povo, das divergentes aparências de cor, altura, sexo, fazendo com que eles percebessem que ali mesmo na escola todas essas realidades encontram-se à vista, levando-os a apreenderem essas distinções nos professores, funcionários administrativos, equipe pedagógica e entre os próprios alunos.

Para a realização dessas atividades, insere os autores que serão efetivadas algumas práticas pedagógicas, tais como questionários sobre os temas de cada momento, "para uma sondagem de conhecimento; exposições de fotos em slides de variados povos, comidas, espaços, músicas, etc.; documentários sobre diversas culturas; entre outras dinâmicas, que proporcionarão a compreensão das Relações Étnico-Raciais" (CUNHA e MARQUES, 2016).

Segundo Juares da Silva Thiesen (2007), a interdisciplinaridade vem sendo trabalhada, desde os meados do século XX, "em resposta a uma necessidade verificada principalmente nos campos das ciências humanas e da educação: a de superar a fragmentação e o caráter de especialização do conhecimento, causados por uma epistemologia de cunho eminentemente positivista" (THIESEN, 2007).

Cunha e Marques (2016) fala que,

> é pertinente salientar sobre a extensão das Ciências Humanas que a questão interdisciplinar desponta com intensidade. Nessa perspectiva, pode-se realizar determinada apropriação das áreas de conhecimento, como Ciências Naturais e Sociais, para o desenvolvimento das atividades relacionadas ao universo étnico-racial (CUNHA e MARQUES, 2016).

Conforme os autores, isto nos possibilita ter um cenário da localidade onde serão desenvolvidas as atividades escolares. E um dos objetivos concentra-se em propor a recuperação desses saberes há muito esquecidos, ou abandonados, como as manifestações religiosas, principalmente de matriz africana, como as comidas, as plantas que servem para curas, as práticas camponesas de plantio, entre outros exemplos de cultural imaterial.

> Ao nos referirmos à diversidade existente entre as pessoas, os povos, e na própria escola, bem como na localidade, sucinto estudo pode ser apresentado para demonstrar a composição biológica pigmentar sobre a melanina presente no corpo dos que se consideram pardos (as) e negros (as). O estudo biológico sobre o ser humano a respeito da cor da pele é exposto nesse momento de forma estratégica a abarcar as vertentes da disciplina Biologia fazendo paralelo, em alguns momentos, com o conteúdo do ensino regular (CUNHA e MARQUES, 2016).

Outra fonte de estudo, que demonstra a possibilidade de estudo sobre a cor da tez das pessoas oriundas de etnias africanas, dá-se a partir do estudo de cor de pele pela artista plástica Aislane Nobre, na exposição "Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele", 2016, realizada no Museu Afro-brasileiro da UFBA.

Através desta exposição, pode ser realizada visita guiada, com mediador, e possivelmente fazer um *link* com o acervo do museu, a fim de propor atividade pedagógica para a exposição. Faz-se oportuno conscientizar as mediações sobre a temática inerente às tramas da pele, ou melhor, a cor da tez de cada sujeito social, com o intuito de compreender a relação étnico-racial que envolve o processo criativo da

artista, bem como possibilita as histórias e perspectivas de mundo dos sujeitos sociais com que foram realizadas as atividades pedagógicas.

Deste modo, busca-se experenciar no sujeito social a partir da perspectiva da decolonização ou descolonização a preocupação em torno do seu papel fundamentador que permite compreender o seu papel identitário na sociedade. Essa perspectiva permeia a possibilidade da discussão do ser e do saber enquanto sujeito social detentor de memória e de um grupo social, no qual muitas vezes foi dizimado pelos colonizadores.

A necessidade de ser e do saber permite compreender as situações pelos quais passaram seus antepassados, ou melhor, compreende o seu lócus social na medida em que possibilitam entender os estudos lacunares em torno do seu grupo social e o seu entendimento enquanto cidadão e portador de cidadania. A possibilidade da inserção destas questões compreende o sujeito social como detentor não só de memória, mas como portador de uma identidade que permite ao cidadão se reconhecer e ser reconhecido enquanto sujeito social e sujeito detentor de sociabilidade.

Finalizo este artigo evidenciando a possibilidade de uma proposta educacional decolonial que visa expor o sentimento pertinente ao processo civilizatório que entende o pertencimento e identificação cultural como papel fundamentador da cidadania. Por conseguinte, a proposta pedagógica existente neste estudo pretende propor uma maneira de compreender e estabelecer subsídios para o entendimento das relações étnico-raciais a partir do reconhecimento do patrimônio cultural de diferentes sujeitos sociais que compõe a sociedade brasileira, especialmente da Bahia e sua matriz africana. Visando, deste modo, estabelecer diálogo com o acervo do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia e incluindo outras vertentes expositivas, como exposições de curta duração.

---

[i] Com formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com ênfase em História e Teoria da Arte. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac e em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Consultor de elaboração e criador de currículo lattes para profissionais das áreas de artes e cultura. Interessa-se nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, fototipia, fitotipia, antotipia, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de

obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.

[1] IBRAM. Caderno da Política Nacional de Educação Museal, p. 74

Referências

- BOMFIM, Natanael Reis. Patrimônio, turismo e planejamento: formatação de produtos. In: CAMARGO, Patrícia de. Cruz, Gustavo da (org). Turismo Cultural: estratégias, sustentabilidade e tendências. Ilhéus: Editus, 2009.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e quarto ciclos: Apresentação dos Temas Transversais. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CUNHA, Karlos Daniel de Sousa; MARQUES, Clara Virginia Vieira Carvalho Oliveira. Pensando As Relações Étnico-Raciais por Meio do Pibdi Interdisciplinar. Anais do II CONEDU. Natal /RN 2016.
- CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de C. Araújo. O que é Patrimônio Cultural Imaterial - Col. Primeiros Passos São Paulo: Brasiliense,1999.
- GOMES, Nilza Lino. Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03 / Nilma Lino Gomes (org). Práticas pedagógicas com as relações étnico-raciais nas escolas públicas: desafios e perspectivas. 1. ed. – Brasília: MEC; UNESCO, 2012. p. 19-33.
- GRUNBERG, Evelina. HORTA, Maria de Lourdes. MONTEIRO, Adriane. Guia Básico de Educação Patrimonial. 4ª Ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 2009.
- INOCÊNCIO da SILVA, Nelson Fernando. *Consciência negra em cartaz. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001*;
- MEC/SEPPIR. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Racias e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: Seppir/MEC, 2004;
- MJ/SEDH/DPDH. *Discriminação- crimes por raça e cor*. Brasília: MJ, 2001;
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO / Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais. In: _____ Ensino Fundamental. Brasília: SECAD, 2006. p. 54-76.
- MOTA, Franciane Schreiner da. Elaboração de manual para a preservação de edifícios de valor histórico e cultural do Paraná. 47 f. (Especialização em Projetos e Obras Públicas de Edificações). Ponta Grossa, 2015 - Universidade Estadual de Ponta Grossa.-2015.
- OLIVEIRA, Iolanda (org.). *Relações raciais e educação: novos desafios*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003;

- SABALLA, Viviane A.. Educação Patrimonial: lugares de memória. REVISTA MOUSEION, v. 1, p. 23-25, 2007.
- SANDES, Juipurema A. Sarraf. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
- SENADO FEDERAL(Sebastião Rocha). *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília: SEEP,2000;
- TAMASO, Izabela. Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade. São Paulo: Aste, 2012.
- THIENSEN, Juares da Silva. A interdisciplinaridade como um movimento de articulação no processo ensino-aprendizagem. PerCursos, Florianópoles, v. 8, n. 1, p. 87-102, jan./jun. 2007.
- TREVISAN, Leonardo. *Abolição: um suave jogo político*. São Paulo: Moderna, 1988.
- TOLENTINO, Átila Bezerra. *Educação Patrimonial e Construção de Identidades*: Diálogos, Dilemas e Interfaces. Rev. CPC, São Paulo, n.27 especial, p.133-148, jan./jul. 2019.

Próximo ❯ (/site/br/artigos/14920-nossa-senhora-que-guia-mangaratiba.html)

AGENDA

(https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/15542-decolonizando-a-educacao-patrimonial-perspectivas-futuras-de-propostas-educacionais.html?iccaldate=2018-7-1) Agosto 2018 (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/15542-decolonizando-a-educacao-patrimonial-perspectivas-futuras-de-propostas-educacionais.html?iccaldate=2018-9-1)

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Contato (/site/br/contato.html)

SOBRE O REVISTA MUSEU

ISSN 1981-6332

O REVISTA MUSEU é o portal definitivo que mostra os bastidores dos museus, a criatividade dos profissionais da área e seus projetos inovadores, divulgando a cultura no Brasil e no mundo.

Com enfoque específico e segmentado, o REVISTA MUSEU visa suprir melhor e com maior abrangência as necessidades do público que lida com o patrimônio cultural do país, colocando a seu dispor informações e orientações técnicas, abrindo espaço para discussões e análises mercadológicas, expondo opiniões de profissionais atuantes, prestando serviços de suporte e treinamento.

Tweets by @revista_museu (https://twitter.com/revista_museu)

go here (http://www.forkliftcertification.us/forklift-certification)

contact them (http://www.forkliftcertification.us/contact)

Clube de Ideias (http://www.clubedeideias.com/) © 2001 - 2016

Sillogés

ISSN 2595-4830

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PARA PENSAR AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS: POSSIBILIDADES E DESAFIOS DE UMA PROPOSTA EDUCACIONAL PARA O MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

HERITAGE EDUCATION TO THINK ABOUT ETHNIC-RACIAL RELATIONS: POSSIBILITIES AND CHALLENGES OF AN EDUCATIONAL PROPOSAL FOR THE AFRO-BRAZILIAN MUSEUM OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

DOI 10.5281/zenodo.7656726

Claudio Rafael Almeida de Souza[1]

Resumo: O presente artigo busca compreender o papel social do museu e patrimônio cultural a partir do conceito de educação patrimonial, dando ênfase à possibilidade de atividades educativas para o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o pensar as relações étnico-raciais. No estudo busca-se criar subsídios para uma tentativa de diálogo através da educação patrimonial com o acervo do museu e atividades educativas para o entendimento e discussão mais profunda das relações-étnicos raciais. Para tanto, busca-se aparato em autores como Halbawachs (1990), Chagas (2006), Saballa (2007), Funari e Pelegrini (2008), Horta (2010) e Tamaso (2012). Como resultado permite-se abranger uma posposta educacional para além-muros escolares, a fim de compreender e possibilitar trocas existentes no campo museal. A proposta implica sobremaneira em trocas de experiências para o entendimento e possibilidade das tessituras que acompanham melhor as relações étnico-raciais.

Palavras-chave: Educação Patrimonial. Museu. Proposta Educacional. Relações Étnico-raciais.

Abstract: This chapter seeks to understand the social role of the museum and cultural heritage from the concept of heritage education, emphasizing the possibility of educational activities for the Afro-Brazilian Museum of the Federal University of Bahia (UFBA), with the thinking of ethnic-racial relations. The study seeks to create subsidies for an attempt at dialogue through heritage education with the museum's collection and educational activities for a deeper understanding and discussion of racial-ethnic relations. To this end, we seek apparatus in authors such as Halbawachs (1990), Chagas (2006), Saballa (2007), Funari and Pelegrini (2008), Horta (2010) and Tamaso (2012). As a result, it is possible to cover an educational proposal beyond school walls, in order to understand and enable existing exchanges in the museum field. The proposal greatly implies the exchange of experiences for the understanding and possibility of the textures that better accompany ethnic-racial relations.

Keywords: Heritage Education. Museum. Educational Proposal. Ethnic-racial Relations.

Educação patrimonial: um conceito em questão

[1] É museólogo formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com concentração em história, teoria e processos na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

Inicia-se o estudo verificando que o artigo 216 da Constituição Federal (1988) indica que a cultura material faz parte juntamente com a cultura imaterial dos patrimônios culturais que, individualmente ou em conjunto, portam referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, especificamente brasileira. Entre eles estão: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico e paisagístico.

Nas possíveis definições a cultural material e imaterial de um povo está relacionada à atividade humana e ao modo de vida, com ações e representações de determinado grupo, de forma que patrimônio pode ser compreendido como uma construção social e pressupõe falar de identidades (BOMFIM, 2009). Em ato contínuo, Mota (2015) assegura que:

> A sustentação de uma sociedade se dá pela manutenção de sua identidade. Quando se fala de patrimônio histórico refere-se diretamente ao indivíduo e à sua identidade, que é representada por objetos, crenças, modos de ser e de fazer, espaços que abrigam desde as práticas do dia-a-dia até os eventos especiais da cultura de um povo (MOTA, 2015, p. 6).

No campo museal, é observável que os bens culturais imateriais e materiais trazem traços de identidades enraizadas na cultura de um povo, e cujos valores são passados entre as gerações (FUNARI E PELEGRINI, 2008). Tamaso baseado em autores, como Harvey, Leite e Smith, assinalam que "é importante considerar que o acionamento da categoria patrimônio tem trazido benefícios para alguns grupos e tem trazido impactos negativos para outros" (TAMASO, 2012 p. 24).

Os princípios básicos da Educação Patrimonial alicerçam o binômio Patrimônio-Cidadania, proporcionando o debate acerca da relevância do direito à Memória, consagrando aos sujeitos comuns a oportunidade de agir no esforço de destituir a

"memória-poder", via agregação e socialização das memórias coletivas, quando as lembranças dos acontecimentos e as experiências são compartilhadas, vivenciadas por grupos, em sua pluralidade, e legadas a sucessivas gerações (HALBWACHS, 1990).

A Educação Patrimonial trabalha no sentido de que os sujeitos tomem contato com os patrimônios de suas localidades, com a necessidade de assentar em bases sólidas a identidade cultural, com apropriação e valorização de heranças. Nesse sentido, o "patrimônio cultural se manifesta (...) como um conjunto de bens e valores tangíveis e intangíveis, expressos em palavras, imagens, objetos, monumentos e sítios, ritos e celebrações, hábitos e atitudes (...)" (HORTA, 2000, p. 29).

Perceber a Educação Patrimonial, como possibilidade pedagógica aos educadores do Museu Afro-brasileiro (Mafro), da Universidade Federal da Bahia, é uma prática considerada que remonta ao período da sua criação. A motivação dos educandos e do educador reside na metodologia ativa e permanente, quando o conhecimento é construído, proporcionando trocas e cotejamentos, evidenciando a inteligibilidade do trabalho.

Conforme Saballa (2007, p. 24), a Educação Patrimonial no currículo da educação formal auxilia na criação e manutenção de vínculos entre a escola e o meio social, embora se tenha certo avanço nas ações voltadas para a educação não formal. Destaca-se ainda, a acessibilidade proporcionada aos estudantes às informações, pois essas estão disponíveis no seu entorno e partem da realidade vivenciada. Os métodos da Educação Patrimonial, como processo educativo, aplicados em sala de aula e além dela, priorizam práticas pedagógicas que envolvam a comunidade, possibilitando descobertas e partilhas de conhecimentos elaborados e adquiridos (SABALLA, 2007, p. 24).

O patrimônio em sala de aula não é uma disciplina e não faz parte do currículo obrigatório, mas pode ser contemplado como um tema transversal na temática Pluralidade Cultural:

> A temática da Pluralidade Cultural diz respeito ao conhecimento e à valorização de características étnicas e dos diferentes grupos sociais que convivem no território nacional, às desigualdades socioeconômicas e às críticas às relações sociais discriminatórias e excludentes que permeiam a sociedade brasileira, oferecendo ao aluno a possibilidade de conhecer o Brasil como um país complexo, multifacetado e algumas vezes paradoxal (BRASIL, 1998, p. 121).

São seis os temas transversais aplicáveis a todas as disciplinas que estão definidos nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN: ética, pluralidade cultural, saúde, trabalho e consumo, meio ambiente e orientação sexual. Esses temas tratam das problemáticas sociais enfrentadas pelos alunos que podem e devem ser abordadas em sala de aula, sempre se levando em conta a realidade de cada contexto social, político, econômico ou cultural. O tema Pluralidade Cultural contempla a variedade étnica formadora da sociedade brasileira, a diversidade cultural dessa sociedade e ainda conceitos como igualdade, cidadania e nação.

Para informar adequadamente a perspectiva de ensino e aprendizagem, é importante esclarecer o caráter interdisciplinar que constitui o campo de estudos teóricos da Pluralidade Cultural. A fundamentação ética, o entendimento de preceitos jurídicos, incluindo o campo internacional, conhecimentos acumulados no campo da História e da Geografia, noções e conceitos originários da Antropologia, da Linguística, da Sociologia, da Psicologia, aspectos referentes a Estudos Populacionais, além do saber produzido no âmbito de movimentos sociais e de suas organizações comunitárias constituem uma base sobre a qual se opera tal reflexão que, ao voltar-se para a atuação na escola, dever ter cunho eminentemente pedagógico (BRASIL, 1998, p. 129).

Toda essa diversidade que compõe o campo de estudos teóricos da Pluralidade Cultural, principalmente história, antropologia, sociologia e o saber produzido pelas relações sociais, pode contemplar o patrimônio na escola e além dela. Com caráter pedagógico, a educação patrimonial pode ser incorporada à sala de aula e ambientes não formais como tema relativo à Pluralidade Cultural, baseado na vivência social de

cada local, em um contexto mais específico, ou de cada região, em um contexto mais amplo. Para isso, basta que o patrimônio cultural faça parte do cotidiano dos alunos.

É relevante um projeto e um processo de educação das relações étnico-raciais que visem contribuir para a promoção da igualdade racial no contexto social, dado o fato de que a grande maioria das pessoas que compõem a sociedade brasileira são notoriamente negros e negras. O pensamento que parece predominar em nossas instituições, principalmente nas entidades culturais que promovem a educação, é tentar "livrar" a sociedade daquilo que lhe são "indesejáveis". O racismo é um elemento que a sociedade utiliza para definir quem são esses "indesejáveis", qual a escolha a ser feita, quem deve morrer e quem deve viver, ou quem deve estar aqui ou ali.

O que precisa ser focado nessa explanação é a possibilidade de transitar com a categoria patrimônio entre diversos mundos sociais e culturais, ou seja, como é possível usar essa noção comparativamente? Em que medida ela pode nos ser útil para entender experiências estranhas à modernidade? Do ponto de vista dos pensadores modernos, a categoria "patrimônio" tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja como patrimônio econômico e financeiro, seja como patrimônio cultural, seja como patrimônio genético, etc.

Seguindo o discurso e reflexão em torno da ampliação do conceito de patrimônio cultural, a educação patrimonial também se expandiu e se ressignificou. O que se propõe é uma educação patrimonial voltada às práticas artísticas relacionadas ao acervo do Mafro com o intuito de investigar as potencialidades imagéticas que envolvem a construção da ideia de raça e suas relações sociais. O intuito dessa proposta educacional é compreender os museus, enquanto agentes sociais e formadores, que possibilitam ao seu público apropriar-se do patrimônio existente, reconhecendo uma possível identidade cultural.

Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia

Conforme informa Juipurema A. Sarraf Sandes (2010), apesar de ser criado em 1974, o Mafro (Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia) (figura 1) foi inaugurado em 07 de janeiro de 1982, no local onde funcionou o Real Colégio dos Jesuítas, do século XVI ao XVIII, e a partir de 1808, a primeira Escola de Medicina do Brasil. Sua criação, no âmbito do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da UFBA, correspondeu aos anseios da existência de um espaço de coleta, preservação e divulgação de acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras, com o objetivo de estreitar relações com a África e valorizar o papel desse continente na formação da cultura brasileira, incentivando contatos com a comunidade local. Seu projeto original, de 1974, concebido pelo antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, foi desenvolvido no início da década de 1980 pela arquiteta Jacyra Oswald e a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, dentre outros professores e pesquisadores da UFBA, e consultores externos.

Figura 1 – Entrada do Mafro/Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia



Fonte: http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao, 2022.

Em relação a criação do museu, o autor diz que Entre os idos de 1997 e 1999, coordenado pelo museólogo e professor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, com participação de equipe de consultores, o MAFRO sobreveio por um processo de renovação da sua exposição, que vem sendo redimensionada periodicamente, com modificações nos últimos anos. Desde os anos 1990, a sua gestão técnico-administrativa é realizada por docentes do Departamento de Museologia da UFBA,

afirmando-se como local de investigação e ensino relacionados à museologia e seus processos operatórios. Promove atividades de ensino, pesquisa e extensão, difundindo seu acervo por meio de cursos, exposições temporárias e publicações, procurando oferecer subsídios aos pesquisadores e inúmeros estudantes que visitam o museu.

Para Sandes (2010) o MAFRO tem como objetivo fazer um trabalho de preservação, valorização e divulgação das culturas africanas e afro-brasileiras. Pretende ser um espaço de identidade e memória da população afrodescendente e contribuir para a construção de uma educação que incentive as relações étnico-raciais positivas.

Segundo o autor o acervo do museu (figura 2) é composto por 1088 artefatos, doados a partir de convênio, no caso das peças de origem africana, ou por intelectuais, artistas e comunidades do candomblé baiano, quanto aos itens de origem afro-brasileiras. Algumas dessas peças foram adquiridas pela própria Universidade, através do CEAO ou do antropólogo e fotografo Pierre Verger. Além desses bens móveis foram recebidos, por empréstimo, de pessoas físicas e jurídicas, 104 artefatos, perfazendo assim, 1192 itens abrigados no museu. Em 2022, essas peças estão divididas em dois eixos temáticos: cultura material africana e cultura material afro-brasileira.

Figura 2 – Acervo do Mafro na exposição “MÁFRICAS: AS ÁFRICAS DO MAFRO”



Fonte: http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/exposicoes-longa-duracao, 2022

Em Sandes (2010) vemos que entende-se que essa divisão se baseia na procedência dos artefatos, utilizando como fonte de significação os registros e fichas catalográficas principiais, na ocasião de concepção do museu (entre 1975 e 1982), bem como os documentos de concessão e compra. Além dessas fontes, foram constituídos pela equipe do MAFRO, alunos da UFBA e pesquisadores, ao longo da existência do museu, estudos que permitiram identificar a procedência das peças do acervo, por meio do diagnóstico de suas estruturas conceituais e formais. O principal eixo temático é composto por uma ampla coleção de artefatos representativos da vida cotidiana, dos processos tecnológicos, dos sistemas religiosos, das manifestações artísticas e das relações de poder. Elas são esculturas, máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, instrumentos musicais, jogos e tapeçarias, provenientes do continente africano.

Afirma o autor que a coleção está repartida internamente por conjuntos, a partir da técnica de produção do artefato, matéria-prima ou representatividade sociocultural. Os objetos em exposição são ajuntados pela técnica de produção ou assunto, e os objetos postos na reserva técnica, por matéria-prima. Divisões como metalurgia, cerâmica, máscara, escultura, roupa, penteado, linguagem proverbial, reinos africanos, são obtidas para classificar o acervo.

Sandes (2010) diz que o conjunto de peças é composto por 486 artefatos, 45% do acervo absoluto. Foi possível identificar artefatos de 14 genealogias étnicas diferentes: yorubá, igbo, bini, fon, akan-ashanti, wolof, bobo, kongo, tchokwe, luba, kuba, ndengese, lulua e turkana. A maioria é proveniente da África Ocidental, especialmente do Golfo do Benin, ligadas aos yorubá e fon. Permanecem alguns artefatos provenientes da África Central, da extensão Congo - Angola, e da África Oriental, de Uganda e Moçambique.

O autor corrobora dizendo que a predominância de peças de origem iorubá e fon contiveram forte influência do conhecimento do fotógrafo, etnólogo e historiador

Pierre Verger na compreensão do projeto primário do museu, na seleção dos temas discutidos e na angariação dos objetos em região africana. Tem-se conhecimento da centralização dos estudos de Verger na área do Golfo do Benin e sua preocupação em fazer a identificação e divulgação da constância dos traços africanos nas religiões afro-brasileiras, sobretudo no candomblé de tradição kêtu, nagô e jeje. É indispensável indicar que a criação original do projeto do Museu, idealizada por Verger, não se restringia ao universo iorubá e fon. A circunstância que possibilitou a diminuta do espaço concebido para o museu no projeto inicial e pressionado por outros setores da Universidade para a desestruturação do procedimento, foi responsável pela reestruturação da ideação que se fechou nesta possibilidade, África: yorubá – fon ↔ Brasil: nagô / kêtu – jeje.

Sandes (2010) diz que o segundo eixo temático conglomera os bens culturais materiais afro-brasileiros, constituindo quatro coleções: Capoeira; Blocos Afros e Folguedos; Artes Plásticas, e Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. Com 55% do total, é composta de 602 artefatos, significando a maioria do acervo. A única coleção exposta, mesmo assim de forma parcial, é a coleção de cultura material religiosa afro-brasileira. Os outros artefatos estão acondicionados na reserva técnica, organizados por matéria-prima.

O autor indica que com 70% do valor absoluto dos objetos, a maior quantidade da coleção do acervo afro-brasileiro, dá-se com 421 peças da Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira, precedido de 50 objetos que constituem parte da Coleção Capoeira; 72 peças da Coleção Blocos Afros e Folguedos; 59 peças da Coleção Artes Plásticas, totalizando 602 peças que constituem o acervo afro-brasileiro.

Sandes (2010) fala que a Coleção Capoeira é constituída por peças características, conectadas à história de mestres de capoeira, que distinguiram o percurso dessa manifestação cultural, bem como Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Mestre Cobrinha Verde e Mestre Popó. Os objetos são em sua multiplicidade

instrumentos musicais, como berimbau, pandeiro, caxixi, timbó, reco-reco, entre outros. Além de fotografias dos mestres e alunos, medalhas, troféus e objetos de treinamento.

Conforme aponta o autor a Coleção Blocos Afros e Folguedos é composta por objetos, em sua pluralidade, vinculados ao afro-carnaval baiano. Essa é constituída de abadás, fantasias, estandartes, máscaras e mortalhas, que concerniram a blocos e afoxés, como o Ilé Ayé, Filhos do Congo, Olodum, Badauê, Filhos de Gandhy, Okanbi, Babá Dudu Agó, Eros Negro, Monte Negro, Unzó de Obá, Senzala, IorubáLê, Puxada Axé, Oju Obá, Malê Debalê, entre outros. O acervo promove subsídios para a documentação da história dessas manifestações culturais, porquanto muitos desses blocos e afoxés, que contribuíram doando os objetos para o museu, hoje já não permanecem mais.

E para Sandes (2010) a coleção Artes Plásticas agrupa obras de arte que versam de distintos temas e preservam a particularidade de não consistir em objetos de uso em nenhuma das diferentes três categorias do acervo afro-brasileiro. Criações artísticas de J. Figueredo, Sônia Rangel, Djalma dos Santos, Ailton Kleber, Francisco Santos, Paulo Soares, Ivan Oliveira, Magalhaes Aguiar, Luiz Fernando Seixas, J. Ferreira, Vanda Vaz, Emanoel Araújo, Hélio de Oliveira, Manoel do Bonfim e Terciliano Jr. fazem parte da coleção.

Pensando as relações étnico-raciais

O ensino relacionado às interações étnico-raciais é um encorajamento para os profissionais da educação patrimonial. Através da promulgação da Lei nº 10.630/03, que estabelece “a obrigatoriedade do ensino de História da África e da Cultura Afro-brasileira” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2006) nas escolas públicas, apresenta um certo espaço para alargar estudos que, até então, eram desenraizados do domínio

estudantil em questão. O próprio Ministério da Educação por meio da Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade nos diz:

> Estamos conscientes dos limites impostos pela natureza do trabalho apresentado, diante do propósito de instaurar na escola, ambiente propício ao respeito às diferenças e à valorização da diversidade, a história e a cultura negras com a dignidade que lhes é devida. É uma proposta que se apresenta desejosa de diminuir a distância entre o discurso bem intencionado e o que efetivamente se deve e se pode fazer, isto é, entre o discurso e a prática cotidiana (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2006, p. 56).

A destreza desses ensinamentos no ambiente das escolas, bem como exigências da sociedade civil e movimentos sociais, que estabelece-se pela Lei nº 10.639/03 para uma nova possibilidade de educação, que completa a grade curricular enriquecendo, tanto a desenvolvimento profissional de professores no ambiente das Universidades, a formação continuada de catedráticos já influentes no exercício da prática educacional, quanto no método de ensino-aprendizagem dos estudantes em escolas públicas e privadas.

Percebe-se que existe muitas questões a serem estudadas e partilhadas na esfera da Educação Patrimonial. Os desafios colocados servem de incitação e persistência no que tangei-a o entendimento de nossa identidade cultural, enquanto povo de muitas culturas, muitos tabus históricos e muitos combates travados no decorrer da implantação da constituição do país. A composição das diretrizes para que a educação do país compreendesse tais temáticas se deu principalmente pelo desempenho da sociedade civil no campo das reinvindicações de seus direitos e, especialmente, para uma identidade muito segregada, inferiorizada e discriminada. Deste modo, compreende-se que um das articulações que mais se sobressai nessas batalhas é o “Movimento Negro”.

Nilza Lino Gomes (2012) nos relata sobre esse movimento:

> O Movimento Negro é o protagonista central que conseguiu dar maior visibilidade ao racismo e sua dinâmica de apagamento no conjunto da sociedade, ao mito da democracia racial, demandando a implicação do

> Estado para a efetivação da paridade de direitos sociais. Colaboram, para o reconhecimento dessa problemática social e para a construção de uma política para a diversidade e para a educação das relações étnico-raciais na escola, nesse contexto, a Marcha Zumbi dos Palmares (1995), os dados sociodemográficos que demonstram a condição de desigualdade racial divulgados pelo IPEA (2001), a realização da 3º Conferência de Durban, a criação da SEPPIR (2003) e da SECAD (2004). Este contexto histórico, político, social e educacional justifica a necessidade da sanção da Lei nº 10.639/03, do Parecer do CNE/PC 03/2004 e da Resolução CNE/CP 01/2004. Do ponto de vista da política educacional, a existência de tais dispositivos legais, cuja abrangência diz respeito aos sistemas de ensino, escolas e sociedade civil, orientou a construção de um planejamento para a sua implementação em âmbito nacional: O plano das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana (BRASIL, 2009 *apud* GOMES, 2012, p. 23).

Esse progresso não teria sido proferido, sugerido e concretizado se não tivesse exposto a força dessa sociedade. Esse estudo deve cogitar no âmbito da escola com o apoio da maioria dos educadores e entidades. Segundo a Secretaria, "a história, a geografia, as artes e a literatura africanas e afro-brasileiras deverão ser incluídas e valorizadas, juntamente com a participação de outros grupos raciais, étnicos e culturais, a adaptadas aos ciclos e às séries do Ensino Fundamental" (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2006, p. 62).

Tal conhecimento adaptará um melhor entendimento sobre a História do Brasil e os atores que fizeram com que esta se afirma-se com e no tempo. Para Nilza Lino Gomes, "a educação escolar, como espaço-tempo de formação humana, socialização de uma sistematização de conhecimentos, apresenta-se como uma área central para a realização de uma intervenção positiva na superação de preconceitos, estereótipos, discriminação e racismo" (GOMES, 2012, p. 23).

A aplicação dessas propostas circunstanciadas pela Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade está proposta no centro da educação patrimonial enquanto aspecto interdisciplinar como função articuladora reflexiva a propósito desse estudo. Todavia, é preciso salientar que "o que se busca não é

simplesmente a troca de uns heróis e divindades por outros, mas uma diretriz educacional que possibilite uma pluralidade de visões de mundo" (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2006, p. 62).

A provocação da discussão da marginalização das Relações Étnico-Raciais se motiva na constituição de novos paradigmas que norteiam a impregnação e a consolidação da Consciência Negra no ambiente escolar, como pressuposto para a disseminação e identificação dos elementos da cultura e da identidade afrodescendente, de maneira a criar organismos de arrefecimento das disparidades sociais e econômicas, de valorização das diversificações de cultura e de identidade, que perpetram parte do cotidiano escolar, e de viabilização da convivência intercultural e multicultural sem desníveis hierárquicos, assim como, a legalização de pressupostos teórico-metodológicos, que formem subsídios para a criação de políticas públicas regressadas para a Educação das Relações Étnico-Raciais, Interculturais e multiculturais.

De acordo com o Relatório do Conselho Nacional de Educação, quando da admissão das Diretrizes para a Educação das Relações Étnico-Raciais (2004), sem a interferência do Estado, os postos à margem, entre eles os afro-brasileiros, dificilmente poderão abrir à força o sistema que agrava as diversidades e gera iniquidade, ao ser governado por critérios de supressão, fundados em preconceitos e manutenção de prestígio e privilégios para uns em detrimento do desprestígio de muitos. Essa relação protagoniza o fazer relacional de inúmeras etnias que compreendem o fazer artístico das peças do museu, sobretudo, as etnias africanas que muitas vezes são esquecidas, ou não são reconhecidas pela sociedade. É o mesmo que acontece com as etnias indígenas que correspondem o povo originário da sociedade brasileira. É como se fossem relações que compreendem o papel do indivíduo como detentor de memória e identidade cultural.

Em razão da Educação para as Relações Étnico-Raciais, Inocêncio da Silva (2001) celebra a diferença afirmando que o reconhecimento da importância de uma educação pluricultural, plurirracial e não-eurocêntrica constitui-se em um dos pilares de uma

sociedade brasileira verdadeiramente democrática. Esse modo busca decolonizar as relações étnico-raciais perante as afirmações eurocêntricas, que correspondem ao fazer artístico e cultural do patrimônio museológico salvaguardado no MAFRO.

Para Leonardo Trevisan (1988), a maioria das sociedades marcadas por questões sociais de desigualdades muito visíveis, nutridas por exata violência, necessita continuamente eleger alguém- individualizado ou um grupo como oponente, a quem se carece ofender quando plausível, a quem precisa atemorizar quando inferiorizado e a quem se deve humilhar sucessivamente, empregando a marca do plural e dos marcadores sociais. Constitui, precisamente, em contraposição a esse procedimento ideológico-social que, através das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (2004), se entende que para promover a reeducação das relações étnico-raciais, no Brasil, é indispensável fazer surgir angústias e receios que têm sido causados. É conciso compreender que o acontecimento de uns tem o custo da marginalização e da dessemelhança imposta a outros e, então, determinar que sociedade erguer. Assim, ainda pelas Diretrizes (2004), a educação das relações étnico-raciais atribui aprendizagens a brancos e negros, trocas de informações, quebra de receios, e projeta a construção em conjunto de uma sociedade equitativa, semelhante e equânime.

Compreende-se a partir do texto, o estudo das relações étnico-raciais, a partir da abordagem metodológica, que corresponde o fazer de momentos envolvendo as tessituras correspondentes à diversidade, cultura e etnia, com a finalidade de buscar meios de interligar as disciplinas para uma compreensão maior das relações étnico-raciais, após o desenvolvimento de ações voltadas para a educação patrimonial em ambientes formais e não formais de ensino. Correspondendo dessa maneira, ao entendimento enriquecido pelas práticas pedagógicas orientadas através da base curricular comum, a Lei nº 10.639/03, as Diretrizes para a Educação das Relações Étnico-Raciais, a Secretaria de Educação Fundamental e os Parâmetros Curriculares Nacionais, que requerem a articulação do pensamento sobre a relação que envolve as etnias que correspondem à formação da sociedade brasileira, principalmente as

africanas, que por toda a história foram segregadas e vítimas de discriminação. Sendo assim, as atividades correspondem como subsídios para a tentativa de descriminalizar o negro perante a sociedade por meio do patrimônio brasileiro, sob a guarda do museu e seus fundamentos, como exemplo do MAFRO.

Proposta pedagógica 1

O museu afro-brasileiro é fonte riquíssima de informação para a compreensão do fazer artístico e museológico da sociedade baiana, e porque não dizer brasileira, pois, por meio dele é possível perceber a riqueza existente na comunidade em que está inserido. Por se tratar de museu universitário, torna-se ainda mais oportuno realizar ações de educação patrimonial com seu público e/ou visitantes que, envolvidos nas práticas pedagógicas, transubstanciam em experiências vividas para além de muros escolares.

A educação patrimonial se dá em duas etapas: a primeira, está relacionada com a proposta pedagógica que visa à visita guiada ao museu, e a segunda, é uma etapa posterior que irá pensar as relações étnico-raciais em conjunto com a tríplice diversidade, cultura e etnia na escola. Nesta se dá a parte em que os alunos irão desenvolver trabalho formal em sala de aula com o conhecimento adquirido na primeira etapa. Os alunos, que poderão ser de diferentes tipos de escolas, que buscam medidas preventivas para solucionar problemas alusivos à cidadania e às relações étnico-raciais, visando atenuar o preconceito, o racismo, a discriminação, entre outros modos de demonstrar falta de conhecimento, bem como a conscientização sobre temas étnicos e suas composições.

Então, foi elaborado um plano de atividade para discutir e alertar, ou melhor, criar subsídios para o entendimento das relações étnico-raciais, a partir do patrimônio artístico e cultural do Museu Afro-brasileiro/UFBA. Deste modo, seguindo Saballa (2007, p. 24) busca-se por meio do acervo a tradução de textos que narram a história local e africana, assim como as relações étnico-raciais, e o modo pelo qual se configura,

no presente, o relacional e histórico das peças, permitindo revelar criações reais e simbólicas “amalgamadoras” da identidade das primeiras etnias, que corresponde à formação da sociedade brasileira.

Conforme Saballa (2007, p. 24) como objetivos, serão incitadas a leitura, o estudo e a interpretação das fontes escritas produzidas sobre o acervo de forma crítica; estabelecendo relações com o passado e conexões do acervo com seus locais de origem, cujas lembranças ressignifiquem valores culturais; contemplando a percepção e afirmação da identidade cultural da comunidade em que a escola ou o museu está inserido; proporcionando a interação escola-comunidade, com a intenção de que o espaço formal do saber dialogue com a população para que, de modo conjunto, percebam referenciais depositários da noção de pertencimento e identidade local; sensibilizando e educando para preservar o patrimônio cultural por meio do conhecimento, compreensão e valorização de suas histórias e simbologias; e contribuindo para a prática da cidadania, via apropriação de signos considerados representativos para o grupo.

Em primeiro momento, em sala de aula, seguindo a autora, será organizada uma pesquisa com alunos, que vise o acesso às fontes escritas, como bibliografias, documentos e jornais sobre a história do museu e as relações étnico–raciais, considerando processos políticos, econômicos e sociais, destacando sobremaneira a origem dos primeiros grupos étnicos. Essa etapa da atividade poderá ser desenvolvida na biblioteca, dependendo do acervo disponível.

Para autora é aconselhável incentivar a questão da importância do “lugar”, sua ordenação originada nos primeiros povos constituidores da sociedade brasileira, bem como alterações sofridas através do tempo; as dificuldades de integração/adaptação; o trabalho coletivo e as construções materiais; explorando os signos valorizados no passado e no presente, a fim de compreender o percurso realizado pelos povos originários.

Em segundo momento, conforme as corroborações de Saballa (2007, p. 24), acontecerá o trabalho de campo, com um roteiro a ser percorrido pelos principais pontos da cidade para que se evidencie a situação da inserção dos bens culturais no espaço urbano. Após do que foi visualizado (acervo patrimonial urbano), serão estabelecidas conexões com a análise histórica contemplada na primeira etapa da proposta, desenvolvendo contextualização e percebendo os lugares de memória da comunidade, presentes nos patrimônios tangíveis, como edificações, monumentos, estabelecimentos comerciais, praças, etc. Agindo dessa forma, o aluno fará associação entre realidade passada e imediata, a partir do contato com o patrimônio circunscrito nos limites geográficos de sua cidade e a observância de sua importância sociocultural.

Em terceiro momento, seguindo a metodologia da autora, ocorrerá à orientação para registro de imagens do que for considerado relevante dentro da proposta, por fotografias, pinturas, desenhos, etc., sempre estimulando as habilidades específicas de cada um. No caso dos acervos, ficará a cargo do setor educativo disponibilizar fotografias dos artefatos, com o intento de preservar as peças em questão. Essa já é uma forma de alertar, conscientizar e zelar os bens culturais utilizados na proposta de educação patrimonial por ora estudado.

Em quarto momento, conforme Saballa (2007, p. 24), em sala de aula, com o grupo reunido, os depoimentos dos alunos em relação à experiência vivida e o trabalho desenvolvido servirão para a construção coletiva de textos, que registrem os vínculos estabelecidos entre patimônio cultural e as relações étnico-raciais, envolvendo aqui informações comparadas e confrontadas, e lugares de memória, como reforço da identidade local.

Atento à Saballa (2007, p. 24) em quinto momento, haverá a montagem de uma exposição, aberta à comunidade, e um ciclo de palestras oferecidas pelos alunos aos professores, colegas, responsáveis e comunidade em geral sobre o resultado desse trabalho. É um momento de troca de vivências e experiências quando os presentes se manifestam sobre a temática exposta.

Para a autora conforme a necessidade, pode-se elencar apenas uma ou duas tipologias de patrimônio para estudo, embora esta decisão dependa da oferta e variações disponíveis na localidade em estudo. Como se trata de peças do acervo, o aluno deverá escolher três peças, que mais compreendam e traduzam, segundo o mesmo, as tessituras e as relações étnico-raciais.

Proposta pedagógica 2

A educação patrimonial coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural, enquanto produtos da humanidade, ao mesmo tempo em que contribui para que os sujeitos produzam novos conhecimentos e práticas mediatizados pelos objetos, saberes e fazeres. Logo, a educação patrimonial possui estrutura e organização próprias, que se relacionam com outras realidades, não especificamente a dos museus, de acordo com os objetivos traçados no seu planejamento. São ações fundamentalmente baseadas no diálogo. Isso inclui o reconhecimento do patrimônio musealizado, assim como a apropriação e reflexão sobre sua história, sua composição e sua legitimidade, diante dos diversos grupos culturais que compõem a sociedade.

Conforme aponta Cunha e Marques (2016) para que a realização das atividades seja efetivada de maneira a não sufocar os alunos e a não comprometer as atividades curriculares dos professores do ensino regular, pensou-se uma dinâmica de distribuição dos temas acima citados a ciência, a memória e o patrimônio cultural, correspondendo três momentos de apresentação e interação. Essa atividade é uma segunda proposta pedagógica, coorientada com aspectos da primeira, que favorece compreender o papel do acervo como bem simbólico e produto de cultura (CUNHA e MARQUES, 2016).

Os autores informam que no primeiro momento, podem ser apresentadas “questões tangentes à diversidade, com o objetivo de identificar as diversas formas culturais existentes, apontando suas características, e trazendo para a escola a reflexão da heterogeneidade cultural, focando nas diferenças entre os muitos costumes da própria comunidade” (CUNHA e MARQUES, 2016). Nesse momento, o acervo do

museu se mostra com uma rica gama de etnias e suas especificidades, como máscaras, jogos, ferramentas de orixás, vestuário, entre outras. Assim, poderão ser aproveitados elementos da proposta anterior, que possibilitem aprofundar o conhecimento sobre a visita guiada.

O segundo momento, conforme indica Cunha e Marques (2016) é voltado para a reflexão sobre cultura, proporcionando uma breve orientação sobre seu conceito, visto que há amplos estudos nessa temática nas diferentes áreas das Ciências Sociais e Humanas. Aqui, objetiva-se levar os alunos a perceber a cultura da comunidade em que vivem, observando as diferenças de costumes entre os grupos sociais e culturais, que formam a sociedade em discussão. Pretende-se incentivá-los a recuperar as práticas culturais de onde residem, instigando-os a buscarem no seio familiar, na memória de seus pais e avós, quais eram os diversos saberes culturais de outrora, com o intuito de compreender as tessituras da identidade cultural, que transubstanciam em possibilidades de inserção na sociedade.

Os autores apontam que no terceiro momento, com a temática etnia, busca-se fazer com que os alunos possam assimilar os elementos que compõem uma etnia. Após uma breve exposição em slides sobre os variados povos existentes, deste modo, eles serão instigados a identificarem as principais características de cada etnia apresentada, refletindo sobre quais seriam suas identificações étnicas. Nessa perspectiva, uma explanação deverá ser trabalhada sobre a miscigenação brasileira, a partir da história do Brasil e da presença dos negros, como contribuintes na constituição do “povo brasileiro”, que sofreram violência, preconceito e discriminação.

Apoiado em Cunha e Marques (2016) entende-se que essas abordagens permitirão traçar reflexões acerca das relações humanas dentro da escola, bem como questões, que perpassam os direitos humanos, de ir e vir, de vestir-se aos moldes de sua cultura, das diferentes comidas, próprias de um determinado povo, das divergentes aparências de cor, altura, sexo, fazendo com que eles percebessem que ali mesmo na escola todas essas realidades encontram-se à vista, levando-os a apreenderem essas

distinções nos professores, funcionários administrativos, equipe pedagógica e entre os próprios alunos.

Para a realização dessas atividades, insere os autores que serão efetivadas algumas práticas pedagógicas, tais como questionários sobre os temas de cada momento, “para uma sondagem de conhecimento; exposições de fotos em slides de variados povos, comidas, espaços, músicas, etc.; documentários sobre diversas culturas; entre outras dinâmicas, que proporcionarão a compreensão das Relações Étnico-Raciais” (CUNHA e MARQUES, 2016).

Segundo Juares da Silva Thiesen (2007), a interdisciplinaridade vem sendo trabalhada, desde os meados do século XX, “em resposta a uma necessidade verificada principalmente nos campos das ciências humanas e da educação: a de superar a fragmentação e o caráter de especialização do conhecimento, causados por uma epistemologia de cunho eminentemente positivista” (THIESEN, 2007).

Cunha e Marques (2016) fala que,

> é pertinente salientar sobre a extensão das Ciências Humanas que a questão interdisciplinar desponta com intensidade. Nessa perspectiva, pode-se realizar determinada apropriação das áreas de conhecimento, como Ciências Naturais e Sociais, para o desenvolvimento das atividades relacionadas ao universo étnico-racial (CUNHA e MARQUES, 2016).

Conforme os autores Isto nos possibilita ter um cenário da localidade onde será desenvolvidas as atividades escolares. E um dos objetivos concentra-se em propor a recuperação desses saberes há muito esquecidos, ou abandonados, como as manifestações religiosas, principalmente de matriz africana, como as comidas, as plantas que servem para curas, as práticas camponesas de plantio, entre outros exemplos de cultural imaterial.

Ao nos referirmos à diversidade existente entre as pessoas, os povos, e na própria escola, bem como na localidade, sucinto estudo pode ser apresentado para demonstrar a composição biológica pigmentar sobre a melanina presente no corpo dos

que se consideram pardos (as) e negros (as). O estudo biológico sobre o ser humano a respeito da cor da pele é exposto nesse momento de forma estratégica a abarcar as vertentes da disciplina Biologia fazendo paralelo, em alguns momentos, com o conteúdo do ensino regular (CUNHA e MARQUES, 2016).

Outra fonte de estudo, que demonstra a possibilidade de estudo sobre a cor da tez das pessoas oriundas de etnias africanas, dá-se a partir do estudo de cor de pele pela artista plástica Aislane Nobre, na exposição "Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele", 2016, realizada no Museu Afro-brasileiro da UFBA.

Através desta exposição, pode ser realizada visita guiada, com mediador, e possivelmente fazer um *link*, com o acervo do museu, a fim de propor atividade pedagógica para a exposição. Faz-se oportuno conscientizar as mediações sobre a temática inerente às tramas da pele, ou melhor, a cor da tez de cada sujeito social, com o intuito de compreender a relação étnico-racial que envolve o processo criativo da artista, bem como possibilita as histórias e perspectivas de mundo dos sujeitos sociais com que foram realizadas as atividades pedagógicas.

Desafios e possibilidades no desenvolvimento de propostas de educação patrimonial

Os fundamentos basilares da Educação Patrimonial vinculam-se inteiramente à comunidade. Estando envolvida com a preservação de bens culturais e recuperação da memória, transfoma-se em uma ação social, na medida em que tem em vista a construção da consciência identitária e cidadã, atenta às diversidades regionais e à manutenção das tradições locais.

Diferentes expressões são usadas há algum tempo para designar a dimensão educativa dos museus, desde termos mais abrangentes, que buscaram açambarcar o tipo de educação que incide em recintos não escolares, como "educação extraescolar", "educação não formal" e "educação permanente", até mesmo terminologias, que abordam aquilo que é próprio do trabalho com a memória e o patrimônio cultural musealizado.

O trabalho com a educação patrimonial, entendido como marca do passado, é proposto a partir de caminhos renovados no que se refere à metodologia, à temática e à documentação. Apresentando a diversidade brasileira de projetos de conservação, exibição e pesquisa, a principal motivação do sujeito social se apresenta na vontade de dar a conhecer esses espaços e demonstrar o patrimônio educativo, como fonte relevante para o conhecimento e compreensão do passado. Nesse sentido, o presente texto envereda por "estradas" que perpassam as escolas e o museu universitário.

O poeta, museólogo, professor, cientista social e letrista Mário de Souza Chagas afirma que:

> Toda vez que as pessoas se reúnem para construir e dividir novos conhecimentos investigam para conhecer melhor, entender e transformar a realidade que nos cerca, estamos falando de uma ação educativa. Quando fazemos tudo isso levando em conta alguma coisa que tenha relação com nosso patrimônio cultural, então estamos falando de Educação Patrimonial (CHAGAS, 2006, p. 18).

Conforme aponta Daniela Moreira de Jesus em sua dissertação intitulada Museu e Educação: uma experiência no Museu Afrobrasileiro da Universidade Federal da Bahia, a pesquisadora Maria Célia Moura Santo, desde 1987, vem propondo discussões sobre o processo educativo desempenhado pelos museus de Salvador. Quando na faculdade, a museóloga e pesquisadora voltou-se para o trabalho específico a respeito da integração Museu-Escola, assim como sugeriu a discussão sobre o papel do museu em relação às escolas a sua volta. Em seguida, ela realizou nos idos de 1994, ponderações mais reflexivas relacionadas ao papel educacional realizado pelo museu, recomendando que este não possa tomar como única alternativa voltar-se para a escola, mas sim exercer um desempenho educacional mais compreensivo junto à sociedade.

No Guia Básico de Educação Patrimonial, HORTA *et tal* destacam metodologias de trabalho sobre patrimônio na escola:

> A metodologia específica da Educação Patrimonial pode ser aplicada a qualquer evidência material ou manifestação da cultura, seja um objeto ou um conjunto de bens, um monumento ou um sítio arqueológico, uma paisagem

> natural, um parque ou uma área de proteção ambiental, um centro histórico urbano ou uma comunidade de área rural, uma manifestação popular de caráter folclórico ou ritual, um processo de produção industrial ou artesanal, tecnologias e saberes populares, e qualquer outra expressão resultante da relação entre os indivíduos e seu meio ambiente (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 2009, p. 6).

Desta forma, instiga-se o questionamento sobre possibilidade e desafios para o desenvolvimento das atividades de educação patrimonial, proposta com o acervo do Museu Afro-brasileiro da UFBA, e levanta-se alguns questionamentos sobre o desenvolvimento desse trabalho com o intuito de compreender um melhor direcionamento para o desempenho da atividade coordenada por meio da metodologia da educação patrimonial. Os questionamentos são os seguintes: De que forma as referências culturais e memórias coletivas são também adequadas pelo Estado como respeitáveis referências para a identidade da nação? Quais são os conflitos e as relações de poder que envolvem o processo de seleção dos patrimônios culturais constitutivos dos diferentes segmentos e grupos representativos da sociedade brasileira? Quem são os protagonistas da ação nesse processo seletivo e como se constituem os sujeitos de resistência que reivindicam a afirmação de suas identidades e memórias?

Dada à possibilidade de questionamento, verificam-se os desafios que se materializam em problemas para as atividades pedagógicas coordenadas que dispõem dispositivos de busca para a compreensão das atividades desempenhadas nessa contribuição. Conforme aborda Simone Scifoni em Desafios para uma nova Educação Patrimonial (2017) compreende-se, como o primeiro problema, as dificuldades atuais de constituição de um arcabouço conceitual fundamentador de um campo de reflexão. O impasse não se resume à existência de diferentes posições teóricas, mas à ausência de um único lugar de discussão no qual essas diferenças sejam contrastadas e debatidas. Esse lugar de discussão não existe como unidade, mas está pulverizado em diversas nomenclaturas de campos, que atuam de forma pontual e isolada, muitas vezes autocentradas. Como avançar no pensamento se este se encontra fragmentado, sob

várias denominações: educação patrimonial, ação educativa em museus, ação museal, educação para o patrimônio, entre outras mais?

Para a autora o segundo problema da educação patrimonial, considera-se a permanência de "ideias fora do tempo", ou seja, formulações feitas no passado, que tinham sentido frente a condições históricas pretéritas, mas que são repetidas à exaustão no presente, de forma acrítica e pouco reflexiva, como se fossem verdades universais e inquestionáveis.

Scifoni (2017) aponta que outro conjunto de problemas tem relação com a lógica que as instituições de cultura e de patrimônio estão atualmente submetidas: a da cultura, como mercado e como negócio, na qual a meta fundamental se expressa em valores quantitativos, ou seja, público. Mais do que a qualidade do trabalho educativo ou da problematização da memória/produção do esquecimento, as instituições voltadas a esse mercado da cultura, preocupadas com formação de público em volume necessário para justificar os gastos (que deveriam ser compreendidos como investimento social), têm transformado os educativos em linha de produção de conteúdos repetitivos, pouco dialogados ou criativos. A constituição desses serviços educativos, muitas vezes delegadas a instituições privadas, como as organizações sociais, têm subtraído dos educadores o seu papel de sujeito ativo, criativo e reflexivo, transformando-os em meros estagiários mal remunerados e reprodutores de conteúdos, desmotivando seu trabalho.

Por fim, na lista dos problemas que entravam, hoje, a educação patrimonial, a autora diz que é importante lembrar das dificuldades geradas pela criação de um segmento de mercado em torno dos licenciamentos ambientais e da arqueologia de contrato. Desde que a antiga Portaria 230/2002 do Iphan, instituiu a necessidade de Programa de Educação Patrimonial, no âmbito da aprovação de projetos que interferissem em sítios arqueológicos, multiplicaram-se ações educativas como forma de cumprir a exigência.

Assim sendo, implicam-se algumas perguntas a serem realizadas para os diferentes tipos de escolas que mantém a necessidade de desenvolver uma educação patrimonial, ou melhor, tem a possibilidade ou viabiliza meios de desenvolver a atividade educativa. Entre as questões desenvolvidas para aplicar quando se pensa em realizar a atividade de educação patrimonial são as seguir: A escola promove visitas guiadas a centros históricos, culturais, museus e monumentos? Ao realizarem as visitas guiadas, a escola e/ou professor fazem a contextualização ou realizam a continuação da atividade? A escola promove ações educativas que visam à apropriação e valorização de heranças culturais? Costuma contextualizar acontecimentos históricos com elementos do nosso patrimônio local? Existe dentro do Projeto Político Pedagógico da escola a temática Educação Patrimonial? Você fez alguma capacitação na área de patrimônio e/ou educação patrimonial? Em sua prática docente diária você realiza atividades sobre educação patrimonial em sala de aula? A escola busca junto com a comunidade que seus educandos aprendam a história e a preservar os valores culturais locais? A escola realiza projetos que visam a valorização da cultura e do meio onde está inserida? Atualmente, como a escola está trabalhando sobre o tema Educação Patrimonial? A escola possui verbas e/ou transporte escolar para promover excursões com os alunos?

Identificadas como possibilidades, as respostas para as perguntas acima realizadas servem para compreender as tentativas de alcance de público para uma melhor definição das metas desenvolvidas para a atividade educativa. Com isso, compreende os meios pelos quais as atividades propostas desenvolveriam uma melhor capacitação na desenvoltura de plano de educação patrimonial.

Desse modo, subentende-se a necessidade de rever algumas conceituações a respeito da educação patrimonial que apontam a possibilidade de compreender meios de investigar as tessituras relacionais de mundo, no qual o patrimônio cultural, em estudo, e a perspectiva histórica, buscam meios de entreter o público para fins educacionais. Tendo em vista as leis que compreendem o estudo metodológico de planos educativos, busca-se entender os modos pelos quais o seu entendimento se

torna como propósito as formas pelas quais os estudos sobre patrimônio são compreendidos.

Conclusão

O presente artigo buscou compreender o papel social dos museus e do patrimônio cultural, a partir do conceito de educação patrimonial, dando ênfase à possibilidade de atividades educativas para o Museu Afro-brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, e como pensar as relações étnico-raciais. No estudo, criou-se subsídios para uma tentativa de diálogo, por meio da educação patrimonial, com o acervo do museu e atividades educativas para o entendimento e discussão mais profunda das relações-étnicos raciais. Enfatizou-se o discurso que sucede a conscientização para a preservação patrimonial e entendimento para uma não discriminação de afrodescendentes.

A discussão teórica fundamentou-se em autores, como Halbawachs (1990), Chagas (2006), Saballa (2007), Funari e Pelegrini (2008), Horta (2010) e Tamaso (2012). além de orientações de documentos, como a Base Curricular Comum, a Lei nº 10.639/03, as Diretrizes para a Educação das Relações Étnico-Raciais, a Secretaria de Educação Fundamental e os Parâmetros Curriculares Nacionais.

Foi explanado dois modos de pensar a educação patrimonial: o primeiro, é a proposta pedagógica que busca compreender as relações étnico-raciais, a partir do estudo do acervo do Museu Afro-brasileiro, da UFBA, e o segundo, é discutir através de explanações as questões relacionais sobre etnia e raça por meio do estudo formal em sala de aula, com o apoio de três perspectivas: diversidade, cultura e etnia.

As relações étnico-raciais propostas implicam em adquirir conhecimento sobre as diferentes perspectivas de mundo em que se aplica a cultura por meio da conexão do indivíduo com o patrimônio. Em seguida, compreende o estudo, a partir da perspectiva de orientação educacional em sala de aula, na medida em que o acervo do

Mafro se torna ferramenta de comunicação entre o museu, o professor e o público. Essa medida transforma o indivíduo por intermédio da identidade e da cidadania.

Conforme o Ministério da Educação, a temática das relações étnico-raciais está amparada pela Lei nº 9.394/96, na qual o Artigo 26-A diz o seguinte: "nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira" (BRASIL, 1996). A Lei nº 11.645/08 altera a Lei nº 9.394/96, modificada pela Lei nº 10.639/03, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena" (BRASIL, 2008).

Busca-se, deste modo, estabelecer meios de como deveria ser realizado a inserção desses estudos nas escolas, sob a perspectiva da educação patrimonial, com o intuito de compreender as relações étnico-raciais e abranger diferentes visões de mundo no ambiente escolar. Assim, a escola estaria no meio de soluções para o desenvolvimento de práticas discursivas sobre como deveriam ser discutidas as práticas das relações étnico-raciais.

Referências

BOMFIM, Natanael Reis. Patrimônio, turismo e planejamento: formatação de produtos. In: CAMARGO, Patrícia de. Cruz, Gustavo da (org). *Turismo Cultural: estratégias, sustentabilidade e tendências*. Ilhéus: Editus, 2009.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e quarto ciclos: Apresentação dos Temas Transversais*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CUNHA, Karlos Daniel De Sousa. **Pensando as relações étnico-raciais por meio do pibdi interdisciplinar**. Anais III CONEDU... Campina Grande: Realize Editora, 2016.

Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/21891>. Acesso em: 27/11/2022 15:01

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de C. Araújo. *O que é Patrimônio Cultural Imaterial* - Col. Primeiros Passos São Paulo: Brasiliense,1999.

GOMES, Nilza Lino. Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03 / Nilma Lino Gomes (org). *Práticas pedagógicas com as relações étnico-raciais nas escolas públicas: desafios e perspectivas.* 1. ed. – Brasília: MEC; UNESCO, 2012. p. 19-33.

GRUNBERG, Evelina. HORTA, Maria de Lourdes. MONTEIRO, Adriane. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. 4ª Ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 2009.

JESUS, Daniela Moreira de. *Museu e educação: uma experiência no museu afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.* Dissertação (Mestrado em Museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 154 f.: il. 2015.

INOCÊNCIO da SILVA, Nelson Fernando. *Consciência negra em cartaz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

MEC/SEPPIR. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Racias e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: Seppir/MEC, 2004.

MJ/SEDH/DPDH. *Discriminação- crimes por raça e cor*. Brasília: MJ, 2001.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECAD - SECRETARIA DA EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*. In: _____ Ensino Fundamental. Brasília: SECAD, 2006. p. 54-76.

MOTA, Franciane Schreiner da. *Elaboração de manual para a preservação de edifícios de valor histórico e cultural do Paraná*. 47 f. (Especialização em Projetos e Obras Públicas de Edificações). Ponta Grossa, 2015 - Universidade Estadual de Ponta Grossa.- 2015.

OLIVEIRA, Iolanda (org.). *Relações raciais e educação: novos desafios*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SABALLA, Viviane A. *Educação Patrimonial: lugares de memória*. REVISTA MOUSEION, v. 1, p. 23-25, 2007.

SANDES, Juipurema A. Sarraf. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira.* 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

SENADO FEDERAL (Sebastião Rocha). *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília: SEEP,2000.

SCIFONI, Simone*. Desafios para uma nova educação patrimonial*. Revista Teias, v. 18, p. 5-16, 2017

TAMASO, Izabela. *Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade.* São Paulo: Aste, 2012.

THIENSEN, Juares da Silva. *A interdisciplinaridade como um movimento de articulação no processo ensino-aprendizagem*. PerCursos, Florianópoles, v. 8, n. 1, p. 87-102, jan./jun. 2007.

TREVISAN, Leonardo. Abolição: um suave jogo político. São Paulo: Moderna, 1988.

Recebido em outubro de 2022
Aceito em dezembro de 2022

ISSN 1981-7207

MOUSEION

Canoas, n. 42, 2022.

http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i429821

Oratórios Domésticos: Um Objeto de Memória

Claudio Rafael Almeida de Souza[1]

Resumo: Este artigo apresenta os oratórios domésticos como espaço de culto, objeto de memória, encontrados em residências da cidade de São Salvador da Bahia. Procura-se correlacionar sua estima enquanto lócus de memória que emerge dos ambientes onde se localizam. Como metodologia foram utilizados autores como Nora (1984), Menezes (1998), Pollak (1989), Halbwachs (1990) Benjamin (2014), Bérgson (1999) e Bosi (1987). O resultado permite ter conhecimento e explicitação da associação entre o objeto, a memória e o sincretismo da religiosidade doméstica baiana. Estabelecendo assim, um processo de construção do conhecimento e consequentemente ampliando a informação sobre a configuração dos objetos por hora estudados.

Palavras-Chave: Oratório Doméstico; Memória; Religiosidade Baiana

Domestic Oratories: An Object of Memory

Abstract: This paper presents the domestic oratories as a space of worship, an object of memory, found in residences in the city of São Salvador da Bahia. It seeks to correlate their esteem as a locus of memory that emerges from the environments where they are located. As a methodology, authors such as Nora (1984), Menezes (1998), Pollak (1989), Halbwachs (1990) Benjamin (2014), Bérgson (1999) and Bosi (1987) were used. The result allows to have knowledge and explanation of the association between the object, the memory and the syncretism of Bahian domestic religiosity. Thus establishing a process of knowledge construction and consequently expanding the information about the configuration of the objects studied per hour.

Keywords: Domestic Oratory; Memory; Bahian religiosity

Considerações Iniciais

Os oratórios domésticos são objetos depositórios de imagens, quadros e lâminas de santos, lembranças de festas religiosas, incensos, flores, fotografias da família, objetos litúrgicos e oferendas dos cultos afro-brasileiros. Em alguns momentos também são utilizados para a realização de orações. Pela característica encontrada na sua configuração, após análise, identificamos 14 tipos diferentes de oratórios, em que a religião de seus proprietários e o divino ora cultuado, ora devotado, assume a e revela a especifidade do espaço. Lembrando que, a plasticidade encontrada nos objetos denotam características de igrejas e

1 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E-mail: <claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com>

edifícios civis que costumam carregar na sua composição características de estilos artísticos comumente vigentes no período estudado.

Conforme Eliade (1992, p.25) todo espaço sagrado sugere uma hierofania[2], uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o transforma significamente diferente. A teofania consagra um espaço pelo próprio fato de torná-lo aberto para o alto, ou seja, comunicador com o Céu, ponto paradoxal de comunicação de uma maneira de ser ao diferente. Deste modo, os oratórios por hora investigados, são exemplos precisos de "santuários", "Porta dos Deuses" e, de tal maneira, lócus de comunicação entre o homem e o sagrado cultuado. No caso dos oratórios domésticos esse espaço resulta do lócus de devoção no qual ele se encontra, presumindo assim, lócus ambientado como herdeiro da hierofania resultante do cosmo.

A investigação foi incansável e para qualificar essa busca foi direcionado um olhar especial aos lócus estudados, passando-se a expandir a nossa compreensão de documento histórico, atribuindo aos oratórios domésticos esta qualidade. Para Menezes (1998, p. 7) o que faz de um objeto documento, não é uma carga latente, definida de informação, pronta para ser extraída. Não é o pesquisador que faz o documento falar, é o próprio objeto investigado quem fala por meio de seus métodos e procedimentos.

Com especificações nos procedimentos escolhidos, foram levantadas questões e obtiveram-se as respostas ao relacionar os oratórios domésticos enquanto comunicadores da história dos sujeitos que se relacionam com eles. Desta maneira, foi preciso assumir uma relação de intimidade através de muitas conversas, idas e vindas e neste processo encontrou-se uma dimensão de oratório doméstico que ainda não foi abordada até o momento. Os oratórios domésticos detentores de memória individual e coletiva dos grupos sociais que herdaram ou compraram os objetos em antiquários.

Através do emolduramento da memória contida nos oratórios domésticos, verificamos que muito além de presumir o ambiente sagrado, eles abrigam a memória de cada família. A continuação da sua utilização é um meio de preservar costumes e tradições familiares que são transmitidas entre gerações. E nessa tarefa de salvaguardar, não só a memória individual como a coletiva, no que tange um emolduramento da memória religiosa da sociedade baiana, é conservada. Já que com o passar do tempo, esses objetos vêm sendo extintos, devido à conversão para religiões protestantes, a diminuição das residências e até mesmo o interesse das gerações atuais em manter o espaço sagrado nas residências, assumindo assim adepto de uma nova religião.

Pierre Nora aponta em Entre mémoire et histoire: la problematique des lieux que:

> A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1984, p.19)

Desse modo, incluímos os oratórios domésticos enquanto expressão da memória e da religiosidade privada baiana. Fruto da devoção e história familiar de cada zelador. Local de oração, abrigo de imagens, invólucro de memórias. No que tange o objeto enquanto expressão de memória, identifica-se que muito além da aura, a composição existente, principalmente, a imaginária, as fotografias e os objetos litúrgicos e

2 Segundo o Dicionário Caldas Aulete (2017) hierofania é a manifestação reveladora do sagrado.

não-litúrgicos encontrados exemplificam e caracterizam a fundamentação religiosa das principais etnias que se constituem o seu proprietário.

Um Objeto de Memória

A memória do latim memória e do grego mnemis é intangível, impalpável. É a faculdade psíquica através da qual se consegue lembrar o passado a partir das lembranças e recordações fundamentadas em lugares e imagens. Neste caso um oratório não é memória, transforma-se em memória através das experiências individuais e coletivas transmitidas daquilo que se busca lembrar e que depende de fatores técnicos, sejam eles corporais (os sentidos) ou estritamente associados às tecnologias de comunicação e informação. Desse modo, a memória é a confluência das relações existentes entre sujeitos, lugares, objetos, coisas, fotografias de família, recortes de jornal, imagens de santos devotos, flores, pedras, livros, contas de "santos". Representações da memória selecionadas e emolduradas por devotos e zeladores dos oratórios.

Sendo assim, a memória possibilita um papel fundamental na construção da história das sociedades, tendo em vista que ela está interligada aos modos de vida que atuam como guias, e desse modo, fornecem modelos, exemplares para o comportamento das gerações com o passar dos anos. Pensar a memória como uma reconstrução do passado, com base em quadros sociais bem definidos e delimitados, conforme Halbwachs, leva-nos a afirmar que ela é tecida por nossos afetos e por nossas expectativas diante do devir, concebendo-a como um foco de resistência no seio das relações de poder e servindo para a manutenção dos valores de um grupo social.

Em suas palavras Oliveira e Trinchão (2009, p.124) analisam o processo que converte uma imagem em memória. Conforme as autoras,

> Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma imagem é algo que se assemelha a outra coisa. Não se deve esquecer que qualquer imagem traz consigo o sentido de representação. Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Em outras palavras, elas devem, boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e alegoria. Assim passamos a aceitar sem restrições, a imagem enquanto documento histórico que, como tal, possibilita a construção do tempo não-vivido através das memórias e experiências visuais (OLIVEIRA; TRINCHÃO 2009, p. 124).

Para Pollak (1989, p.07) a memória é uma operação da coletividade dos fatos acontecidos e dos entendimentos do tempo de outrora que se pretende preservar, salvaguardar, numa tentativa supostamente consciente de precisar e intensificar sentimentos de pertencimento. E o emolduramento da memória[3] é a tarefa de prover molduras de referenciamento de determinado grupo social. Neste processo o objeto estudado é revelado enquanto fonte visual para uma série de "inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos" em que se busca interligar informações, bem como delimitar interpretações (MENEZES, 1998).

Na nossa perspectiva, o emolduramento, vem do ato de moldurar, agrupar para revelar aspectos eleitos da lembrança de um especifico grupo da sociedade a fim de estabelecer a memória coletiva. Sendo assim, formamos de maneira sistêmica um micro emolduramento, no qual o emissário da memória em destaque são os oratórios e os objetos que os configuram.

3 O enquadramento da memória proposto por Pollak aqui intitulamos de emolduramento da memória.

Nesta micromemória, os oratórios e as famílias que deles cuidam possuem papel central, e seguem acompanhados da sua importância enquanto recinto de celebração da fé e estima na história da família. Eles são eleitos como um pórtico que nos levam as lembranças e recordações potencializadas na sua configuração e nos objetos preservados em seu interior, constituídos como dimensão corporal da memória.

Conforme Pollak (1989, p. 11) no momento em que o sujeito se depara com esses pontos de referência de outrora, constantemente os associam aos próprios sentimentos de descendência e de origem, de maneira que determinados subsídios são paulatinamente interligados a um fundamento cultural comum a toda humanidade. Para Nora (1984) a memória é prerrogativa de todas as coletividades, uma noção referente ao ato das sociedades de comunicar as suas particularidades no tempo, portanto, é uma construção individual e coletiva de identidades.

Analisamos os oratórios com a potencialidade de bem simbólico nele imbuído e como marca visível do passado familiar, em determinados momentos eles se comportam como verdadeiros museus de família. Ao falarmos em oratórios como objeto possuidor da memória de família, não pensamos e comparamos ao museu como instituição ou prédio arquitetônico. Nós pensamos em museu, enquanto um ambiente, que congrega a extensão materializada da memória dos sujeitos, que congrega por meio dos objetos, a poética das percepções, a afeição, os aromas e as representações, que unificados conferem maior estima afetiva e de significações aos oratórios.

Logo após, considerarmos o emolduramento da memória existente nos oratórios, identificamos na sua atmosfera, procedimentos, motivos e os indivíduos envolvidos, que intitulamos zeladores da memória. Barros (1982, p. 33) ilustra o papel dos avós e membros mais velhos das famílias na função de zeladores da memória, "mediadores", que têm grande importância para a manutenção da identidade grupal.

Para a autora os mediadores são elos vivos entre gerações, e seu papel é transmitir a história do passado vivido e experimentado. Neste processo a arte da narrativa também implica a particularidade da experiência vivida. Halbwachs (1990) afirma que transmitir uma história, especialmente a história familiar, é comunicar uma mensagem que faz referência, ao mesmo tempo, à individualidade da lembrança afetuosa de cada família e à memória da sociedade mais ampla, revelando a importância e continuidade da significação da instituição familiar.

O emolduramento da memória de um certo grupo familiar, realizado através de um oratório, que é herdado entre gerações de sujeitos ou de uma linhagem, além de ser involucro de orações, santos e objetos que seus donos anseiam guardar, congrega referenciais, que, adicionados aos demais, estabelecem pontos de vista da lembrança coletiva do grupo familiar. Os oratórios e os objetos que o compõe, são em sua maioria herdados dos familiares próximos dos atuais zeladores, são conservados pelos membros mais velhos, as mães, avós, tias, sobrinhas, filhos e netos.

Segundo Bérgson (1999) as percepções são denominadas de memória. Mas em que incide a memória? Seriam as percepções tidas pelos atuais zeladores dos oratórios rememorando por meio dos cômodos e os objetos neles contidos a fé e a história dos seus antepassados? A análise da memória se concretiza quando "deixamos o presente para nos recolocarmos primeiramente no passado em geral e depois numa certa região do passado. Seria um trabalho de tentativas, semelhante à busca do foco de uma

máquina fotográfica", como afirma Bérgson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987).

Para o autor "a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas" Bérgson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987). E aos zeladores nos relatar com saudosismo e sentimento as suas percepções, a partir das memórias que tem dos seus entes queridos e as experiências com o oratório da família, acontece a referência ao passado. São as imagens que compõem os relatos de representação da memória religiosa que permeia o imaginário dos sujeitos.

Conforme Bérgson (1999, p. 156) "imaginar não é lembrar-se[...] uma lembrança, à medida que se atualiza tende a viver numa imagem. Uma imagem só me reportaria ao passado se eu for no passado buscá-la". Todavia, há quem acredite que a memória acontece no passado, no pretérito de um tempo. E Bosi (1987, p. 9), por meio das suas interpretações sobre a teoria de Bérgson, nos indica que no final desta busca que acontece na mentalidade do sujeito, as imagens conectam-se ao presente e embaralham-se com as percepções imediatas. Bosi diz que "A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora" (BOSI, 1987, p. 9).

Os oratórios dos quais muito falamos, são imagens que vem do passado, solidificadas por meio da base em que se exibem, são concebidos no tempo presente através dos sujeitos que rememoram, por meio da sua aparência e que invocam uma polissemia de significações passíveis de serem admiradas. Fornecem informação quanto à sua própria matéria e todas às suas relações com a sociedade que o configurou e zelou no presente e no passado.

Na utilização dos artefatos, a tradição cultural possui centralidade; ela é exaltada desde a concepção do evento e se perpetua na naturalização das práticas culturais, na reprodução das diferenças de comportamento, nas formas de conceber o mundo, nas relações de poder entre os gêneros feminino e masculino e seus espaços, manifestando-se ainda nas crenças, no modo de vida, na memória coletiva e na história social do grupo. Considerando que as tradições podem ser reinventadas e redefinidas com o tempo, cabe observar que "[...] tradição não é apenas o que ainda resta, é, sim, uma dinâmica histórica que busca encontrar espaços, visibilidade e importância, em razão das condições e ritmos sociais das contradições que a própria modernidade, por ser dinâmica, versátil e cambiante, produz." (TEDESCO; ROSSETO, 2007, p. 15).

A memória surge nos grupos sociais e em seus rituais. Os ritos, portanto, são momentos em que, junto à afirmação de tradições, o passado cotidiano busca manter e atualizar as significações, por meio da construção de memórias comuns, individuais, coletivas, históricas. Conforme Nilson Alves de Moraes em Memória e Mundialização: Algumas considerações (2000, p.95), "As memórias coexistem de fato em nossa cultura [...] justapondo, integrando ou lutando, numa 'rede de mosaico' conceitual, aspectos de distintas e contraditórias expressões, na prática e nas representações dos indivíduos e grupos" (MORAES, 2000, p.95).

Na transmissão da tradição, de geração a geração, a construção que o presente faz do passado passa a ser importante, na medida em que "A memória, considerada como sentido plural, é a expressão de um sentimento, e modo de compreender e se relacionar no mundo." (MORAES, 2000, p.95). Fragmentos de memória surgem do ato de narrar e, em suas representações, os colaboradores reconstroem a memória dos tempos pregressos, confrontando o passado no presente. Daí sua denominação de história do tempo presente.

Oratórios *Lócus* de Memória

Nas residências verificamos que os oratórios domésticos juntamente com os santos de devoção, assumem o papel de ponto de memória na residência de seus donos e para eles a atmosfera que os objetos transformam no ambiente íntimo de oração traz uma série de fatores que provocam e passam a se tornar a memória religiosa da família e por que não dizer social, haja visto que ponto de memória é um conceito e um programa que abarca a memória social de uma comunidade em que trazemos para o universo dos oratórios e utilizamos de certa maneira aos oratórios, suas composições e ambientações.

Para melhor compreensão verificamos que o papel em que os oratórios desenvolvem nas residências como a da residência de Solange Maria Simões de Freitas Viana, 83 anos, professora aposentada de artes industriais e desenho, moradora do bairro do Largo da Vitória em Salvador, muito católica não herdou o objeto de sua mãe e nem dos seus avós, mas, afirma em entrevista que o oratório foi herança da irmã que morreu aos 66 anos e a irmã que primeiramente herdou da avó que morava em Itiúba, Estado da Bahia.

A cidade de Itiúba é um município brasileiro do estado da Bahia. Emancipado em 1935, localizado no semi-árido, tem área total de 1.737,8 km², e densidade populacional de 20,22 hab/km². A economia local tem seu forte na pecuária e na extração mineral (minério de ferro e cromo). E sua população estimada em 2004 era de 36.128 habitantes. No município há o Obelisco Bendegó localizado na Estação Ferroviária do Jacurici, o monumento foi feito pela Marinha do Brasil em celebração aos feitos pela engenharia do transporte do Meteorito do Bendegó.

Figura 01-Oratório de Solange Maria Simões de Freitas Viana.



Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

Como pode ser visto na figura 19, o oratório que está centralizado na mesa apoiada na parede está rodeado por diversos objetos além dos santos de devoção que trazem para a atmosfera um quê de memória familiar através de lembranças de festa religiosa, fotografias de familiares colocadas com o intuito de

proteção, santos herdados e terços dados, compõem a ambientação, espaço de oração e lócus de memória. Entende-se que o oratório lócus de memória aqui trabalhado resume-se a um ponto na residência tomado para deposito de imagens, lembranças e fotografias protegidas ou não pelo objeto, que resume numa atmosfera típica para a devoção através de orações, rezas, bento, entre outros. E ao evocar estes santos o devoto torna-se cúmplice do mal dizer dos seus algozes.

A experiência descrita salienta-se a necessidade de uma melhor informação, pois os oratórios são objetos que ajudam a ambientar o local de ligação entre o individuo para com o místico, o espiritual. Identificamos que na utilização do oratório estão intrínsecas a fé, a tradição e a devoção. Tríade que imbuída na prática religiosa sustenta o uso do objeto em estudo. E o mesmo acontece com o oratório que compõe o espaço de oração da senhora Exemplo disto pode ser vista na, a senhora Maria José dos Santos Bezerra Cardoso Cabana (figura 20), 83 anos, aposentada, residente do Asilo Santa Isabel, no bairro da Saúde em Salvador, que em entrevista afirmou que o objeto pertenceu aos avôs maternos, que passou a pertencer a sua mãe e após a morte de sua mãe, passou a pertencê-la. Segundo a mesma, o oratório está a cerca de duzentos anos na família.

No interior do objeto, podem ser visualizados diferentes santos devocionais que juntamente com o oratório fazem parte de momentos que D. Cabana rememora quando estava ao lado de sua mãe. Ela afirma, que o canto do quarto que ela vive e está o oratório, é um ponto de recordações e que sente uma certa nostalgia ao abrir o oratório e nele rememorar os momentos em que viveu com sua mãe, com a qual ela morava antes de falecer. Os momentos relembrados pela proprietária mostram o quão aquele espaço faz parte da memória familiar e é um ponto de memória dentro do lócus na qual habita. Entre os santos devocionais estão Santo Antônio, São Gerônimo, Nossa Senhora Aparecida, Menino Jesus de Praga, São Lázaro, São Pedro e o Santo Anjo.

Conforme entrevista além dos santos, D. Cabana informa também que costuma guardar no oratório medidas do Bonfim, terços, folhetos de santos, lembranças religiosas das mais diversas espécies. Mas, a devoção aos santos é tão grande que ela faz questão de zela-los trancados por sistema de tranca e chave para que não ocorra nenhuma eventualidade com os entes celestiais. A devoção da senhora Cabana pode ser visualizada na figura 21, os santos no interior do oratório em suas diferentes disposições, organizados por ela mesma sem distinção de mais dileto. Por falar em devoção, vimos que ela também está intrinsecamente atrelada ao uso do oratório, ou melhor, está estreitamente ligada com a funcionalidade do oratório, em proteger os santos de apreço pessoal do proprietário. Nesta ação é demonstrado o zelo por parte dos devotos pelas imaginárias de sua posse. A maioria dos fieis devotos utilizam e assumem carinho pelos seus santos através de gestos como o banho no menino Jesus, ou troca de sandálias, ostensório e outros ornamentos, que caracterizam o santo devotado.

Figura 02- Santos devocionais de D. Cabana que compõem o interior do oratório.



Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal (1981) e Luiz Mott no capítulo Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu da organização História da vida privada no Brasil I (1997), mencionam o quanto é importante os oratórios reservados pelas famílias, em especial para a guarda e a demonstração do sentimento de devoção aos santos de devoção dos donos da casa. Onde no ambiente doméstico, para o exercício das orações do Pai-Nosso e da Ave-Maria, ou mesmo da recitação do rosário, entre outras formas de sentimento religioso, era comum estabelecer-se um ponto de natureza física.

A devoção pode ganhar amplitude a partir do grau de afeição do fiel. Existem casos de pessoas que tratam seus santos de maneira parecida com uma pessoa. Alguns dão banho e até mesmo vestem seus santos. A devoção a um santo pode ser apreendida de familiares e ou pode ser cometida por afinidade a determinado santo. O certo é que a Santíssima Trindade e a Virgem Maria estão sempre presentes no contato fiel-entes celestiais, diferenciando apenas o santo de devoção.

Foi identificado também nos entrevistados a preocupação em relação à continuidade do uso e o costume de manter o objeto na família. Muitos alegaram que atualmente pessoas do seu convívio familiar não demonstram interesse pelo objeto e não exercem sua religiosidade. O que denuncia que para o indivíduo ser merecedor de herdar o objeto precisa demonstrar interesse pelo mesmo, bem como devoção.

Os processos de utilização acima relatados podem ser caracterizados por uma tradição inventada e a premissa pode ser apoiada por Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger em A Invenção das Tradições (1997) que por "tradição inventada" dizem ser um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas. Práticas de natureza natural ou simbólica que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Em relação à tradição, Ferreira (1986), diz que é o ato de transmitir ou entregar. É

a transmissão oral de lendas, fatos, etc., de idade em idade, geração em geração. Além de transmissão de "valores espirituais" através de gerações é também o conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados. Bem como, recordação e memória da devoção.

Por falar em devoção, vimos que ela também está intrinsecamente atrelada ao uso do oratório, ou melhor, está estreitamente ligada com a funcionalidade do oratório, em proteger os santos de apreço pessoal do proprietário. Nesta ação é demonstrado o zelo por parte dos devotos pelas imaginárias de sua posse. A devoção pode ganhar amplitude a partir do grau de afeição do fiel. Existem casos de pessoas que tratam seus santos de maneira parecida com uma pessoa. Alguns dão banho e até mesmo vestem seus santos. A devoção a um santo pode ser apreendida de familiares e ou pode ser cometida por afinidade a determinado santo. O certo é que a Santíssima Trindade e a Virgem Maria estão sempre presentes no contato, diferenciando apenas o santo de devoção.

Apesar de ser identificada a devoção atualmente no contexto de uso do oratório, *acredita-se que n*o mundo moderno, tão fraco moralmente nas coisas de Deus, as pessoas não entendem mais o significado da palavra Devoção. Para os homens e mulheres de hoje as práticas devocionais não passam de sentimentalismo subjetivista que os mantém aprisionado ao passado. Falar em ato de vontade, em estar em estado de prontidão parece ser algo ultrapassado. Tudo precisa ser processado, ruminado, oferecido sem que seja preciso sacrifício ou esforço. A revitalização chegou até mesmo ao culto a Deus. Urge recuperar o sentido da palavra e a sua prática, para assim, viver a caridade e a "devoção".

É perceptível a missão da arte visual no oratório, quando nos vários modelos encontrados do objeto em estudo, os artificies demonstram através da plasticidade sua criatividade, dando ao observador a experiência de captar sentimentos colocados nas obras, como admiração, adoração, afetividade e credulidade. Esse fenômeno pode ser identificado principalmente nos oratórios confeccionados pelos seus próprios donos, na tentativa de imprimir os sentimentos em torno da sua devoção aos santos que possuíam.

Percebemos ainda que o oratório pode ser considerado também e não somente como obra de arte, partindo da etimologia e definição de que a arte deriva do latim *Ars*, ou *Artis,* cuja significação é habilidade. Em palavras simples, é o ato de fazer, produzir ou criar algo. E sendo variável, a arte se diferencia e produz estilos diferentes de acordo com cada sociedade e cultura. Apesar da maioria das pessoas considerarem a arte como uma dimensão elevada na qual são inseridas somente como obras artísticas as produções dos grandes mestres ou das figuras reconhecidas enquanto "artistas", existem pessoas, como exemplo, proprietários de oratórios entrevistados na pesquisa que também consideram a nivel social objetos como o oratório, obras criadas por artifices marceneiros, obras de arte.

Ainda em relação ao oratório como obra de arte, identifica-se que a noção de obra artística tende a ser identificada com as "artes pláticas". Neste sentido, é hábito considerar-se as pinturas e as esculturas como obras de arte. Porém, de qualquer forma, também são obras de arte, objetos funcionais criados com certa plasticidade que detem inclusive referências estilisticas, pois são produções elaboradas por uma pessoa com fins artísticos.

De modo reflexivo, percebemos que um objeto do cotidiano pode não ter ou ter "função" artística, questionar ou não questionar parâmetros artísticos estipulados no decorrer da história da arte e apenas

existir por sua utilidade prática. Quando um objeto artístico tem que dialogar com todo o universo da arte, negando ou reafirmando um paradigma artístico. Em outras palavras, um objeto de função no cotidiano pode se tornar um objeto de arte se for revestido de alguma função artística e plasticidade.

Oratórios Museálias

Nos museus os oratórios passam pelo processo de musealização e são chamados como o termo diz, "objeto de museu" que é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia* muitas vezes utilizado e construído a partir do latim, com pluralneutro: as *musealia*. Equivalente eminglês: *musealia*, *museum object*; francês:*muséalie*; espanhol: *musealia*;alemão: *Musealie*, *Museumsobjekt*;italiano: *musealia*.

Em sentido filosófico mais elementar, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas um produto, um resultado ou um correlato. Dito de outra maneira, ele designa aquilo que é colocado ou jogado (*objectum*, *Gegen-stand*) em face de um sujeito, que o trata como diferente de si, mesmo que este se tome ele mesmo como objeto. Essa distinção do sujeito e do objeto é relativamente tardia e própria do Ocidente. Neste sentido, o objeto difere da coisa, que , ao contrário, estabelece com osujeito uma relação de continuidade ou de "utensilidade", como exemplo podemos entender o oratório como um prolongamento da religiosidade soteropolitana e não um objeto.

Um "objeto de museu" é uma coisa musealizada, sendo "coisa"definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão "objeto de museu" quase poderia passar por pleonasmo, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos. O objeto não é, em nenhum caso, uma realidade bruta ou um simples item cuja coleta é suficiente para sua entrada no museu, assim como, por exemplo, se coletam 85 oratórios domésticos na cidade do Salvador.

Deste modo, o objeto é um estatuto ontológico que vai englobar, em certas circunstâncias, uma coisa ou outra, estando entendido que a mesma coisa, em outras circunstâncias, não constituirá necessariamente um objeto. A diferença entre a coisa e o objeto consiste no fato de que a *coisa* tornou-se uma parte concreta da vida, e que nós estabelecemos com ela uma relação de simpatia ou de simbiose. Isso se vê particularmente no animismo das sociedades geralmente chamadas de primitivas: trata-se de uma relação de "utensilidade", como no caso de o objeto deste estudo que é adaptado para ter a forma de prédio religioso ou parte desse como é o caso do altar-mor e colaterais. Por contraste, o *objeto* será sempre aquilo que o sujeito coloca em face de si como distinto de si; ele é, logo, aquilo de que se está "diante" e do qual é possível se diferenciar.

O museu ao preservar um objeto dispõe de passos que busca além da aquisição, de pesquisa, de preservação e de comunicação, o seu trabalho que é apresentar o museu como uma das grandes instâncias de "produção" de objetos, ou seja, de conversão das coisas que nos rodeiam em objetos de museu. Nestas condições, o objeto de museu – *musealia* – não apresenta uma realidade intrínseca, mesmo não sendo o museu o único instrumento a "produzir" objetos, Mas, na busca por uma comunicação ele permite a busca de informações, inferências, que traz para o pesquisador ou museólogo respostas sobre o seu percurso, ou um aporte de informação capaz de gerar descrições oral ou escrita .

Deste modo, alguns pontos de vista são "objetificáveis", como é o caso, particularmente, do

desenvolvimento científico que estabelece normas de referência – como a proporção áurea e as escalas de medidas, - totalmente independentes do sujeito e que, como consequência, têm dificuldade em tratar aquilo que é vivo como tal, pois tendem a transformá-lo em objeto, o que gera, por exemplo, a dificuldade da fisiologia em relação à anatomia. O ponto de vista museal, mesmo se este é, por vezes, colocado a serviço do desenvolvimento científico, diferencia-se pelo ato primeiro de expor os objetos, isto é, de mostrá-los concretamente a um público de visitantes.

O objeto do museu é feito para ser mostrado, com toda a variedade de conotações que lhe estão intrinsecamente associadas, uma vez que podemos mostrar para emocionar, distrair ou instruir. Essa operação de "mostração", para utilizar um termo mais genérico que o de"exposição", é tão importante que cria a distância, faz da coisa o objeto, enquanto que no desenvolvimento científico a prioridade é a exigência do reconhecimento das coisas em um contexto universalmente inteligível.

Ao entrarem no museu

Os artifícios da vitrine ou dos expositores, que servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, são responsáveis por garantir a objetividade, assegurar a distância e nos assinalar que aquilo que nos é apresentado não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos. Por exemplo, não devemos nos sentar sobre uma cadeira em um museu de arte decorativa, o que pressupõe a distinção convencional entre a cadeira funcional e a cadeira-objeto. Os objetos no museu são desfuncionalizados e "descontextualizados", o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação e atribuem-lhe um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico Tornam-se, assim, testemunhos(con)sagrados da cultura.

Uma certa tensão opõe o objeto autêntico ao seu substituto. Neste sentido, convém destacar que, para alguns, o objeto semióforo só aparece como portador de significado quando se apresenta por si mesmo e não por um substituto. Por mais ampla que possa parecer, essa concepção puramente *realista* não advém das origens do museu até o Renascimento, nem da evolução e diversidade que alcançou a museologia no século XIX. Também não leva em conta o trabalho de certo número de museus cujas atividades são essencialmente semelhantes, como por exemplo na internet ou sobre suportes duplicados e, mais frequentemente, todos os museus feitos de substitutos, como os museus com acervos de moldes, as coleções de maquetes, os museus de cera ou os centros de ciência (que expõem principalmente modelos).

Com efeito, a partir do momento em que os objetos foram considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição. Do mesmo modo, visto que a função da natureza do *expôt* pretende substituir um objeto autêntico, atribuímos a ele a qualidade

de *substituto*. Este pode ser uma fotografia, um desenho ou um modelo de objeto autêntico. Assim, o substituto supostamente se opõe ao objeto "autêntico", mas também não se confunde totalmente, por outro lado, com a *réplica* (como os moldes de esculturas ou cópias de pinturas), na medida em que ele pode

ser criado diretamente a partir de ideias ou de processos e não somente pela cópia. Segundo a forma do original e segundo o uso que dele deve ser feito, este pode ser executado com duas ou três dimensões. A noção de autenticidade, particularmente importante nos museus de Belas Artes (onde se encontram obras-primas, verdadeiras ou falsas), condiciona uma grande parte das questões ligadas ao estatuto e ao valor dos objetos de museu.

Neste sentido, podemos compreender o objeto museológico em definições correlatas e assim ele é chamado ou adjetiva-se como artefato, autenticidade, coleção, coisa, coisa real, cópia, expôt, espécime, objeto transicional, objeto fetiche, objeto testemunho, obra de arte, relíquia, reprodução, substituto. Como é o caso do oratório doado ao Museu de Arte Sacra da UFBA, doado pelo Senhor Antônio Tavares da Silva em 03 de abril de 1972. O mesmo dispôs as imagens no interior do objeto, e pediu que não fossem retirados os santos devocionais, que estavam como sua esposa sempre arrumava. O seu pedido foi respeitado, e somente depois de uma exposição que apenas a mesa de suporte do mesmo, foi trocada e separada do conjunto.

Este ato do objeto ser salvaguardado os santos com o modelo de estilo colonial propõe que o objeto museália, destituído do valor de funcionalidade, quando esta se impõe como forma de ambientação, se distancia no Museu, onde diferentes peças se reúnem compondo ambientes, narrativas, despertando olhares, sentimentos e memórias. O ato de preservar a cultura material do soteropolitano na medida em que traz ações de conservação, restauração e pesquisa se dá quando ao expor o exemplar o ambiente de visitação torna-se progressivamente, o reconhecimento da finalidade educacional dos acervos levou os museus a introduzirem estratégias voltadas a facilitar e a aprimorar a comunicação com o público em suas exposições.

Figuras 3 e 4 – Oratório doado ao Museu de Arte Sacra da UFBA e Interior de Oratório com os Santos de Devoção do Proprietário.



Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

A origem dos objetos está ligada ao ato de colecionar e o ato de colecionar na sua maioria das vezes origina um museu. Os museus tradicionalmente expõem coleções. Coleção é um conjunto de objetos, mais

precisamente um conjunto de indicadores de memória, materiais e imateriais, que recebem uma proteção especial e são expostos em locais especialmente criados para essa finalidade (POMIAN, 1984, p. 53). Nesse sentido, e de tal modo que os oratório doméstico e seus santos de devoção expostos, as oferendas aos deuses ou aos mortos, as relíquias e os objetos sagrados, os tesouros principescos, todos podem ser considerados integrantes de coleções. Na Idade Média, por exemplo, começaram a ser formadas coleções mais sistemáticas a partir de grandes tesouros ligados à Igreja ou a senhores feudais. Constituídos majoritariamente por objetos feitos de metais preciosos, os tesouros eram parte dos símbolos que denotavam o poder e a riqueza dos senhores de terra e do clero.

Nesse contexto e logo após a Revolução Industrial, surgiu um novo tipo de exibição que iria influenciar o mundo dos objetos: as chamadas Exposições Universais. Essas seriam criadas para divulgar os últimos avanços tecnológicos da área industrial e agrícola de cada país, e como principio educador, essas exposições também serviam para a instrução das classes trabalhadoras urbanas e rurais. Deste modo, seu sucesso pedagógico levou muitos países a criarem museus de ciência, técnica e artes decorativas, nos quais eram expostas coleções de artefatos mecânicos e produtos industriais. Esse novo tipo de museus, com finalidade notadamente didática, introduziu expressivas transformações na forma de expor, como a utilização de modelos animados, ou cenários e aparatos que os tonavam interativas, ou seja, seu público podia tocar e interagir com as peças. Era a "lição das coisas" reforçada e com um novo potencial pedagógico. De servir como fonte de educação para os seus visitantes.

Com isto, os objetos passaram a ser expostos com mais espaço ao redor, privilegiando a observação de cada um separadamente. Em seguida, constituem as exposições, textos explicativos e etiquetas contendo informações complementares que também aos poucos foram sendo introduzidos. Nos museus de arte, o conteúdo desses textos se resumia, em geral, à identificação das obras. Estas ações fortaleceram a visão dos objetos enquanto instrumentos de ação social transformadora e a importância das exposições e das ações educativas se deram como veículos dessa transformação social.

Nessa trajetória, é possível compreender os objetos e seus museus como atuais sistemas complexos, que abrigam setores de atividades distintos, como: exposição, educação, pesquisa, conservação, programas e atividades para diferentes públicos, lojas, e cafés, tudo a partir do plano museológico e atividades educativas. Esta multiplicidade de funções faz com que, ao redor dos núcleos expositivos formados por exposições de longa e média duração, temporárias, itinerantes e virtuais, haja uma notável vida cultural capaz de seduzir públicos cada vez maiores e mais diversificados. A ocorrência dos museus enquanto locais capazes de associar fruição estética, aprendizado e lazer traz cotidianamente o desafio da reinvenção por parte dessas instituições, que visam economia criativa para gerar fundos para suas ações educativas. Lembrando que nem sempre museus institucionais arrecadam fundos para a sua gestão.

Oratórios em Antiquários

O oratório ou adoratório pode ser um compartimento de uma casa consagrado à oração, também pode ser armário, nicho ou pequeno altar onde são dispostas para veneração imagens de santos. Porém, pode ser também oratório ou oratória, um gênero de composição musical cantada e de conteúdo narrativo.

Semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), difere desta por não ser destinado à encenação. Em geral, os oratórios têm temática religiosa, embora existam alguns de temática profana. O que enfatiza a necessidade de uma definição mais estreita do que vem a ser ou se materializa ser o foco desta pesquisa, que é o oratório enquanto objeto e móvel de devoção que muitas vezes são descartados ou colocados em ambientes reclusos, não sendo mais ou servindo mais a sua funcionalidade de abrigo dos santos devotados.

Sendo assim, neste tópico estamos trabalhando ou dissertando o objeto oratório como nicho ou pequeno altar onde são dispostas, para veneração, imagens de santos. No qual, a tradição iniciou aqui nas terras brasileiras, a partir de 1.500, na descoberta ou conquista do Brasil que foi garantida pelo sinal da Cruz e através da Caravela de Cabral que chegou às novas terras carregando em meio à sua bagagem um oratório com a imagem de Nossa Senhora da Esperança, iniciando uma tradição que perpetua o contato do homem com a divindade pelos séculos consecutivos. Entretanto, analisaremos o oratório enquanto produto a ser exposto e comercializado.

Os oratórios normalmente de ambiente doméstico têm forte poder sagrado juntamente com os santos de devoção dos devotos cristãos, porém muitas vezes são retirados das residências, levados e postos em exposição nas instituições museais e/ou culturais. Desta maneira, o oratório deixa o seu lugar de culto e entra nos antiquários, ambiente de compra e venda enquanto "mercadoria" a ser vendida.

Para Walter Benjamin em A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (2014) seria possível reconstituir a história da arte a partir do embate de dois polos, no interno da própria obra de arte, e observar o substancial desta história na variação do peso conferido seja a um pólo ou seja a outro. Os dois pólos referenciados por Benjamin, são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. Ele explica que o produzir artístico atrelado ao objeto ou tendo como resultado o objeto começa com representações a serviço da magia. O que implica, sobretudo, nestas representações, é que elas existem, mas do modo que não que sejam observadas.

Por exemplo, o oratório e as imagens de santos produzidos pelo homem com o teor sacro e utilizados nas residências e igrejas, como um aparelho de magia, só é ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no elevado, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a sustentar ocultas as obras de arte. Ou seja, exemplificando, certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cella, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. À medida que as obras de arte se libertam do seu uso ritual, acrescem as ocasiões para que aquelas sejam expostas e observadas pelo público.

No caso dos oratórios domésticos e os santos devocionais atrelados a eles, se destacam no momento em que o móvel de oração se torna aparelho de magia ao ser exposto para compra, não só dentro do estabelecimento comercial, mas também nas vitrinas dos mesmos. Essa questão possibilita compreender que os oratórios, possui áurea que indica transparecer exemplo de objeto religioso. Na medida em que ocasionalmente se faz pertinente sua compra enquanto objeto de arte, se faz necessário a exposição como maneira de contemplá-los, não só como modelo de estética como também contemplativo. O que realiza a necessidade de transpor o método iconográfico.

Conforme Benjamin (2014) a exposição de um oratório e imagens de santos enquanto objeto de comercialização, que pode ser deslocado de um lugar para o outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo e posta apenas para contemplação. A exponibilidade de um oratório enquanto obra de arte, cultura material e visual à ser observada e comercializada, é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o procederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua própria natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu num momento em que sua exponibilidade prometia ser maior que a da missa.

A negociação de uma obra de arte cresce em tal escala, com os vários métodos de sua reprodução técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro que corresponde a uma mudança qualitativa. Com efeito, em relação aos objetos abordados a preponderância absoluta do valor de culto conferido ao objeto o leva a ser concebido em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte. Do mesmo modo, a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.

Levanta-se a hipótese de que ao levar em conta as considerações do autor acima citado, podemos observar que o valor atribuído ao objeto depende do ambiente em que ela esteja inserido e o contexto por traz da ambientação. No caso dos oratórios como objeto funcional, de decoração e suporte para a veneração dos santos, muda quando esse objeto assume no ambiente de um comércio ou antiquário, o cunho de uma cultura material e visual onde sua contemplação será por ser um objeto artístico, mesmo sabendo que esse objeto tem uma funcionalidade no ambiente doméstico, ambiente privado, livre muitas vezes do desejo de possui-los.

Neste sentido, o autor explica que um objeto pode ter valores diferentes, devido ao ambiente que ele se encontra e a maneira que é visto. Pode se perceber na história da arte que muitos objetos considerados sagrados possuem interpretações diferentes à medida que são inseridos aos ambientes. Muitos objetos sacros transformam a sua essência para obra de arte sacra ou objeto de troca, ao serem deslocados do seu ambiente de funcionalidade para o ambiente expositivo, que neste caso passa a ser não um lugar de exposição, mas como galerias onde se torna produto de comercialização.

Com o niilismo atrelado a sociedade de consumo e o desejo de renovação e modernidade, apesar da ideia de reaproveitamento de objetos antigos e o estilo retrô que busca a estética do passado para configuração e ambientação dos vários tipos de ambientes domésticos atualmente, a maneira de decorar e adquirir tais objetos se torna meio deslocada da mentalidade da época, o que reafirma o não desejo de possuí-los e os deixarem sendo vendidos em antiquários. Essa teoria afirma, de tal modo, que os objetos agora "artefatos" transubstanciam em objeto de memória esquecido, onde memórias são silenciadas, renegadas e /ou esquecidas. Embora, reconheça que os oratórios de antiquários são exímios exemplares de arte também depositados em cruzeiros em cidades do interior do estado, como é o caso na cidade de Sapezinho, Bahia.

Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo investigar os oratórios domésticos, objeto destinado a prática religiosa, local de oração, receptáculo do sagrado, na cidade de São Salvador, Bahia. Esses objetos de memória são expressões da religiosidade privada baiana. Em alguns momentos possuem influência em igrejas e espaços religiosos, como terreiros das religiões de matriz africana. E assume papel de expressão, representação da memória e sincretismo existente na religião do povo baiano.

No âmbito metodológico utiliza-se do método histórico, do método analítico-sintético e analítico comparativo. Porém, para além das causas históricas de uso e concepção do objeto enquanto sagrado. Partiu-se ao encontro dos efeitos e do que eles representam para a vida das pessoas. Neste percurso foram trilhados caminhos íntimos, adentrando às casas, enfrentando as dificuldades de um trabalho quase que investigativo através de pistas de onde seriam encontrados esses objetos de devoção. E se é que ainda existiam utilizavam-se nas residências esses objetos. Das trinta e cinco casas pesquisadas, apenas vinte assumiram existir o objeto na residência. Mas, confessamos que já sabíamos das residências que poderiam ter o objeto e tiveram outras que mesmo existindo não nos permitiram o acesso.

No processo de sondagem, utilizamos como instrumento de investigação, a aplicação de entrevistas com perguntas roteirizadas, para identificar dados, percepções e memórias. Essas perguntas foram feitas de modo quase que informal, a fim de estabelecer uma relação de confiança, para que se necessário, voltássemos ao encontro dos proprietários ou responsáveis pelo lugar.

Com a finalidade de refletir sobre o substancial das entrevistas, fizemos as análises destas tomando como referência o conceito de "Etnotexto", utilizado por Gandon (2006, p. 229) na pesquisa do Projeto História dos Bairros de Salvador. Para a historiadora, um passo importante antes de se iniciar uma pesquisa, é o processo de sondagem feito no campo a ser pesquisado, para fins de colher informações através dos depoimentos das pessoas e após a leitura e interpretação destes se traçar o conteúdo a ser analisado, posto que nos diferentes discursos pode ser muito rico o processo de interação entre o pesquisador e as fontes orais.

Conforme Tania Gandon, no termo Etnotexto,

> [...] o prefixo etno, foi escolhido para reforçar o caráter cultural do discurso, que visa obter através de entrevistas gravadas que resultam em "textos" orais. Etnotextos são, portanto, documentos reveladores do discurso, que uma comunidade ou grupo cultural elabora quando fala sobre si. É através da análise deste discurso a muitas vozes que o pesquisador consegue às vezes delimitar a memória coletiva. (GANDON, 2006, p. 229).

Assim como Gandon, asseguramos a importância dos relatos orais em nosso estudo. Foi através deles que tivemos acesso a dimensão afetiva das relações que envolviam e envolvem os quartos de santo e as pessoas, seus proprietários zeladores. Neste itinerário também chegamos à descoberta de novos personagens envolvidos, uma vez que um relato sempre nos leva a diversos caminhos e por fim adentramos no mundo das lembranças dos tempos de outrora.

Nos valemos também da metodologia proposta por Panofsky de análise iconográfica para o estudo dos objetos que configuram os quartos de santo. Nesse método iconográfico, Panofsky (1986, p. 47) indica a análise da temática através da descrição visual do objeto. E esta descrição tem como finalidade identificar as formas puras: os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas

inerentes às imagens. Neste primeiro nível de observação, o olhar minucioso torna-se fundamental e é uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto.

O segundo nível de análise do método é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Neste exame, o observador reconhece a personificação de conceitos e símbolos em imagens. De acordo com Panofsky (1986, p. 47) esta etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: primeiramente por ser compreensível em vez de sensível e em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada.

Deste modo, e assumindo existir muito além do que pesquisamos, verificou-se que além de proprietários possuírem oratórios nas suas residências, também foi possível verificar que em antiquários e museus os oratórios também possuem os objetos como detentores de memória. Memória aquela perseguida por detentores de poderes

Referências

AULETE, C. Aulete Digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. **Dicionário Caldas Aulete versão online.** Disponível em: <http://www.aulete.com.br/hierofania>. Acessado em 10 de junho de 2018.

BARROS, M. M. L. de. Memória e Família. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 29-42, 1982.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época e sua reprodutibilidade técnica. 2° reimpressão. Porto Alegre, RS. Editora Zouk. 2014.

BERGSON, H. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembrança dos velhos. São Paulo: USP, 1987.

BUENO, F. da S. **Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa**: vocábulos, expressões da língua geral e científica. Contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Lisa, 1988. v. 6.

ELIADE. M. **O Sagrado e o Profano**. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

FLEXOR, M. H. O. **Igrejas e Conventos da Bahia**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010. 136 p.: il.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GANDON, T. R. d' A. Etnotexto e identidade cultural na construção da memória. **Revista FAEEBA:** educação e contemporaneidade. Salvador, v. 14, n. 23, jan. /jun. 2006. p. 229.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LODY, R. **Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul. /dez. 1983.

MENEZES, U. T. B. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MENEZES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

NORA, P. Entre mémoire et histoire: la problematique des lieux. In: GERON, Charles-Robert. (Org). **Le lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. v.2. La Nation.

OLIVEIRA, L. dos R.; TRINCHÃO, G. M. Desenho, registro e memória visual: idéias preliminares sobre saberes, suportes e agentes. In: V SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO CULTURA E INTERATIVIDADE E COLÓQUIO PRODUÇÃO VISUAL: CRIATIVIDADE, EXPRESSÃO GRÁFICA E CULTURA VERNACULAR, 5., Feira de Santana, 2009. Anais… Feira de Santana: PPGDCI, UEFS, 2009

PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

VIANNA, H. **A Bahia já foi assim** (crônicas de costumes). Salvador; BA: Itapuã, 1973. 227 p.

Curadoria Pedagógica: Um Conceito em Questão

Claudio Rafael Almeida de Souza [1]

O trabalho do arte-educador não começa e nem termina com a abertura de uma exposição ou atividade cultural. Cabe a ele planejar seu trabalho e desenvolver materiais antes, durante e depois do encerramento da referida exposição ou atividade cultural, num constante devir, delineado pela avaliação reflexiva de seu trabalho, da observação do público, dos resultados ali obtidos, de forma qualitativa na maioria das vezes. Os sorrisos, as perguntas, a curiosidade e o envolvimento do público durante as ações educativas servem para o constante processo de pensar a mediação cultural, a elaboração de atividades e materiais que permitam, àqueles que ainda não adentraram o universo da arte, seus estudos, suas viagens e entender que o caminho está aberto para todos. Esperamos que as reflexões aqui propostas apontem caminhos para esse pensar dos arte-educadores oriundos deste curso, contribuindo ainda mais para a formação da cultura da arte em nossa educação e país.

A curadora e historiadora da arte de origem húngara, Eszter Lázár, mostra como métodos e programas alternativos modificaram também a instituição museal e a curadoria dentro e fora desta. Segundo a pesquisadora, além de moldar os processos de criação, o *educationalturn* também diz respeito à (auto) revisão dos museus, transformando-os em plataformas educacionais (LÁZÁR, 2012, s. p.). Com a criação de universidades livres — como as apuradas por Podesva3 — escolas temporárias e experimentais, e a incorporação de instituições como bibliotecas e laboratórios no espaço da galeria, a autora identifica a prática curatorial com uma prática educacional expandida, conceito elaborado pelos teóricos Paul O'Neill e Mick Wilson. Segundo eles:

> A curadoria contemporânea está marcada por uma volta à educação. Formatos, métodos, programas, modelos, condições, processos e procedimentos educativos penetraram em ambas práticas curatoriais e artísticas contemporâneas e em seus concomitantes quadros críticos. Não significa simplesmente propor que os projetos de curadoria têm adotado cada vez mais a educação como tema mas, em vez disso, afirmar que a curadoria tem operado cada vez mais no sentido de uma práxis educacional expandida. Historicamente, essas discussões foram periféricas à exposição, operando em um papel secundário em relação à exibição de arte para o consumo do público. Mais recentemente, essas intervenções discursivas tornaram-se centrais para a prática contemporânea; elas agora se tornaram o evento principal. No entanto, essas produções discursivas não são apenas penetrantes; cada vez mais, elas são enquadradas em termos de educação, pesquisa, produção de conhecimento e aprendizado. Além disso, em muitos casos, há um impulso pronunciado para distanciar essas plataformas dos formatos estabelecidos de educação em museus relacionadas a pedagogias da cultura oficial. Isto não é simplesmente uma reintegração do curador como um especialista encarregado de educar um público sobre o conteúdo de uma

> determinada coleção, mas sim uma espécie de "curatorialização" da educação, em que o processo educativo muitas vezes se torna objeto de produção curatorial (O'NEILL; WILSON, 2010, p.12-13, apud BORBA, 2019).

Ao longo do trabalho verifica-se que no que diz respeito a utilização da conceituação em prol da pedagogia ou educação a possibilidade consensual de que o adjetivo "educativa" diminui em certo passo o trabalho do educador que está em prol da curadoria. Como se a palavra "educativa" no sentido lato estivesse perdendo espaço para curadoria. De modo que, entende-se um maior status em relação ao desempenho da função curatorial; o que possibilita reafirmar o papel secundário a que é muitas vezes delegado à educação. Desta maneira, por mais que se procure uma possibilidade de redistribuição de poderes, nas condições factual acaba-se por tonar diminuta a importância da palavra 'educação', que a priori é revisitada como um campo de ação e conhecimento mais amplo que o da curadoria. Com isto posto, passar a existir a questão: "Porque a educação, para ser respeitada, deveria ser "promovida" à curadoria?" (HONORATO in CERVETTO, 2016, p. 166, apud BORBA 2019).

A arte educadora Ana Mae Barbosa exibe uma opinião crítica e enfática sobre a utilização da termologia *curadoria educativa*, confirmando a ideia de que ele dissimula o aspecto educacional a fim de contribuir para uma educação mais palatável e moldável as preocupações institucionais.

> Curadoria Educativa não é propriamente preconceituoso, mas é usado para dissimular o preconceito. É só um meio artificial de tentar conferir a mesma importância da educação à curadoria de obras de arte. Para mim, a importância é a mesma, mas não é assim que a elite que comanda os museus pensa. [...] Curadoria Educativa é mais um artifício para nominalmente esconder que devemos tratar em museus de EDUCAÇÃO. Considero o termo curadoria educativa pedante, revelando falta de coragem de se enfrentar o que importa: EDUCAÇÃO. É patética a tentativa de se aliar a um termo de prestígio nos museus para fazer a EDUCAÇÃO ser engolida goela abaixo pelos, capitalistas. É tentativa de enganação da EDUCAÇÃO (BARBOSA, 2008, p.30-31).

O eixo alegado por Barbosa é sugerido de certo modo por Mônica Hoff, segundo exposição a seguir, no momento em que foi questionada pela curadora da 9ª Bienal do Mercosul — edição na qual ocupava o cargo de curadora pedagógica — Sofía Hernández Chong Cuy, a respeito de quais constituíam os melhoramentos e contrassensos que a curadoria pedagógica poderia proporcionar:

> O que estava em jogo era a problemática de que se, idealmente, a curadoria deveria ser concebida e acionada como uma prática educativa, a "curadoria pedagógica" pode tornar inviável este processo, ao apresentar a educação como um lugar segmentado ou apartado — ao nomeá-la como algo específico e colocando-a sob o amparo de um único responsável, que já não é mais o coordenador, senão um curador pedagógico —. Isto não é precisamente uma "virada educativa", senão um evidente paradoxo. Primeiro porque se, por um lado, a curadoria pedagógica pode significar um interesse curatorial e/ou institucional na educação, por outro, isso não implica que este interesse difere do que se tinha antes. Quer dizer, a curadoria pedagógica pode ser uma nova denominação para uma velha função. Em segundo lugar, porque se a criação desta figura confere e representa um certo respeito pela educação, também ajuda a reforçar a ideia desta como algo específico, impedindo-lhe de ser considerada como um processo inerente a todas as instâncias do desenvolvimento de um processo curatorial e/ou institucional (HOFF in CERVETTO, 2016, p. 161 apud BORBA, 2019).

Na experiência de discorrer com a questão derradeira do artista, explano um excerto do pesquisador Cayo Honorato, que faz provocação para a indigência do que ele intitula de "retroalimentação crítica" entre o público e o educador no decorrer da mediação. Conforme ele "para se 'desingenualizar', a mediação deve ser pensada como uma negociação entre interesses diversos, sem nenhum poder conciliatório, e que não se exime de evidenciar seus próprios interesses e contradições" (HONORATO, 2011, p. 134). Em conformidade, Hoff assegura:

> Talvez a chave seja pensar que a curadoria pedagógica não tem somente a função de observar aos públicos e para fora da instituição, senão para dentro, para aprofundar seus próprios processos. Sua principal missão, enquanto estratégia de educação, é interna: consiste em "ensinar" à instituição e à curadoria a compreender-se como instâncias educativas por excelência (HOFF in CERVETTO, 2016, p. 161 apud BORBA, 2019).

De tal modo, finalizo com as palavras de Andressa C. Gerlach Borba essa contenda na perspectiva de Mônica Hoff, ao demonstrar que esse procedimento autocrítico é o que compõe, em essência, o conceito de *curadoria educativa*:



> O conceito de *curadoria educativa* surge com o intuito de privilegiar a educação dentro da ampla rede de agentes do sistema da arte. Porém, esta concepção acaba assumindo um caráter divergente, alavancando ainda mais a — já tão poderosa — curadoria, de modo que essa qualificação que se pretende dar à educação através da adjetivação da curadoria enquanto 'pedagógica' ou 'educativa', reverte-se à seu desfavor, limitando o campo maior de estudo e propriedade da educação, ao mesmo tempo em que reforça a concepção de que a curadoria de fato a última instância de legitimação e validação (BORBA, 2019).

Conforme (Borba, 2019) existiu, deste modo, uma mudança de desempenhos, buscando borrar e abeirar-se os alcances que originam e constituem as funções de curador e de educador, de tal modo, a utilização do museu de arte na propriedade de recinto criativo e educativo, não apenas de exposição — premissa que adquire entusiasmo nos anos 1970 no Brasil e excitação na década de 1990 por meio do que ficou conhecido como *educationalturn*, embora tal acontecimento origine-se na região européia e apreenda, de tal maneira, singularidades e exceções em afinidade ao contexto brasileiro, como foi visto anteriormente.

Portanto, compreende-se a utilização do que considera ser "*práxis educacional expandida*", na adoção da educação enquanto *meio* e *forma* de atuação na/da curadoria, não somente como conteúdo

discursivo. Desta maneira, a curadoria educativa aqui trabalha como curadoria pedagógica, em meio aos inúmeros e possíveis significados que vem a assumir, pode ser tomada, portanto, como exercício de auto-reflexão, ao provocar e corroborar com limitações, conflitos e tensões que podem ocorrer na sistematização e funcionamento do cenário da arte atual.

---

[1] Com formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com ênfase em História e Teoria da Arte. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac e em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Consultor de elaboração e criador de currículo lattes para profissionais das áreas de artes e cultura. Interessa-se nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, fototipia, fitotipia, antotipia, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil: realidade hoje e expetativas futuras. Revista Estudos Avançados. São Paulo, v. 3, n. 7. p. 170-182, 1989.
- _____. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan./mar. 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **Educação em museus: termos que revelam preconceitos**. in Diálogos entre arte e público, p.28-32, 2008. Disponível em: <https://issuu.com/anpisa/docs/dialogos_entre_arte_e_p_blico_vol01_2008> (https://issuu.com/anpisa/docs/dialogos_entre_arte_e_p_blico_vol01_2008>) Acesso em 19/11/2018.
- CERVETTO, Renata [et al]. **Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina**. Buenos Aires: MALBA, 2016.

- KUNSCH, Graziela; KELIAN, Lilian L'Abbate (eds.). Revista **Urbânia5**. São Paulo: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.
- HONORATO, Cayo. **A Formação do artista: conjunções e disjunções entre a arte e a educação**. 2011. 200p. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- HONORATO, Cayo. **Expondo a mediação educacional questões sobre educação, arte**.

❮ Anterior (/site/br/artigos/14920-nossa-senhora-que-guia-mangaratiba.html)

Próximo ❯ (/site/br/artigos/14761-memoria-museus-e-contemporaneidade.html)

AGENDA

(https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/14919-curadoria-pedagogica-um-conceito-em-questao.html?iccaldate=2018-7-1) Agosto 2018

◀ (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/14919-curadoria-pedagogica-um-conceito-em-questao.html?iccaldate=2018-7-1)

(https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/14919-curadoria-pedagogica-um-conceito-em-questao.html?iccaldate=2018-9-1)

▶ (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/14919-curadoria-pedagogica-um-conceito-em-questao.html?iccaldate=2018-9-1)

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Sobre o Revista Museu (/site/br/sobre-o-revista-museu.html)
Normas p/ Artigos (/site/br/normas-para-artigos.html)
Anuncie (/site/br/anuncie.html)
Contato (/site/br/contato.html)

SOBRE O REVISTA MUSEU

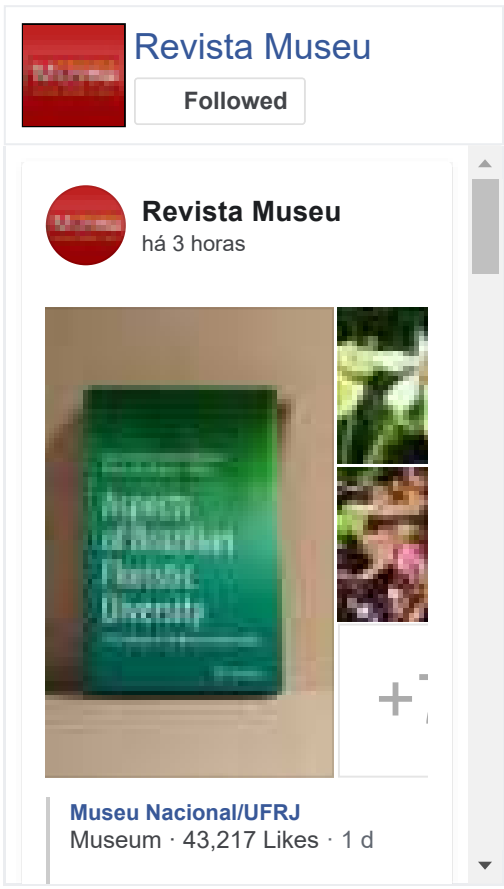
ISSN 1981-6332

O REVISTA MUSEU é o portal definitivo que mostra os bastidores dos museus, a criatividade dos profissionais da área e seus projetos inovadores, divulgando a cultura no Brasil e no mundo.

Com enfoque específico e segmentado, o REVISTA MUSEU visa suprir melhor e com maior abrangência as necessidades do público que lida com o patrimônio cultural do país, colocando a seu dispor informações e orientações técnicas, abrindo espaço para discussões e análises mercadológicas, expondo opiniões de profissionais atuantes, prestando serviços de suporte e treinamento.

Tweets by @revista_museu (https://twitter.com/revista_museu)

go here (http://www.forkliftcertification.us/forklift-certification)



contact them (http://www.forkliftcertification.us/contact)

Clube de Ideias (http://www.clubedeideias.com/) © 2001 - 2016

Pos FAUUSP 54

Facebook: https://www.facebook.com/revistaposfauusp/ Site: https://www.revistas.usp.br/posfau Email: rvposfau@usp.br

ORATÓRIOS PÚBLICOS: MONUMENTOS ERIGIDOS PARA O EXERCÍCIO RELIGIOSO NAS RUAS DA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA, NOS SÉCULOS XVIII E XX

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
Escola de Belas Artes/Universidade Federal da Bahia Avenida Araújo Pinho Canela – 40110150 – Salvador, BA – Brasil – Caixa postal: 40110150
https://orcid.org/0000-0001-7581-1025
claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

Recebido: 23/01/2020

Aprovado: 15/03/2022

RESUMO

Nosso artigo estuda quatro oratórios monumentos: Oratório Cruz do Pascoal, Oratório de São Benedito, Oratório da Mãe Rainha de Schoenstatt e Oratório de Nossa Senhora de Fátima, todos na cidade de Salvador, Bahia. Procura-se correlacionar sua estima enquanto cultura material e de memória visual que emerge dos lugares onde se localizam. O resultado permite ter conhecimento e explicitação da associação entre o que é monumento, a religiosidade baiana, a devoção aos santos e as construções, que são frutos da devoção popular na Bahia.

Palavras-chave: Oratório público. Monumento. Devoção popular.

ABSTRACT

Our article presents four monumental oratorios: Oratory Cruz do Pascoal, Oratory of Saint Benedict, Oratory of the Queen Mother, Oratory of Our Lady of Fatima, currently existing in the city of Salvador, Bahia. It seeks to correlate their esteem as a material culture and visual memory that emerges from the places where they are located. The result allows having knowledge and explanation of the association between what is a monument and the constructions, which are fruits of popular devotion in Bahia. Establishing this way, a process of knowledge construction and consequently broadening the information about the objects studied.

Keywords: Public oratory. Monument. Popular devotion.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As primeiras manifestações artísticas, ora reinterpretadas de estilística erudita, ora seguindo a tradição de artistas da localidade e estrangeiros, coincidem com a fixação das ordens religiosas: jesuíta (1549), beneditina (1581), bem como franciscana (1584). Em barro cozido primeiro eram destinadas a nichos de parede, oratórios e retábulos das igrejas. Já para o culto doméstico as imaginárias ganhavam nas mãos de santeiros e artistas populares anônimos pequenas dimensões e características dos lugares de onde emergiam. No século XIX, a vivência religiosa era, em grande parte, organizada pelas irmandades, associações leigas para a promoção do culto aos santos.

Na Bahia de outrora, a devoção aos santos era centro da religião do povo, e tinha duplo aspecto: era celebrada coletivamente nas famílias, nas irmandades e em outras reuniões de fiéis, e era dirigida tanto a pessoas canonizadas como a outras, que não estavam, mas se desejava que estivessem no panteão oficial. Isso corresponde à tradição da Igreja Católica, sempre voltada para a *vox populi* quando trata de processos de canonização. Para Kátia Mattoso (1992), ao contrário do que admite parte dos historiadores da Igreja, os milagres feitos e a fama junto ao povo foram a base do processo de canonização de todos os santos reconhecidos, mas, independentemente disso, a devoção sempre se dirigiu também a santos locais e familiares. "Uma criança cruelmente assassinada, uma pessoa tragicamente morta ou um leproso piedoso podiam tornar-se santos e desempenhar o papel de intermediários para a obtenção das graças pedidas." (MATTOSO, 1992).

Já nas ruas da cidade ampliada geograficamente, além das portas do Carmo e de São Bento, eram construídos oratórios públicos e nichos de fachadas de edifícios religiosos com santos e lâmpadas votivas edificados com a finalidade de *locus* devocional para os transeuntes. Conforme a historiadora Edilece Couto (2013), até o século XIX, Salvador era dividida em dez freguesias, que, após a proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso, onde se encontravam os palácios do governo e episcopal, a Câmara, a cadeia, a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o Convento dos Franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

No entanto, o dinamismo da vida religiosa não era revelado por inteiro nos espaços públicos que os olhos inquisidores alcançavam. Segundo o professor Cândido da Costa e Silva, alguns colonos utilizavam um espaço na residência destinado ao culto de santos devocionais. No íntimo das residências, a devoção familiar palpitava no quarto dos santos, no canto da casa reservado ao oratório, ou nos registros dos santos em quadros nas paredes. E até mesmo nos ambientes de culto público, nos reservados das imagens excepcionalmente expostas, cambiantes da devoção que caracterizava a espiritualidade de clérigos e leigos, enraizada no seleto hagiológico de cada católico[ii].

A vida cotidiana se desenrolava sob o signo da religião. Em quase todas as casas havia oratórios que, pelo menos três vezes ao dia, serviam de ponto de encontro para os membros da família, seus agregados e escravizados: para as orações da manhã, as vésperas e as orações da noite. Nas cidades, oratórios colocados em encruzilhadas congregavam os transeuntes durante a recitação do rosário (MATTOSO, 1992, p. 395).

O termo oratório é sinônimo de nicho, e basicamente a definição se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Regina M. Real (1962, p. 364) define oratório como nicho ou armário com imagens religiosas. Primitivamente, foram pequenas capelas anexas aos mosteiros. No Brasil colonial eram comuns oratórios nas esquinas das casas e das igrejas. Além da devoção própria, as lâmpadas votivas, colocadas na parte inferior do oratório, serviam para iluminar um trecho da rua.

Para Corona e Lemos (1989, p. 346-347), antigamente o termo designava o compartimento onde eram guardadas imagens sacras e se rezava inclusive a santa missa. Seria quase como uma capela no interior de uma construção: habitação, hospital, cadeia, escola, etc. Havia também os oratórios em forma de nichos externos, nas fachadas dos edifícios, destinados a imagens cultuadas publicamente. Hoje em dia o termo praticamente só designa o pequeno armário, ou caixa, destinada à guarda domiciliar de pequenas imagens santas. É também o nome da sala, provida de altar, em que, nas cadeias, os presos esperavam a hora da execução.

METODOLOGIA DE ESTUDO

Frutos da devoção popular, atualmente existem na cidade de São Salvador da Bahia quatro oratórios monumentos. Expressão da fé de um ou mais fiéis que construíram por conta própria ou com ajuda de amigos e vizinhos que integram a comunidade local. O certo é que a devoção pelo santo ou santa entronizados no "nicho" foi o ponto de partida para ereção do espaço sagrado, o espaço de orações.

Os oratórios aqui apresentados estão localizados em diferentes praças de bairros da cidade de Salvador, Bahia, a saber: Santo Antônio Além do Carmo, Rio Vermelho e Ondina, segundo informações das fichas de identificação dos monumentos encontradas na Fundação Gregório de Mattos. Eles recebem cuidados da Prefeitura Municipal de Salvador, administrada atualmente por Antônio Carlos Magalhães Neto. Porém, em visita e registro fotográfico *in loco*, cada um deles possui um grupo de zeladores ou um único zelador responsável pela limpeza, pintura, santos, ritos, festas que acontecem nas proximidades das construções, como *hall* de prédios, paróquias, igrejas. Por ser um referencial cultural, social e de cidadania, sua preservação é de responsabilidade do poder público e de toda a comunidade.

Foi utilizada também a metodologia proposta por Panofsky de análise iconográfica para o estudo dos objetos que configuram os quartos de santo. Nesse método iconográfico, Panofsky (1986, p. 47) indica a análise da temática por meio da descrição visual do objeto. E esta descrição tem como finalidade identificar as formas puras: os elementos, as cores, os formatos, assim como as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Neste primeiro nível de observação, o olhar minucioso torna-se fundamental e é uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto.

O segundo nível de análise do método é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Neste exame, o observador reconhece a personificação de conceitos e símbolos em imagens. De acordo com Panofsky (1986, p. 47), esta etapa da análise se diferencia da primeira por dois motivos: primeiro por ser compreensível em vez de sensível e, segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada.

SOBRE MONUMENTOS

Um monumento é uma estrutura ou edificação construída por motivos diversos e os mais comuns são os simbólicos e/ou comemorativos, até mais do que para uma utilização de ordem funcional. Os monumentos dos quais falamos são em regra arquitetados com o duplo propósito de comemorar um acontecimento importante, ou homenagear uma figura ilustre, e, concomitantemente, inventar um objeto artístico que modificará visualmente o aspecto de uma cidade ou local. As estruturas funcionais que se tornaram notáveis pela sua antiguidade, tamanho ou significado histórico.

A conceituação de monumento público tem sido reinterpretada de diversos modos, entre elas é importante destacar os conceitos da Carta de Veneza (1964) e a Declaração de Amsterdã (1975), nas quais os monumentos públicos citadinos alcançam novos parâmetros e vêm a desempenhar mais visivelmente a função de patrimônios culturais, sem deixar de acreditar que uma das principais funções do monumento público e, talvez a principal, é se constituir como suporte de memória de um local, sociedade e/ou grupo social.

De acordo com o historiador Alois Riegl, em *Der moderne Denkmalkultus* (1903)[1], monumento é:

> no senso mais antigo e verdadeiramente original do termo [...] uma obra criada pela mão do homem com o intuito preciso de conservar para sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino. Nesse sentido, o monumento, em seu sentido original, relaciona-se com a manutenção da memória coletiva de um povo, sociedade ou grupo (RIEGL, 1984).

Com isto posto e para entender o que é monumento, a Convenção sobre a proteção do patrimônio mundial cultural e natural ainda define que:

> Para os fins da presente Convenção, são considerados como 'patrimônio cultural': os monumentos: obras arquiteturais, de escultura ou de pintura monumentais [...]; os conjuntos: grupos de construções isolados ou reunidos, [...] em razão de sua arquitetura, [...]; os sítios: obras do homem ou obras compostas pelo homem e a natureza [...]. Para os fins da presente Convenção, são considerados como patrimônio natural: os monumentos naturais [...]; as formações geológicas e fisiográficas [...]; os sítios naturais ou as zonas naturais [...] (UNESCO, 1972).

Não obstante, na França pós-revolucionista de 1789, o monumento se tornou parte estratégica na formação da identidade nacionalista. E, dessa forma, se pretendeu designar um conjunto de caráter homogêneo com valores e costumes, que serviriam por sua vez de alicerce para o surgimento de um determinado tipo de sujeito social, processo necessário para a formação de um Estado Nacional, onde os sujeitos partilhassem entre si não só o mesmo modo de linguagem, mas também o mesmo sentimento de pertencimento a um povo e a um território[iii] .

Com isso, o monumento público vem delimitar um ponto específico na cidade, e passa a representar a memória que se quer e faz preservar, que se quer fazer lembrar por meio da sua presença material. Nelson Brissac Peixoto (1996) afirma que "a estátua vinha demarcar a cidade, atestando o que ali se fez, o que ali ocorreu. A presença de alguém ou um acontecimento determinam o destino de todos [...], elas orientavam, inclusive, aquele que passa pelas ruas, à procura de seu caminho." (PEIXOTO, 1996).

De modo corriqueiro, é possível perceber que o monumento vem cada vez mais deixando de ser relevante na cidade ao dividir espaço com anúncios publicitários e a vida diária, pois muitas pessoas admitem não perceber e/ou não se identificar mais com antigos marcos históricos. Com isso, o monumento já não é mais referência ou marco para aqueles que vivem suas rotinas nas cidades. Aquilo que antes estava carregado de simbolismo e valores culturais passa a ser negligenciado e ignorado, ou seja, por falta de conhecimento da maioria da população, como também pela carência de um olhar mais particular. Na maioria dos casos dos monumentos aqui estudados, não ocorre o mesmo sentimento, afinal, há afeição, o sentimento religioso, se de tal modo pode-se citar.

Assim sendo, se enquadrássemos os monumentos como pertencentes a um aparelho, com sua funcionalidade específica e predeterminada de acordo com a sociedade da época de sua construção, pode-se apoiar a proposição da desatualização de sua função memorial. A edificação permanece estática e imutável em meio a uma sociedade que se modifica a cada momento. Por meio de uma das consequências da pós-modernidade, na qual o transeunte e a cidade na sua contemporaneidade constituem relações conflitivas, com o indivíduo preocupado apenas com seus afazeres diários, acaba estabelecendo relações isoladas e transitórias cotidianamente. O que não se aplica de modo genérico aos monumentos aqui apresentados, principalmente pela

[1] Neste trabalho será utilizada a tradução francesa: RIEGL, Alois. Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse (O culto moderno dos monumentos). Tradução Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984. Todas as citações aqui apresentadas foram traduzidas do original pela própria autora.

fama e localização, como é o caso do Oratório Monumento Cruz do Pascoal, localizado no bairro de Santo Antônio Além do Carmo, na cidade de Salvador, Bahia.

Apesar de a produção cultural ter como premissa sua capacidade de reprodutibilidade técnica, o singular e único dão lugar ao múltiplo, a uniformidade das coisas e das imagens acaba ganhando valor de originalidade. O monumento público fica perdido em meio a esse caos e pode acabar se tornando apenas um símbolo estático de um passado há muito tempo esquecido, perdido em meio a significações que já não dialogam com aquilo que está ali sendo representado da memória, como é o caso de bustos de políticos e estátuas de alegorias, principalmente em bairros e lugares comerciais, como é o caso do bairro do comércio, na cidade de Salvador, Bahia.

A permuta de códigos na contemporaneidade é alcançada quase que diariamente e o culto ao presente se restabelece na aceleração histórica proporcionada pelas possibilidades tecnológicas. Segundo David Harvey (2007), a produção cultural integrada à produção de mercadoria em geral acaba gerando o consumo de massa e transformando a vida cotidiana com aspectos capitalistas e ênfase no efêmero e na hibridização das áreas de exposição. Contudo, a abrangência dos patrimônios nacionais possui limitação numa área mais seletiva, elitista e academicista, pois a legitimação das representações simbólicas é conduzida por um grupo de especialistas e grande parte da população não tem o poder de escolha, não podendo decidir em favor daquilo que realmente faria sentido para seu grupo (FONSECA, 2005).

A carência de assimilação do cidadão com o seu *locus* de coexistência social pode transformá-lo num mero espectador e carente de consciência crítica. A arte como produto cultural de uma sociedade pode ser um grande instrumento para esse novo olhar ao monumento público, despertando no espectador-transeunte ou convivente uma nova maneira de leitura, experiência estética e também valor sentimental aos monumentos, haja vista que no caso que se segue à construção assume também áurea de sentimentalismo e por que não dizer pertencimento. Portanto, poderíamos trazer para a arte uma nova possibilidade de influência mútua do cidadão com os monumentos, propondo uma reestruturação do entendimento da população sobre o espaço habitado.

Se pensarmos o monumento como *locus* significativo urbano, pode-se sustentar uma possível particularidade entre o transeunte e o poder simbólico dos monumentos na cidade, na qual, a relação da obra com seu entorno possibilita uma interação entre espectador e monumento, onde "o espaço em que esse discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela". Anne Cauquelin (2006, p. 142) define o espaço pela sua utilização, destarte, "o espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade 'natural' para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo" (CAUQUELIN, 2006, p. 142).

Logo, a função intrínseca da memória não se perde, pois se transforma por meio de outros valores, atualizando e revitalizando o monumento na contemporaneidade. A relação que se procura esclarecer é a estratégia de preservação dos monumentos públicos conforme identificação subjetiva do cidadão, despertando uma relação de afetividade e pensamento crítico que sustenta a possibilidade de ações preservacionistas.

ORATÓRIOS MONUMENTOS

O artigo 216 da Constituição Federal (1988) indica que a cultura material faz parte juntamente com a cultura imaterial dos patrimônios culturais que, individualmente ou em conjunto, portam referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, especificamente brasileira. Entre eles estão: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico.

Para a Fundação Gregório de Matos vinculada à Prefeitura Municipal de Salvador, os monumentos públicos traduzem-se em símbolos da sociedade a que concernem, servindo como indício da memória e de estima representativa de cada lugar. Colocados na comunidade urbana, seduz o espectador ou transeunte para diferentes experiências sensoriais, muitas vezes despertadas, meramente, pela contemplação da sua estética. Mesmo que em algumas vezes não tenham compreensão funcional, embelezam a paisagem, designa um marco digno de julgo na cultura urbana. São erigidos por diferentes motivações, sejam elas simbólicas, sejam comemorativas de um fato ou para homenagear uma personalidade histórica. Dessa maneira, a instituição classifica e divide os monumentos públicos nas seguintes categorias: memorial; estátua; busto; escultura; herma; marco; fonte luminosa; chafariz; painel fechamento; monumentos; mausoléu; bem como oratórios. Portanto, neste trabalho adotamos oratórios monumentos para os objetos de estudos ora analisados, ora descritos.

O oratório monumento mais antigo atualmente existente é o "marco" Cruz do Pascoal (figura 1), de autoria de Pascoal Marques de Almeida, que em 1743 construiu a coluna, com materiais que vieram Lisboa, Portugal. Foi construído no Largo da Cruz do Pascoal, localizado no bairro tradicional Santo Antônio Além do Carmo. Como dados técnicos pode-se dizer que basicamente o material utilizado é arenito e alvenaria de tijolo revestido de azulejo com a técnica de cantaria, alvenaria e vitrificação em 7,00 metros de altura com base de 0,66 metro x 0,66 metro de dimensão.



Figura 1: Oratório Monumento Cruz do Pascoal. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

Pode-se descrevê-lo como um monumento composto de base em cantaria de arenito sustentando coluna toscana construída em alvenaria e revestido de azulejos do século XVIII. Sobre o ábaco de arenito há o nicho de Nossa Senhora do Pilar (figura 2), em cujas quinas estão aplicadas miniaturas de colunas com terminação em esferas de louça, e, encimando o monumento, pequena cruz. Possui gradil de ferro trabalhado que circunda a construção de Pascoal Marques, um antigo ponto de reunião religiosa, de feições *sui generis* e considerado único em todo o território nacional.



Figura 2: Nicho do Oratório Cruz do Pascoal com a imagem de Nossa Senhora do Pilar. Fotografia: Acervo Pessoal, 2017

Os demais oratórios foram construídos no século XX, como é o caso do oratório de São Benedito (figura 3), erguido a mando de Argeu Miguel de Jesus, com a ajuda de vizinhos e amigos do bairro. Esse oratório é um dos mais simples e teve origem em Salvador, Bahia, localizado no bairro Rio Vermelho, mais especificamente na Praça São Benedito e tem como materiais concreto, cerâmica e vidro nos seus 2,83m de altura x 1,13 de comprimento e 1,13 metro, com base maior de 2,93m de diâmetro construídos por um pedreiro conhecido da comunidade local do Rio Vermelho.



Figura 3: São Benedito. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

Conforme o senhor A. F. dos S., 68 anos, amigo do senhor Argeu Miguel de Jesus (*in memorian*), e que ajudou na construção do oratório de São Benedito, faz mais de 20 anos que o oratório foi construído e, na ocasião de "inauguração", houve até missa em comemoração, e até hoje, no dia 5 de outubro ou no primeiro domingo de outubro, a comunidade juntamente com ele faz uma alvorada e logo após uma feijoada.

O terceiro oratório encontrado foi o de Nossa Senhora de Fátima (figura 4), sem referência de autoria, construído também no século XX na Bahia. Está localizado na rua Nossa Senhora de Fátima, em Ondina, precisamente situado em frente ao Colégio Instituto Social da Bahia. Ele possui na sua constituição concreto, mármore, bloco, telha colonial e esquadria de alumínio com vidro na técnica de concretagem, alvenaria de bloco e revestimento em mármore com altura de 2,90 metros de altura por 1,00 x 1,00 de largura em base maior de 2,66 x 2,66 metros e base menor de 1,62 x 1,62 metros de extensão como apoio de sustentação para a ereção.

Em maio de 1917, o Papa Bento XV, em meio à Primeira Guerra Mundial, convocou todos os católicos para se unirem em oração e pedirem a Nossa Senhora que intercedesse na guerra e trouxesse paz. E foi a partir daí que começa a história de Nossa Senhora de Fátima. Tão importantes são os segredos revelados por Nossa Senhora de Fátima que ela se tornou uma das mais reconhecidas e recebe milhões de pessoas todos os anos em seu Santuário, na cidade portuguesa que leva seu nome. A imagem de Nossa Senhora de Fátima traz beleza, simplicidade e força, qualidades que os corações dos pastorzinhos sentiram em cada aparição. Por isso é importante conhecermos como foi pensada esta imagem.



Figura 4: Oratório Monumento de Nossa Senhora de Fátima. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

O oratório de Nossa Senhora de Fátima, localizado em praça de Ondina, é *locus* de realização de cultos religiosos, nos quais os fiéis deixam suas homenagens, como flores e velas. Basicamente ele é constituído de um espaço fechado por alvenaria, esquadria de alumínio e vidro com cobertura de laje arrematada em telha cerâmica. Circundado por três degraus em mármore branco, as extremidades são apoios para uma corrente que faz alusão ao terço católico, e limitando o espaço há um gradil de alumínio.

Consta no livreto utilizado no Grupo da Imaculada pelos devotos e responsáveis pela construção que o monumento (figura 5) tem patente registrada para que todos sejam iguais, tanto em Portugal, de onde advém a devoção, como nos países estrangeiros, para evitar competições e vaidades, como pede a Mensagem de Fátima. Nesse texto está escrito que a vida toda de quem a pratica, tanto no seu comportamento exterior, evitando extravagâncias, como no cuidado em se manter vigilante, nos degraus, ou graus, que já se conseguiu subir, com a ajuda de Nossa Senhora, que dia e noite, ali está no Monumento, para ajudar e levar até junto de Jesus Cristo ou o próprio Deus.



Figura 5: Oratório Monumento de Nossa Senhora de Fátima. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

Conforme I. M. D. V., 60 anos, aposentada do Tribunal de Justiça da Bahia, vimos que o oratório monumento da Mãe Rainha de Schoenstatt foi construído em 18 de junho de 2000 numa praça formada entre as ruas Rodrigo Argollo e Francisco Rosas (próximo à Faculdade Rui Barbosa) a mando de Wilson Guimarães Vieira (06/01/1927-13/06/2015) e Maria José Dórea Vieira (09/12/1922–20/09/2016), com o projeto dos arquitetos Arnaldo Mariano e Roberto Vieiros, através da Arquitetos Associado Ltda. Para a filha do casal, o desejo maior foi da mãe, que era muito devota da Mãe Rainha e recebeu apoio da comunidade local. Foi construído com concreto e vidro, com altura de 2,33 metros e diâmetro de 1,54 metro. O oratório é constituído de altar em mármore com placa em bronze contendo figura em relevo que retrata a Virgem Maria e o Menino Jesus. O altar é cercado por uma construção em planta circular sólida, cobertura plana, com portas e janelas em arcada e fechamento em vidro (figura 6), e está situado em um ponto bem localizado da praça.



Figura 6: Praça do Oratório Monumento da Mãe Rainha. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

Segundo a ficha de identificação do oratório encontrada na FGM, o Movimento de Schoenstatt chegou ao Brasil em 1935 por meio das Irmãs de Maria que aqui vieram como missionárias. Por ocasião das visitas do fundador padre José Kentenich ao Brasil, a partir de 1947 surgiu o Santuário em Santa Maria, Rio Grande do Sul. No Brasil há hoje 21 Santuários de Schoenstatt. Na região Nordeste existem três santuários: em Olinda, Pernambuco, em Salvador, Bahia, e Garanhuns, Pernambuco. Nos Santuários de Schoenstatt, Maria é venerada como Mãe, Rainha e Vencedora Três Vezes Admirável de Schoenstatt. O encontrado em Salvador está localizado na Estrada do Curralinho, s/n, bairro Stiep, Salvador, Bahia, e é um dos maiores entre os três nordestinos (figura 7).



Figura 7: Oratório Monumento de Mãe Rainha. Fotografia: Acervo pessoal, 2017

Mircea Eliade (1992, p. 25) afirma que todo o espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. A teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo aberto para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser ao outro. Não tardaremos a encontrar exemplos ainda mais precisos que os oratórios monumentos, que são santuários, paróquias e igrejas que são "Porta dos Deuses" e, à vista disso, um portal entre o Céu e a Terra. Espaço estabelecido para a conexão entre o humano e o sagrado.

Para Eliade (1992, p. 27), o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade. O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se

situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. Esse comportamento verifica-se em todos os planos da sua existência, mas é, sobretudo, evidente no desejo do homem religioso mover-se unicamente num mundo santificado, num espaço sagrado.

Todavia, ainda para o autor, inúmeras vezes nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente dita: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar. É que o sinal portador de significação religiosa introduz um elemento absoluto e põe fim à relatividade e à confusão. Qualquer coisa que não pertence a este mundo se manifestou de maneira apodítica, traçando desse modo uma orientação ou decidindo uma conduta.

Dado o fim, Eliade (1992, p. 163) menciona que o homem religioso assume um modo de existência específico no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, mas que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição do. *Constituição da República Federativa* do Brasil. Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Artshow Books, 1989.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, *Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades*. Maringá, v. 5, n. 15, jan. 2013. Disponível em: http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html

CURY, Marília Xavier. *Exposição*: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

ELIADE. Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes., 1992.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC–Iphan, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as relações da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Brasília: IPHAN, c.2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/. Acesso em: 20 dez. 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN). *Carta de Veneza*. Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos (ICOMOS) – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Históricos. Maio de 1964.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN). *Declaração de Amsterdã*. Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu. Conselho da Europa. Outubro de 1975.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, Século XIX*: uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1992.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. 9. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac: Editora Marca d'Água, 1996.

REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes*. Termos Técnicos e Matérias Afins. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. v. 2.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Son essence et sa genèse. Tradução de Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984.

ENTREVISTAS

I. M. D. V., entrevista concedida ao autor em 7/7/2017.

A. F. dos S., entrevista concedida ao autor em 5/7/2017.

Decolonizando os oratórios afro-brasileiros

Claudio Rafael Almeida de Souza[1]

Decolonizing Afro-Brazilian oratories

Definindo Oratório

Ao possuir como sinônimos nicho e santuário, o termo oratório que deriva do latim oratoium é chamado no popular, por exemplo, de "casinha dos santos". No dicionário mais antigo, Rafael Bluteau (1720, Ora) nomeia o artefato de oratório, oratoriosinho e até mesmo como armário sacro, alegando não existir palavra própria para chamá-lo, e o define como armário, sendo capaz de ser também pequeno ou fixado a parede; congregação; capela ou ermida; e também arte da oratória ou retórica.

No dicionário mais atual, Aurélio B. de O. Ferreira (2010, s/p.) diferencia ao nomear o artefato de adoratório e o definindo como cômodo de uma casa consagrado à oração; nicho ou pequeno altar onde são arrumadas para veneração imagens de santos. Capaz de ser também oratório ou oratória espécie de composição musical cantada e de fundo narrativo. Semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), distancia desta por não ser proposto com encenação. No comum, os oratórios têm temática religiosa, apesar de existir alguns de tema profano.

Basicamente a definição de oratório se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Nos possíveis significados o oratório, como diz Maria Silveli de Toledo Russo, em sua tese, utilizando a definição do jesuíta Juan Batista Ferreres:

> [...] em sentido lato, significa um lugar relativamente pequeno, dedicado à oração e ao culto de Deus; Neste sentido [...] qualquer pessoa pode ter em casa um oratório, destinando para ele um local apropriado; resguardado em seu interior: quadros, estátuas, etc., em que se possa meditar, rezar o santo rosário, fazer alguma novena, etc, individualmente ou com toda a família [...] (FERRERES, 1916, p. 9-11, apud RUSSO, 2010, p.37).

Diante de todas essas definições, nomeações e o que selecionamos em pesquisa, definimos então oratório como armário de madeira com duas portas que se abrem; caixa retangular que aparece só com a porta recortada com vidro; caixa retangular com as laterais e porta com recorte e vidro; caixa vitrine vedada sem porta que abrigam imagens de santos devocionais do proprietário.

Deste modo, incluímos os oratórios domésticos enquanto expressão da memória e da religiosidade privada baiana. Fruto da devoção e história familiar de cada zelador. Local de oração, abrigo de imagens, invólucro de memórias. No que tange o objeto enquanto expressão de memória, identifica-se que muito além da aura, a composição existente, principalmente, a imaginária, as fotografias e os objetos litúrgicos e não-litúrgicos encontrados que exemplificam e caracterizam a fundamentação religiosa das principais etnias que se constituem o seu proprietário.

[1] Mestre em Artes Visuais/PPGAV/EBA/UFBA
https://orcid.org/0000-0001-7581-1025 | E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/6413060457511445

Data de submissão 30.07.2022
Data de aprovação 15.02.2023

Caracterizando o Oratório Afro-brasileiro

Na classificação generalizada, abarcamos os oratórios domésticos na categoria de mobiliário religioso, móvel de orar ou móvel de devoção, como assim o fez Maria Helena Ochi Flexor (2009) e Viviane da Silva Santos (2014). Deste modo, no segundo passo tentamos classificar os oratórios em dois grandes grupos: os de manufatura popular e os de manufatura erudita, levando em consideração para essas classificações, informações sobre a produção, a composição do nicho e a imaginária. Porém, a tentativa não foi bem proveitosa, e, portanto, tentamos também a nomenclatura. E no segundo passo elegemos o local no qual este era utilizado pelo seu proprietário original (antes de chegar ao museu ou antiquário) ou onde foi encontrado no momento da pesquisa. Neste caso, nos detivemos de maneira singular as formas, ou seja, na nomeação utilizamos a plasticidade dos oratórios como base para intitularmos os objetos e sendo assim as características imagéticas serviram como ponto de partida para intitularmos os objetos seguindo não só o formato, mas toda sua composição estética, a plasticidade atribuída pelo artífice no momento de criação.

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como "um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo"[2]. O termo *modelo* provém do italiano e significa "qualquer pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação"[3]. Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra tipo para designar a família dos oratórios que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética com retábulos, ornamentação e fachadas de igrejas e residências, e os outros, suas variações.

Apesar de termos como objeto principal da pesquisa os oratórios domésticos de Salvador, considerados móveis devocionais ou de orar, é preciso elucidar, que esses artefatos assumem diferentes usos e formas ornamentadas no decorrer da história, de acordo com a necessidade e condições financeiras dos seus donos. No Museu do Oratório é possível notar diferentes tipos como os oratórios ermidas e o afro-brasileiros, os oratórios de viagem ou algibeira, entre outros, como no **quadro 1** a seguir, que identifica dez tipos de oratórios.

Quadro 1 – Tipos de Oratórios

Oratórios de Viagem ou de Algibeira					
Oratório Miniatura	Oratório Esmoler	Oratório Bala	Oratório Arca	Oratório Pingente	Oratório Livro
					
Outros Oratórios					
Oratório Ermida	Oratório Afro-brasileiro	Oratório D. José I ou Lapinha	Oratório de Alcova	Oratório de Salão	Oratório de Convento
					

Fonte: Museu do Oratório, 2017.

[2] Aulete, Caldas. Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017

[3] Idem, ibidem.

O oratório doméstico afro-brasileiro caracteriza-se pelo uso excessivo de elementos místicos em detrimento de elementos decorativos. Estes oratórios eram confeccionados quase sempre como pequenos armários de entalhe simples, caracterizando-se pela presença marcante de elementos místicos. Contudo, em algumas ocasiões eram apenas entalhados, com entelhe simples em um toco de madeira. Assim sendo, qualquer que fosse o espaço, por mais artesanal que se apresentasse, compunha um invólucro para o abrigo da divindade por ora cultuada.



Figura 1 – Oratório Afro-brasileiro. Fonte: Museu do Oratório, 2017.

Os artífices esculpiram oratórios que demonstram a mistura étnica e a consequente formação de uma singular aculturação no que tange o sentimento religioso na colônia brasileira, que muito colaboraram para a riqueza artística do período. O que mostra os oratórios afro-brasileiros, criados pelas mãos negras escravizadas. Embora, grosseiros esses oratórios chamam a atenção pela abundância de elementos simbólicos.

Elementos estes que compõe um quadro bem característico de representações atreladas a diferentes objetos de fetiches, como moedas, terços, ex-votos, pequenos quadros de santos, gravuras, flores, contas de colares do candomblé, motivos geométricos cosmológicos ligados à natureza, além de imagens de santos como o Divino Espirito Santo, São Cosme e São Damião, São Jorge, São Benedito, Santa Efigênia, Santo Antônio e São Sebastião.

Oratório Afro-brasileiro e Decolonialidade

A riqueza inerente ao sincretismo aqui adotado de aculturação mostra que estes objetos de fé transubstanciam em verdadeiras relíquias presentes na religiosidade brasileira, e fruto de uma mistura étnica importante para o cenário da decolonização. O que implica, sobremaneira, ao conceito de saber e de ser, da utilização do termo decolonialidade propriamente dito. Isto mostra que os artefatos da fé aqui experenciados como objetos decolonizados anuncia uma verdade absoluta na formação da cultura brasileira, mas especificamente da religião e religiosidade. Na qual verifica-se a participação efetiva de negros trabalhando não só como mão de obra escrava, mas como também possuidores de uma religiosidade característica que mistura-se a religiosidade do europeu colonizador que eurocentrizava quase todo tipo de objeto com sua cultura. Afinal, era uma etnia aos olhos do eurocentrismo, quase que absoluta, levando em conta a cultura dos negros escravizados e trazidos em navios negreiros quase insuportáveis de se viver, com falta de quase todos os provimentos básicos.

Essa aculturação assume caráter característico na cultura popular, o que ressignifica os termos existentes no imaginário, sobressaindo, por assim dizer, na cultura local, características de uma cultura mista quase sempre heterogênea, repleta de significados e predominando aquilo

que se nota mais oportuno para o cenário religioso, embora se tenha visto uma necessidade de reverter o processo de colonização enraizado na cultura local, o que implica também na necessidade de rever os conceitos de decolonialidade até então trabalhados na antropologia e suas vertentes. Não esquecendo de sistematizar os objetos como detentores de simbologia, como é nesse caso os oratórios domésticos afro-brasileiros, oriundos de diferentes localidades do Brasil.

O alargamento das pesquisas decoloniais tem seguido dois caminhos. O primeiro está conexo ao crescimento e à ampliação do arcabouço conceitual e teórico da decolonialidade. Adotando como menção a categoria colonialidade do poder, ampliou-se o uso do substantivo colonialidade para sobrepô-lo a outras extensões e campos que, a despeito de sua conjuntura como fenômeno do poder, habituam ser tratados como áreas distintas. Isto levou à conjectura de quatro considerações principais, a saber: colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Aqui será trabalhado dois desses conceitos, a saber, o conceito relacionado à colonialidade do saber e o conceito relacionado à colonialidade do ser.

O primeiro foi tratado com certa sistematicidade na compilação de Edgardo Lander (2000), quando fala que a colonialidade do saber permaneceria concebida pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua tensão às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere-se designadamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global delineada pela colonialidade do poder. Deste modo, o eurocentrismo labora como um lócus epistêmico de onde se constrói uma amostra de conhecimento que, de certa maneira, universaliza a experiência local européia como amostra normativa a ser seguida e, de outro modo, assinala seus amplificadores de informação como os únicos válidos. A conexão específica entre informação e poder igualmente se ampara na pujança naturalizadora da construção do discurso dos saberes sociais modernos, corroborando assim às atuais afinidades assimétricas de poder.

A colonialidade do ser, sugerida por Nelson Maldonado-Torres (2007), compreende a modernidade como uma aquisição constante na qual o constructo “raça” vem relevar a prolongação da não ética da guerra, que consente o avassalamento incondicional da humanidade do diferente. Sendo assim, Maldonado-Torres (2007) assinala a similaridade entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralização da informação na modernidade que se pode causar uma desqualificação epistêmica do distinto. Tal desqualificação representa uma tentativa de negação ontológica. A colonialidade do ser como categoria analítica viria revelar o ego conquiro que antecede e sobrevive ao ego cogito cartesiano Dussel (1994), pois, por trás do enunciado “penso, logo existo”, oculta -se a validação de um único pensamento (os outros não pensam adequadamente ou simplesmente não pensam) que outorga a qualidade de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é dispensável). Dessa forma, não pensar em termos modernos se traduzirá no não ser, em uma justificativa para a dominação e a exploração.

Os oratórios domésticos como já sabido, se encaixam nas primeiras teorias impostas pelo processo de decolonialidade, o que busca o saber e ser das religiões de matriz africana frente ao catolicismo característico das regiões europeias e trazido com os portugueses na época da colonização. É uma característica singular para compreender a necessária riqueza cultural abrigada nos objetos de fé hoje existentes em diferentes localidades do país, o que aborda, sobremaneira, a necessária riqueza cultural.

Oratório Afro-brasileiro enquanto vetor folkcomunicacional

O termo folkcomunicação surgiu da junção de “folclore” e “comunicação” sendo assim, portanto, um processo de formação de palavras denominado composição por aglutinação, o qual há modificações em uma das palavras. A partir de sua origem sintática fica mais fácil explicar sua origem semântica, sendo Folkcomunicação, portanto, a comunicação que se dá por meio do folclore, sendo um pouco menos concisa, significa a comunicação por intermédio de artifícios populares. Deste modo, folkcomunicação é um conjunto de procedimentos de

intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e de meios direta ou indiretamente ligados ao folclore. Com isso, entende-se que a folkcomunicação atualmente é de extrema importância para estudos na cultura popular e na cultura de massa, pois mistura a tradição popular, acontecimentos históricos com o contexto massivo.

No caso dos oratórios afro-brasileiros o vetor folkcomunicacional aplica-se na medida em que os meios de produção em massa, rememorando também o autor Walter Benjamin, compreende os artefatos de fé como meio potencializador para entendimento mais profundo do fazer artístico. Esse fator direciona a análise do objeto artístico, enquanto um canal de comunicação que pode ser revelado através da experiência estética, mas não somente por ela, como também por uma análise dos elementos que compõem esse objeto, desde elementos estruturais a contextuais, percorrendo o caminho da autopoiese, assim abrangendo o conceito de comunicação como sugere Stockinger:

> Apenas nas últimas décadas do sec. XX o teorema da comunicação incorporará os avanços das teorias sobre a percepção de sistemas cognitivos, biológicos, neuronais e psíquicos. Assim fortalecido, o teorema básico ultrapassa o até então dominante modelo técnico da comunicação enquanto transmissão de dados entre "emissor" e "receptor", pelo qual os efeitos da comunicação seguem o princípio mecânico de actio est reactio. (STOCKINGER, 2004, p. 4.).

Através do entrelaçamento de considerações referente à produção dos oratórios afro-brasileiros, os santos de devoção a eles atrelados e o processo folkcomunicacional, compreende que os artefatos foram partícipes do processo folkcomunicacional, no qual a figura da mão de obra escrava surge enquanto condutor de opinião folkcomunicador, que por meio da sua habilidade, observação e intuição, produziram para os "grupos marginalizados", grupos sociais não favorecidos, nos quais os oratórios de origem européia detentor de eruditização, não atendia a sua necessidade comunicacional/devocional. Esses artífices dos oratórios afro-brasileiros que elaboraram estes exemplares sacros, como o oratório da figura acima, que atendia à sua necessidade devocional. Os artífices, por conseguinte, é a figura que amplia e garante, através da sua produção, o processo da folkcomunicação presente na produção dos oratórios afro-brasileiros em relação aos oratórios de origem européia.

O estudo corroborou também, que através do método de Panofsky para o estudo da iconologia e iconografia, pode-se identificar e evidenciar os elementos estilísticos, místicos e imagéticos que comprovam o resultado do processo folkcomunicacional nos objetos estudados, demonstrando, com isso, que mesmo tendo e por serem diferentes os tipos de oratórios encontrados, e apesar de serem e terem a mesma possibilidade de utilização ocorre diferenças na representação. Onde os oratórios afro-brasileiros por não serem exemplares da estética oficial, européia, apresentando símbolos místicos em detrimento de símbolos cristãos, são peculiares e padronizados da representação do catolicismo, eles são exemplares de uma tipologia única, de características marcantes, não seguindo as normas e os padrões da época em que foram elaborados, como ocorre com as peças da coleção de oratórios eruditos do Museu do Oratório na cidade de Ouro Preto/Minas Gerais. Os oratórios afro-brasileiros são, por conseguinte, partícipes de um processo folkcomunicacional.

Desta maneira, e evidenciando seguir os meios em que estão inseridos os objetos museológicos, atrelados a esta pesquisa, que foi possível, recuperar mais um vetor comunicacional referente à produção da mão de obra africana, colaborando em tão alto grau para o campo da museologia, quão grandemente para o campo da folkcomunicação, de modo que ainda não são muito pesquisados os processos folkcomunicacionais por meio de objetos museológicos, lembrando que em algumas instituições museológicas, há acervos, que são produções de métodos populares e de grupos sociais populares marginalizados, estes que

consiste em princípios básicos para dar início a uma pesquisa a conceito de procedimentos folkcomunicacionais.

Oratório Afro-brasileiro enquanto objeto de memória

Para Pollak (1989, p.07) a memória é uma operação da coletividade dos fatos acontecidos e dos entendimentos do tempo de outrora que se pretende preservar, salvaguardar, numa tentativa supostamente consciente de precisar e intensificar sentimentos de pertencimento. E o emolduramento da memória é a tarefa de prover molduras de referenciamento de determinado grupo social. Neste processo o objeto estudado é revelado enquanto fonte visual para uma série de "inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos" em que se busca interligar informações, bem como delimitar interpretações (MENEZES, 1998).

Na nossa perspectiva, o emolduramento, vem do ato de moldurar, agrupar para revelar aspectos eleitos da lembrança de um especifico grupo da sociedade a fim de estabelecer a memória coletiva. Sendo assim, formamos de maneira sistêmica um micro emolduramento, no qual o emissário da memória em destaque são os oratórios e os objetos que os configuram. Nesta micromemória, os oratórios afro-brasileiros, as famílias e museus que deles cuidam possuem papel central, e seguem acompanhados da sua importância enquanto recinto de celebração da fé e estima na história da família e do grupo social a que pertence. Eles são eleitos como um pórtico que nos levam as lembranças e recordações potencializadas na sua configuração e nos objetos preservados em seu interior, constituídos como dimensão corporal da memória.

Conforme Pollak (1989, p. 11) no momento em que o sujeito se depara com esses pontos de referência de outrora, constantemente os associam aos próprios sentimentos de descendência e de origem, de maneira que determinados subsídios são paulatinamente interligados a um fundamento cultural comum a toda humanidade. Para Nora (1984) a memória é prerrogativa de todas as coletividades, uma noção referente ao ato das sociedades de comunicar as suas particularidades no tempo, portanto, é uma construção individual e coletiva de identidades.

Estuda-se os oratórios com a potencialidade de bem simbólico nele imbuído e como marca visível do passado familiar, em determinados momentos eles se comportam como verdadeiros museus de família. Ao falarmos em oratórios como objeto possuidor da memória de família, não pensamos e comparamos ao museu como instituição ou prédio arquitetônico. Nós pensamos em museu, enquanto um ambiente, que congrega a extensão materializada da memória dos sujeitos, que congrega por meio dos objetos, a poética das percepções, a afeição, os aromas e as representações, que unificados conferem maior estima afetiva e de significações aos oratórios.

Logo após, considerarmos o emolduramento da memória existente nos oratórios, identificamos na sua atmosfera, procedimentos, motivos e os indivíduos envolvidos, que intitulamos zeladores da memória. Barros (1982, p. 33) ilustra o papel dos avós e membros mais velhos das famílias na função de zeladores da memória, "mediadores", que têm grande importância para a manutenção da identidade grupal.

Para a autora os mediadores são elos vivos entre gerações, e seu papel é transmitir a história do passado vivido e experimentado. Neste processo a arte da narrativa também implica a particularidade da experiência vivida. Halbwachs (1990) afirma que transmitir uma história, especialmente a história familiar, é comunicar uma mensagem que faz referência, ao mesmo tempo, à individualidade da lembrança afetuosa de cada família e à memória da sociedade mais ampla, revelando a importância e continuidade da significação da instituição familiar.

O emolduramento da memória de um certo grupo familiar, realizado através de um oratório, que é herdado entre gerações de sujeitos ou de uma linhagem, além de ser involucro de orações, santos e objetos que seus donos anseiam guardar, congrega referenciais, que, adicionados aos demais, estabelecem pontos de vista da lembrança coletiva do grupo familiar.

Os oratórios e os objetos que o compõe, são em sua maioria herdados dos familiares próximos dos atuais zeladores, são conservados pelos membros mais velhos, as mães, avós, tias, sobrinhas, filhos e netos.

Segundo Bérgson (1999) as percepções são denominadas de memória. Mas em que incide a memória? Seriam as percepções tidas pelos atuais zeladores dos oratórios rememorando por meio dos cômodos e os objetos neles contidos a fé e a história dos seus antepassados? A análise da memória se concretiza quando "deixamos o presente para nos recolocarmos primeiramente no passado em geral e depois numa certa região do passado. Seria um trabalho de tentativas, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica", como afirma Bérgson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987).

Para o autor "a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas" Bérgson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987). E aos zeladores nos relatar com saudosismo e sentimento as suas percepções, a partir das memórias que tem dos seus entes queridos e as experiências com o oratório da família, acontece a referência ao passado. São as imagens que compõem os relatos de representação da memória religiosa que permeia o imaginário dos sujeitos.

Conforme Bérgson (1999, p. 156) "imaginar não é lembrar-se[...] uma lembrança, à medida que se atualiza tende a viver numa imagem. Uma imagem só me reportaria ao passado se eu for no passado buscá-la". Todavia, há quem acredite que a memória acontece no passado, no pretérito de um tempo. E Bosi (1987, p. 9), por meio das suas interpretações sobre a teoria de Bérgson, nos indica que no final desta busca que acontece na mentalidade do sujeito, as imagens conectam-se ao presente e embaralham-se com as percepções imediatas. Bosi diz que "A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora" (BOSI, 1987, p. 9).

Os oratórios dos quais nesta contribuição falamos, são imagens que vem do passado, solidificadas por meio da base em que se exibem, são concebidos no tempo presente através dos sujeitos que rememoram, por meio da sua aparência e que invocam uma polissemia de significações passíveis de serem admiradas. Fornecem informação quanto à sua própria matéria e todas às suas relações com a sociedade que o configurou e zelou no presente e no passado.

Conclusão

Busca-se neste estudo compreender o objeto oratório afro-brasileiro enquanto objeto de decolonialidade e decolonização, aplicando deste modo, o entendimento a cerca do objeto enquanto vetor folkcomunicacional e de memória. Para entendimento das práxis museológicas compreende-se o objeto como detentor de práticas existentes no setor museológico, dando ênfase as práticas correspondentes.

Nesse sentido, se faz oportuno compreender os estudos existentes sobre as práticas museológicas para o entendimento mais profundo do estudo dos oratórios afro-brasileiros. No qual aborda a decolonização dos oratórios domésticos afro-brasileiros e suas decorrências enquanto dispositivo de magia de uma crença de matriz européia que encontra subsídios em religiões de matrizes africanas ao longo dos séculos, e conjectura uma aculturação que admite proceder em uma simbiose de ritos, onde preponderasse o culto católico imbuído de uma devoção privada afro-brasileira. Deste modo, esquadrinha-se a decolonialidade imposta na utilização e criação destes objetos a partir da mão de obra, sua utilização e plasticidade, bem como objeto vetor de processo folkcomunicacional e de memória.

De tal maneira, procura-se arcabouço teórico em autores como Edgardo Lander (2000), Nelson Maldonado-Torres (2007), Dussel (1994), Menezes (1998), Barros (1982), Bérgson (1999) e Bosi (1987). O resultado permite compreender o objeto oratório doméstico afro-brasileiro detentor de áurea que permite incluí-lo enquanto objeto passível de decolonização. Permitindo, entender suas particularidades como objeto de memória que perpassa a individualidade alcançando a coletividade.

Este processo consiste no estudo do oratório afro-brasileiro detentor de memória como possuidor de lócus devocional e vetor folkcomunicacional que permite compreender sua áurea

enquanto aparelho de magia para abrigar imagens de santos devocionais que podem ser decolonizados e descolonizados na medida em que entende-se o objeto como impregnado de uma áurea católica européia, onde a partir da mão de obra escrava, formuladora de opinião, insere no objeto uma áurea decolonizadora e descolonizadora onde o objeto passa a ser possuidor de origem popular, da cultura de massa de grupos marginalizados, menos favorecidos pela sociedade em que é participante. Assim sendo, os oratórios afro-brasileiros são compreendidos como objetos decolonizados na medida em que seu aspecto e elementos visuais propiciam uma melhor versão para o entendimento da história por trás do processo informacional.

O processo informacional por trás destes elementos possibilita uma melhor maneira de compreender os objetos estudados como detentor de uma áurea puramente religiosa, mas na medida em que compreende os objetos como vetor folkcomunicacional que possibilita ao espectador entender os objetos como possibilitador de comunicação e detentor de um melhor entendimento a respeito do fazer artístico. Os oratórios afro-brasileiros compreende um fator decisivo nas origens em que é participante. Do mesmo modo, os objetos são riquíssimas fontes de informação para compreender o percurso realizado pelos objetos que estão no interior de sua estrutura.

Esses objetos ganham amplitude na medida em que sua possibilidade de estudo permite uma compreensão mais apurada sobre a maneira pela qual estes foram criados. Assim, estes objetos vão perdendo a importância frente ao niilismo e capitalismo atrelado à sociedade de consumo, ampliando novos meios e simbologias em torno da fé. É um estudo que atenta para os meios de produção em massa que possibilita novas simbologias em prol das questões identitárias que abrigam novos meios de compreensão destes objetos para um melhor entendimento através do esquadrinhamento dos objetos.

Referências

AULETE, Caldas. Aulete Digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. **Dicionário Caldas Aulete versão online.** Disponível em: http://www.aulete.com.br/hierofania. Acessado em 10 de junho de 2018.

BLUTEAU, Pe. Raphael. Vocabulário Portuguez e Latino. Volume 06: Letras O-P. No collegio das artes da companhia de JESU Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade Anno de 1712. 1720 Pág. 99 ORA.

DUSSEL, Enrique. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. Quito: AbyaYala,1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2° Edição. Revista e Aumentada. 41° Impressão. 1986.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário Baiano.* Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

LANDER, Edgardo (org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: Santiago CASTRO -GÓMEZ; Ramón GROSFOGUEL (orgs.). El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre, 2007, pp.127-67

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v

SANTOS, V. da S. Santo de Casa Faz Milagre: Desenho e Representação Dos Oratórios Populares Domésticos em Feira De Santana. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade). – Setor de Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

STOCKINGER, Gottfried. Caminhos da Comunicação Contemporânea. Disponível em: http://www.compos.org.br/e-compos. Acesso em 25 de julho de 2022.



Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII,
Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

BREVES NOTAS DOS ASPECTOS FORMAIS E SIMBÓLICOS DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS NA BAHIA

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: O artigo propõe o estudo dos aspectos formais e simbólicos dos oratórios domésticos baianos na perspectiva da cultura visual, na qual se aplica o estudo do formato, bem como a simbologia dos ornamentos que constituem a visualidade dos oratórios. Para tanto, além do estudo dos elementos que constituem a composição visual dos objetos, busca-se aporte externo em autores como Regina M. Real (1962), Panofsky (1986), Corona e Lemos (1989), Dondis (1991), Aurélio B. de O. Ferreira (2010) e Duran (2012). O resultado permite compreender os aspectos visuais que compõe os objetos estudados para fontes referenciais de pesquisa, com a necessidade de compreender o fazer artístico dos artífices que criaram as obras.

PALAVRAS-CHAVE: Oratório doméstico. Bahia. Aspectos Formais. Simbologia.

ABSTRACT: The article proposes the study of the formal and symbolic aspects of Bahian domestic oratories from the perspective of visual culture, in which the study of the format is applied, as well as the symbology of the ornaments that constitute the visuality of the oratories. Therefore, in addition to the study of the elements that constitute the visual composition of objects, an external contribution is sought in authors such as Regina M. Real (1962), Panofsky (1986), Corona e Lemos (1989), Dondis (1991), Aurélio B. de O. Ferreira (2010) and Duran (2012).The result allows us to understand the visual aspects that make up the objects studied for reference sources of research, with the need to understand the artistic work of the craftsmen who created the works.

KEYWORDS: Domestic Oratory. Bahia. Formal Aspects. Symbology.

INTRODUÇÃO

Na vida doméstica na Bahia o oratório foi um móvel indispensável, a ponto de ser utilizado em número maior que outros móveis. Estes objetos, como moradas para as imagens de santo, assumem diversas conformações plásticas, enquanto o possível uso, gosto e condições financeiras de seu dono lhe imprimem características arquitetônicas e de móveis. Nos oratórios baianos encontrados em Salvador que remontam dos séculos XVIII ao XX, as composições decorativas na sua maioria trazem consigo características de estilos que estiveram presentes no mobiliário, em edifícios religiosos e em residências nas respectivas épocas. Hoje, conseguimos encontrar alguns tipos utilizados no antigo exercício religioso de orar em nichos repletos de imagens de santos devotados.

Ao recordar os costumes baianos dos séculos XIX e XX, a cronista Hildegardes Vianna (1973) define o quarto de santo encontrado nas residências oitocentistas como um cômodo (de tamanho pequeno ou grande), uma nesga de espaço, debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens, e/ou um dormitório ocupado por pessoas idosas contemplativas, que se vangloriavam em dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Nesse quarto, todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos simulacros bem guardados em um nicho de madeira forte, torneada e envernizada, sobre banquetas de pés sólidos, lindamente recobertas por toalhas magníficas. Nas paredes do quarto, em quadros expressivos, outros tantos santos e bem-aventurados repetiam a mesma iconografia das imagens fora ou ao redor dos nichos cheios de bentinhos, medidas, rosários e cordões bentos. Também continham os retratos de entes queridos já falecidos - avós, tios, parentes, amigos -, num eterno preito de saudade. Tudo de acordo com as posses de cada qual.

Sendo então "testemunha" do fervor católico, nos diversos tipos e em diferentes localidades, o oratório possui forma alcançada com elementos decorativos que os tipificam estilisticamente. Os ainda encontrados na cidade de Salvador, além de possuírem a funcionalidade de abrigo para os santos de devoção, assumem também a responsabilidade, principalmente nas residências, de ambientar e ornamentar o local de contato entre o fiel devoto para com o sagrado - e, dependendo do local ou caso, o cômodo em que está inserido. Deste modo, como fruto de pesquisa de mestrado, discorremos a seguir das características dos oratórios domésticos na Bahia.

Assim sendo, o resultado da pesquisa permite compreender que na tipologia existem 14 tipos de oratórios domésticos no universo de 85 exemplares, e os classificamos conforme a estilística e morfologia atribuindo a esta característica seu frontão e outros remates. Em relação à estilística atribuímos e inserimos na estética dos oratórios os estilos neoclássico; neogótico; art noveau; e neocolonial, além dos estilos que existiam como renascentista, primeiro barroco, segundo barroco e rococó.



Oratório em Estilo Neoclássico do Século XIX, Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017



Oratório em Estilo Neoclássico do Século XX, Residência em Salvador, Bahia Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

Em relação as autorias encontramos oratórios criados pelo seu próprio dono e identificamos na comercialização uma quantidade considerável de lojas, marcenarias e casa de leilões que comercializavam os objetos, lembrando que os endereços citados coincidem com os endereços citados no dicionário do livro A Talha Neoclássica na Bahia, onde consta a relação de artífices que trabalharam na época. Embora se tenha referência no autor citado, verifica-se em outros anos estudados o exercício de alguns artífices até então não pesquisados anteriormente.

Os santos de devoção encontrados resultam na confluência de dados intercruzados que possibilita a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares que estão presente na religião do católico ou simpatizante da religião católica, entre os quais tem maior incidência Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José e Nossa Senhora Aparecida. Além do top cinco, se faz presente também o Menino Jesus do Monte e o Menino Jesus de Praga. O fato de encontrar uma quantidade significativa de santos



Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII, Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017



Oratório de Residência em Salvador, Bahia. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

devocionais em antiquários e museus presume que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo.

Confeccionados em diferentes técnicas e materiais as imagens são criadas em entalhe e moldagem com diferentes materiais como a madeira e o gesso. Às designações estátua e estatueta impõem-se o tamanho dos santos encontrados e a variação dos tipos pelo tamanho. Deste modo, especifica-se na tabela que estatua é a partir de 61 cm, enquanto estatueta é até 60 cm.

Na especificação de técnica a moldagem quando em material de gesso e entalhe quando madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades, levando em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes a partir dos cânones da escola baiana de imaginária e outras vezes não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem flores, florões e douramento.

As mudanças ocasionadas com o tempo nos santos de devoção entendem-se que os materiais nos quais as estátuas e



Detalhe de Frontão de Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII, Museu Carlos e Margarida Costa Pinto. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

estatuetas são criados a partir da moldagem ou entalhe da madeira ou gesso com pigmento modifica a perspectiva de acreditar que determinados santos são obra de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de chamar tal santo devocional de obra de arte ressignifica os meios de produção que assume caráter de série e desvincula-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia na primeira metade do período (1701 - 1960). E sobre a ornamentação encontramos 24 tipos de motivos ornamentais e elencamos cada um com sua respectiva simbologia ao lado.

ASPECTOS FORMAIS

Os elementos ou aspectos da linguagem visual contribuem para melhor expressão da obra. A designer e professora Dondis em seu livro Sintaxe da Linguagem Visual (1991) explana que para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades

específicas. Portanto, verificamos elementos específicos inerentes aos oratórios, como o formato, a tonalidade, o tamanho, e especialmente os ornatos arquitetônicos dos objetos.

Como já foi visto, os ornatos arquitetônicos dos oratórios como em outros móveis, são remates reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. É possível observar na ornamentação dos oratórios que remontam dos séculos XVIII ao XX, elementos arquitetônicos encontrados em fachadas, retábulos-mores, tribunas, altares colaterais das igrejas da cidade de Salvador e outras cidades da Bahia. Além de móveis e residências de arquitetura civil.

Normalmente aparecendo como arremates, eles são frontões, colunas, baldaquinos e outros tipos que somam uma beleza inacreditável. A variedade de elementos que formam os remates como os frontões, relevos baixos, rosetas, rosáceas, florões e flores é de uma riqueza considerável e que substancia um glossário especifico. Não nos remeteremos a um glossário em si no momento. Afinaremos a ornamentação, definição e simbologia a diante, mas não esqueceremos nenhum arremate.

No momento falamos de frontões e baldaquinos, e logo após, investimos em definições. Portanto, os frontões que formam os oratórios durante o interim do início do século XVIII e meados do século XX possuem beleza especifica e começam com características do renascimento e barroco, passam para o estilo rococó e neoclássico e terminam no neocolonial e moderno, sem deixar de perceber algumas influências advindas do estilo art nouveau do inicio para o final do século XX.

Os frontões do estilo renascentista são acompanhados de cimalha com curvatura, já os barrocos e rococó possuem também cimalhas, mas os relevos entalhados em forma de volutas, flores e também pinhas e bilros são significantes. No neoclássico ele aparece mais simples e se tornam neocoloniais através de curvas e contracurvas com riqueza e perfeição no seu design nas primeiras décadas do século XX, na qual aparecem móveis devocionais em art noveau e modernos. Os arremates tipo baldaquino formado por volutas em “S”, como já falamos possui maior representatividade no século XIX e o primeiro meado do século XX na Bahia.

Entendemos como ornamentação dos oratórios além de frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e outros ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, relevo, douramento, torneado, talha ou recorte em madeira. No início dos oitocentos, a plasticidade dos oratórios domésticos era constituída seguindo a estilística neoclássica nos nichos com três faces de vidro do século anterior. No entanto, eram arrematados por volutas em “S”, duplos “C” e/ou “S” com “C”, globo, pinhas, degraus escalonados com cruz torneada ou colunas torneadas, aplicadas às extremidades laterais ou próximas às mesmas. Existiram também os oratórios que conformavam, junto com as volutas, uma meia cúpula vazada. O Museu da Ordem Terceira do São Francisco e o Abrigo Santa Isabel possuem um repertório vasto desses exemplares

citados. Além dos locais citados, também encontramos exemplares que tipificam esse primeiro grupo em residências e antiquários. Com isso, podemos afirmar que os oratórios com essa conformação plástica são muito comuns ao gosto baiano.

Aparecem também oratórios trípticos, finalizados plasticamente com motivos neoclássicos inspirados nas ordens clássicas da arquitetura que se constituem em colunas, ondinas, volutas - todos eles libertos de linhas rigorosas, com um tratamento mais delicado e leve. Esse tipo também é muito comum ao gosto do baiano, tanto que atravessa o período e sofre variações com a estilística neogótica. Por ser uma descoberta inteiramente nova, não encontramos nenhum escrito que ilustre e mencione a plasticidade dos exemplares localizados na Ordem Terceira do São Francisco e no Antiquário Nova Moreira.

Durante o século XIX, surgiram oratórios em forma de igrejas ou capelas que apresentam influência do estilo neogótico encontrado em igrejas e outros móveis com o mesmo estilo. Destacam-se entres os motivos à flor -de -lis, acantos, rosetas, pináculos, ogivas, nervuras em adaptações mais ou menos livres, e bilros inspirados no gótico flamejante. É neste período que alguns ornamentos representam o cálice, o coração e a hóstia. Todos esses formam um grupo de símbolos-imagens que trazem conotação não só do imaginário cristão como referência popular. Através desses ornatos maiores que são frontões, coroamentos e platibandas, normalmente os artífices caracterizam o oratório.

As igrejas, capelas e residências podem ter influenciado muito além do que apuramos e imaginamos, há a possibilidade de que oratórios baianos estejam em outros estados e com sua circulação, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo de museus e antiquários. O certo é que esses objetos são como vestígios do antigo hábito de orar para os santos neles entronizados e abrigados - prática que atualmente é difícil de encontrar no recôndito dos lares baianos.

SIMBOLOGIA

Os símbolos e imagens foram sempre utilizados pela igreja não apenas como meio de instrução, mas também, como veículos das verdades divinas e de conceitos que, através da comunicação se tornavam mais compreensíveis do que mediante a palavra. Tudo nos templos parece concorrer para o surgimento de discursos traduzidos para o plano formal. Este tipo de leitura, extraída das formas e dos seus significados simbólicos, nem sempre é linear, podendo ocorrer de maneira cíclica (WOLFFLIN, 1996, p. 17). E como os oratórios tem plasticidade ora copiada ora traduzida e inspirada nos templos, o mesmo ocorre nos objetos.

Afinal, todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e através do método iconológico proposto por Panofsky, torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias, das alegorias, das formas presentes na conformação plástica. Fazendo do artefato um importante instrumento para compreensão de



Oratório em Estilo Neogótico do Século XIX - XX, Capela Nossa Senhora da Vitória
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

Para Panofsky (1986) o método iconológico é o terceiro nível de observação e interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido como documento histórico. Nesta análise o objeto é condicionado à época e a sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

O oratório enquanto objeto e/ou artefato carrega na sua aura a compreensão de uma moradia, abrigo, que como uma casa inteira, é um ser vivente. Nesta perspectiva Duran (2012, p. 243 e 244) afirma que o nicho ou oratório, casa dos santos, redobra, sobredetermina a personalidade daquele que o habita. E

a intimidade gerada deste microcosmo vai redobrar-se e sobre determinar-se como se quiser. Porém, sobretudo, vai operar-se nela o redobramento da necessidade de uma casa pequena na grande para reencontro das seguranças primeiras de uma vida sem problemas. Neste momento, o oratório desempenha o papel de palco de intimidade profunda, uns lócus "obscuro e fechado como o seio de uma mãe" e as fechaduras e as chaves reforçam ainda mais a intimidade e o segredo destas moradas superlativas.

Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 635) revelam que o nicho como símbolo arquitetônico universal evoca a caverna, protegida pelo céu e apoiada pela terra, com um cimo em forma de domo e sua base horizontal. Ele antes de tudo simboliza o lugar da presença divina, a moradia dos deuses. E nele também se encontra outro aspecto do simbolismo da caverna, como portal, passagem. O nicho, sobretudo o mihrab da mesquita mulçumana, é também o lugar da presença, simbolizada pela lâmpada. Sua luz é como um nicho que se encontra uma lâmpada.



Oratório em Estilo Neogótico do Século XIX - XX, Lar São Francisco. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017



Oratório em Estilo Art Nouveau do Século XX, Lar Mariana Magalhães. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

No entanto, seu papel é acima de tudo, física e simbolicamente é de reverberar a palavra recitada diante dele. A palavra divina que é assim refletida para a terra e revelada ao mundo, o que é, em caráter definitivo, o aspecto essencial da presença. No alcance em que seu cimo delineia uma taça virada para baixo e cortada ao meio, seu simbolismo pode ser aproximado do simbolismo da auréola, que convém particularmente ao santo, homem no qual se efetuou a assunção da carne pelo espirito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra. E ainda mais, cada elemento que possibilita a compreensão do oratório doméstico enquanto objeto simbólico, traduz uma simbologia que os caracterizam em obras de arte. Desta maneira, entende-se que os oramentos ou motivos ornamentais inerentes aos oratórios traduzem simbologia no que tange os objetos por questão estudados.

CONCLUSÃO

Nesta contribuição propõe-se o estudo dos aspectos formais e simbólicos dos oratórios domésticos

baianos na perspectiva da cultura visual, na qual se aplica o estudo do formato, bem como a simbologia dos ornamentos que constituem a visualidade dos oratórios. Deste modo, busca-se compreender os objetos estudados enquanto fonte de informação para o desenvolvimento da pesquisa sobre sua ornamentação para assim suprir uma lacuna existente na história da arte baiana.

Este artigo busca traçar especificamente a ornamentação ou os ornatos arquitetônicos de um número considerável de exemplares baianos dos séculos XVIII ao XX, encontrados em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade de Salvador. O estudo realizado através de busca, catalogação e nova análise de objetos contemplados e não contemplados por Flexor (2009), nos remeteu à composição arquitetônica de igrejas, residências, retábulos-mores, bem como os móveis dos respectivos séculos, e nos permitiu revelar suas origens, tipos e estilística, como também a inspiração para a conformação plástica dos oratórios.

Ainda no âmbito metodológico, nos amparamos em autores como Canti, Freire e Flexor através do método histórico e dos métodos analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo. Nos valemos também da metodologia de análise iconográfica proposta por Erwin Panofsky, para compreensão da plasticidade e elementos da decoração dos objetos estudados.

Com pressuposto e considerando a utilidade dos oratórios, inserimos os objetos, assim como Flexor (2009), na categoria dos móveis de oração/devoção. Com relação à estilística, adotamos a nomenclatura dos estilos gerais da arte europeia ocidental nos anos de uso na Bahia e acrescentamos estilos não trabalhados pela autora. Sendo assim, elencamos como estilos o neoclássico; o neogótico; o *art noveau*; e o neocolonial. Para tanto, além do estudo dos elementos que constituem a composição visual dos objetos, busca-se aporte externo também em autores como Regina M. Real (1962), Corona e Lemos (1989), Aurélio B. de O. Ferreira (2010), (Wolfflin, 1996), Duran (2012), Dondis (1991) e Panofsky (1986).

A partir desta metodologia, disserta-se conforme Flexor (2009) para compreender as denominações que se adaptam corretamente tanto aos móveis de uso civil e leigo, quanto, em parte, aos religiosos. De tal modo, o resultado permite compreender os aspectos visuais que compõe os objetos estudados para fontes referenciais de pesquisa, com a necessidade de compreender o fazer artístico dos artífices que criaram as obras.

Conclui-se que a capacidade criadora dos artistas da Terra de Santa Cruz está presente nas adequações formais do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Desta maneira, identifica-se a especificidade dos elementos visuais

inerentes à linguagem visual que constitui a criação do objeto com a qual o artificie pode trabalhar sem o conhecimento consciente de quaisquer dos princípios, regras e/ou conceitos, pois seu gosto pessoal e sensibilidade com respeito às relações visuais são muito mais importantes. Apesar de que imbuídos de uma compreensão completa destes, definitivamente ampliaria sua capacidade de organização visual.

Com isso, compreendemos que os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino, das portas, dos ornatos, das fachadas e dos edifícios religiosos. Os tipos de oratórios em grande número são de gosto comum do baiano devido à forte devoção aos santos, como o Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E assumindo papel central da religiosidade nas residências, carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. Testemunha ocular: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.

CANTI, Tilde. O móvel no Brasil: origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa. 1985.

_____. O móvel do século XIX no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989. 190p.

CASTELNOU, A.M. N. Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário. Londrina: Apostila, UNOPAR, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olimpyo. 2002. 17 ed. 996 p.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo: Artshow Books, 1989.

DONDIS, Donis A. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1991,

DURAND. Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2º Edição. Revista e Aumentada. 41º Impressão. 1986.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano. Brasília, DF:IPHAN / Programa Monumenta. 2009.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

REAL, Regina M. (1962). Dicionário de Belas-Artes. Termos Técnicos e Matérias Afins. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v

SACKS, Oliver. Um Antropólogo em Marte. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

VIANNA, Hildegardes. (1973). A Bahia já foi assim (crônicas de costumes). Salvador; BA: Itapuã. 227 p.

WOFFLIN. Heinrich. Renascença e Barroco. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Com formação interdisciplinar, é bacharel em museologia registrado no Corem 0592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia - EBA/UFBA com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso "Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio" pela Fundação Demócrito Rocha.. É investigador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. Áreas de interesse em pesquisa: Educação Museal; Educação Patrimonial, Religiosidade da Bahia, Identidade, cultura e língua Ameríndia, Afro-brasileira e Africana, Independência do Brasil na Bahia e seus ícones, Decolonialidade e Curadoria.

SANTOS E SANTAS DEVOCIONAIS: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS VOTIVAS NA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)

DEVOTIONAL SAINTS AND SAINTS: A STUDY OF VOTIVE PRACTICES IN THE CITY OF SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)

SANTOS Y SANTOS DEVOCIONALES: UN ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS VOTIVAS EN LA CIUDAD DE SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)

Claudio Rafael Almeida de Souza[1]
claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes. A metodologia empregada foi a pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Como resultado, foram encontrados doze tipos mais comuns de santos de devoção, dentre os quais destaca-se: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e Damião, Santa Rita de Cássia, Sant'Anna Mestra, Sant'Anna com Maria, Menino Jesus, Menino Jesus de Praga e Menino Jesus do Monte. Concluiu-se que as antigas práticas devocionais de Salvador, Bahia, foram substituídas por novos ritos no campo religioso baiano e os santos devocionais de hoje já não são os mesmos do período de 1701-1960.

Palavras-chave: santos devocionais; campo religioso; práticas votivas.

ABSTRACT

The objective of this article is to discuss the Bahian religious field, more precisely the votive practices that existed in Salvador, Bahia, in the period 1701-1960, with the scrutiny of the different types of devotional saints that existed. The methodology used was bibliographical, documentary and field research. As a result, twelve most common types of devotional saints were found, among which the following stand out: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Lady Aparecida, Saint Cosmas and Damian, Saint Rita of Cassia, Saint Anna Mestra, Saint Anna with Mary, Baby Jesus, Baby Jesus of Prague and Baby Jesus of Mount. It was concluded that the old devotional practices of Salvador, Bahia, were replaced by new rites in the Bahian religious field and today's devotional saints are no longer the same as those from the period 1701-1960.

***Keywords*:** devotional saints; religious field; votive practices.

[1] Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA) com concentração em História, Teoria e Processos. Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade (Centro Universitário Uniasselvi). Museólogo pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH/UFBA), com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. Membro sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Afiliado à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6413060457511445.
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7581-1025.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es discutir el campo religioso bahiano, más precisamente las prácticas votivas que existieron en Salvador de Bahía, en el período 1701-1960, con el escrutinio de los diferentes tipos de santos devocionales que existieron. La metodología utilizada fue la investigación bibliográfica, documental y de campo. Como resultado, se encontraron doce tipos de santos devocionales más comunes, entre los que se destacan: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Lady Aparecida, San Cosme y Damián, Santa Rita de Casia, Santa Ana Mestra, Santa Ana con María, Niño Jesús, Niño Jesús de Praga y Niño Jesús del Monte. Se concluyó que las antiguas prácticas devocionales de Salvador de Bahía fueron reemplazadas por nuevos ritos en el campo religioso bahiano y los santos devocionales actuales ya no son los mismos que los del período 1701-1960.

Palabras clave: santos devocionales; campo religioso; prácticas votivas.

INTRODUÇÃO

A religiosidade é um aspecto caracterizador do povo baiano. Suas crenças e costumes religiosos os tornam devotos singulares no território brasileiro. A cidade de São Salvador da Bahia, formada sob a égide do cristianismo, expandiu-se tendo como marcos limítrofes capelas e ermidas que, aos poucos, foram transformadas em imponentes igrejas, palco para os ritos católicos. Nas ruas da cidade, ampliada geograficamente além das portas do Carmo e de São Bento, oratórios públicos e nichos de fachadas de edifícios religiosos com santos e lâmpadas votivas foram construídos com a finalidade de se constituírem em *loci* devocionais para os transeuntes.

Conforme a historiadora Edilece Couto (2013), até o século XIX, Salvador era dividida em dez freguesias, que, após a Proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso de Salvador. Nela se encontravam os palácios do governo e episcopal, a Câmara, a cadeia, a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o convento dos franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

A cidade de Salvador foi a primeira capital do Brasil e nela estão as mais antigas tradições e costumes relacionados à religião brasileira. O fervor e a religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os jesuítas e as influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. O trecho "Bahia de Todos os Santos, Encantos e Axés", da música de Armandinho e Morais Moreira, tocada no trio elétrico de Dodô e Osmar, intitulada *Chame Gente* (Macedo; Pires, 1985), assim como o guia de Jorge Amado (2012), intitulado *Bahia de*

Todos os Santos: Guia de Ruas e Mistérios, e o livro de Gilberto Freyre (2018) reafirmam essa tradição e costumes, em conotação e alusão à baía geograficamente circundada e também à escolha de devoção aos santos do hagiológio cristão do imaginário popular, muitas vezes sincretizados pelo povo de santo e vice-versa.

Este artigo tem como objetivo discutir o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes. Para tanto, balizou-se em dados referentes à pesquisa iniciada em 2017, que resultou na Dissertação de Mestrado em Artes Visuais do autor, intitulada *Oratórios em Salvador, Bahia: Materialidade, Visualidade e Devoção* (Souza, 2022), que utilizou dados do universo de 85 exemplares de oratórios em diferentes contextos.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS

Em terras baianas, não são dos ambientes eclesiásticos as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que destinam, nas residências, um espaço para o culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção, costumes e crenças herdados de portugueses, indígenas e africanos enraizados na religiosidade baiana.

Para Couto (2013), os africanos e seus descendentes também se reuniam em irmandades. Eles utilizavam o critério de nação e agrupavam-se da seguinte forma: angolanos e congoleses formavam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (igreja da freguesia do Passo, atual Pelourinho); os daomeanos reuniam-se na irmandade de Nossa Senhora das Necessidades e Redenção (capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa); e as mulheres nagô-yorubas fundaram a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (igreja da Barroquinha). Os negros nascidos no Brasil formavam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios (altar lateral da Igreja da Conceição da Praia); os pardos reuniam-se nas irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus da Cruz (igreja da Palma), Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência (igreja de São Pedro) e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (na própria igreja).

Desse modo, identifica-se que a história do Brasil e o projeto colonial ficaram conhecidos pela destruição de indígenas e negros, devido à extinção de suas crenças, danças e músicas. Enquanto a maioria dos indígenas fugiu ou foi dizimada, poucos se aculturaram. Quanto aos africanos, necessários como mão de obra escrava, foram mantidos junto às residências de seus proprietários. Tendo seus cultos ancestrais reprimidos em favor da crença católica, os africanos, de um lado, criaram uma prática religiosa que envolve as divindades de suas culturas e, de outro, engajaram-se ao catolicismo. Desse fator, resultou uma cultura religiosa original, quase essencialmente baiana, que tanto pode ser católica quanto envolvida

nos ritos do candomblé, da umbanda e até mesmo do protestantismo, inserido na Bahia por volta das primeiras décadas do século XX (Souza, 2022).

A religião católica, com o decorrer dos anos, marcou o calendário de festas na Bahia, reforçado pela religião afro-brasileira. Por isso, diz-se que a religião predominante do povo baiano deixou de ser o catolicismo, ainda que, por ela, inúmeras igrejas tenham sido construídas. Conforme a Arquidiocese de São Salvador, a cidade possui atualmente um número bem maior que as 365 igrejas que permeiam o imaginário popular. São várias dezenas de templos de grande valor histórico e quatro basílicas. Todas essas igrejas, construídas entre os séculos XVI e XVIII, são consideradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac-BA) como patrimônios históricos e arquitetônicos (Souza, 2022).

Embora possua também um grande número de outras religiões, igrejas, templos, terreiros e espaços domésticos destinados às crenças dissociadas ou totalmente mescladas por todo o estado, é muito comum a cena de uma filha de santo rezando ao Senhor do Bonfim ou um católico oferecendo caruru aos Ibejis e/ou aos santos católicos São Cosme e São Damião. Isso mostra o "sincretismo" religioso tão presente nas festas católicas, resultado do tempo em que negros disfarçavam o culto aos seus deuses através de ícones do catolicismo. O interessante nesse sincretismo religioso é que os símbolos, as festas e as imagens de culto retratam a religiosidade baiana que, por sua tradição, assume uma diversidade memorável (Souza, 2022).

Quando se fala sobre sincretismo, segue-se o pensamento de Ferretti (2007, p. 4), que explica:

> O sincretismo nas religiões afro-brasileiras não representa assim um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma 'reinvenção de significados' e uma 'circularidade de culturas'. Trata-se de uma estratégia de transculturação refletindo a sabedoria que os fundadores também trouxeram da África e, eles e seus descendentes, ampliaram no Brasil. Em decorrência do sincretismo, podemos dizer que as religiões afro-brasileiras têm algo de africanas e de brasileiras sendo, porém diferentes das matrizes que as geraram.

RELIGIOSIDADE DOMÉSTICA SOTEROPOLITANA

A religiosidade é algo inerente à natureza humana. Advém da necessidade de crer, de encontrar o sentido da gênese e do escaton[2], de garantir a segurança pessoal aqui e além. Em termos religiosos, implica a fé e a admissão do sagrado. Reside no âmbito dos sentimentos. Dentro da religião, a religiosidade está inserida na dimensão ontológica e axiológica. Não

[2] "*Páscoa*, passagem da escravidão para a liberdade (êxodo); do velho homem/mulher para o novo homem/mulher (cartas paulinas); da morte para a vida (apocalipse). Páscoa de Jesus (ressurreição)! Páscoa dos cristãos (escaton, parusia)! É nesse contexto que entendemos que a palavra final não é desesperança, morte, mas justamente o contrário: a eternidade e perenidade da Existência. Eis o significado mais profundo da Páscoa. A morte é só parte do processo e não detém a vida." (Catequista, [ca. 2018], grifo do autor).

obstante, pode ser definidora dela, dando relevo às outras manifestações imateriais e irracionais (Souza, 2022). Conforme Siqueira (2010, p. 148) "[...] no sentido lato há uma crença no imaterial em que se situam forças possíveis de serem dominadas e postas a serviço de necessidades e aspirações do presente. Num domínio que reforça ou confere poder".

Na Bahia de outrora, a cidade de São Salvador era, por excelência, episcopal. Formada sob a égide do cristianismo, expandiram-se, pelas ruas da cidade, lócus devocionais que serviam para a prática religiosa dos transeuntes. Estes, aos poucos, mantiveram-se aptos a praticar o lado religioso nas suas residências. Para essa prática religiosa no espaço doméstico, foi necessário adquirir alguns tipos de objetos e móveis religiosos (Souza, 2022).

Essa prática justificou-se também pela efervescência e religiosidade dos habitantes da cidade, que os levou a tenderem mais para o ato de externar a fé publicamente, através de práticas religiosas originárias do ambiente eclesiástico, do que para o entendimento mais profundo da doutrina cristã católica (Souza, 2022).

Contudo, o dinamismo da vida religiosa dos baianos não era revelado por inteiro nos espaços públicos que os olhos observadores alcançavam. Houve colonos que destinavam um espaço na residência ao culto dos seus santos. No íntimo das residências, a devoção familiar palpitava no quarto dos santos, no canto da casa reservado ao oratório ou nos registros dos santos em quadros nas paredes (Souza, 2022). Consoante Silva (2000), a devoção que destacava o caráter da espiritualidade de sacerdotes cristãos e leigos estava presente nas imagens expostas nos locais públicos de culto e também nos reservados.

O uso de um espaço destinado ao culto doméstico inicia-se no período da colônia e tem maior popularidade nos séculos XVII e XVIII, quando não houve sequer um senhor branco, por mais apático que fosse, que se furtasse ao sagrado esforço de rezar ajoelhado diante dos nichos, às vezes, preces quase sem fim tiradas por negros e mulatos (Souza, 2022).

Descrevendo os aspectos da religiosidade colonial na Bahia, Gilberto Freyre (2000) menciona que o fato de o brasileiro colonial ter sempre em sua casa lugar destinado ao culto divino demonstrava respeito a sua religião. Era obrigação rezar nos oratórios, e a maioria dos colonos andava

> [...] de rosário na mão, bentos, relicários, patuás e santo-antônios pendurados no pescoço [...] Dentro de casa rezava-se de manhã, à hora das refeições, ao meio-dia e de noite, no quarto de santo, onde os escravos acompanhavam os brancos no terço e na salve-rainha. Esses quartos eram compostos por diversas imagens e quem tinha um quarto desse muito possuía em imagens e fé (Freyre, 2000, p. 651).

A cronista e folclorista Hildegardes Vianna (1973), recordando os costumes baianos, define o quarto de santo encontrado nas residências oitocentistas e novecentistas como um cômodo de tamanho pequeno ou grande, uma nesga de espaço debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens em um dormitório ocupado por pessoas idosas,

contemplativas, que se vangloriavam de dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Nesse quarto, todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos, simulacros bem-guardados em um nicho de madeira forte, torneado e envernizado, sobre banquetas de pés sólidos, lindamente recobertas por toalhas magníficas. "Nas paredes do quarto, em quadros expressivos, outros tantos santos e bem-aventurados repetiam a mesma iconografia das imagens fora ou ao redor dos nichos cheios de bentinhos, medidas, rosários e cordões bentos" (Vianna, 1973, p. 17). Também continha os retratos de entes queridos falecidos, avós, tios, parentes e amigos, num eterno preito de saudade. Tudo de acordo com as posses de cada qual.

Nicho é sinônimo de oratório. Essa definição basicamente se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Corona e Lemos (1989, p. 346-347), por exemplo, afirmam que

> Antigamente o termo designava o compartimento onde eram guardadas imagens sacras e onde se rezava, inclusive a santa missa. Seria quase que uma capela no interior de uma construção: habitação, hospital, cadeia, escola etc. Havia também, os oratórios em forma de nichos externos, nas fachadas dos edifícios, destinados a imagens cultuadas publicamente. Hoje em dia o termo praticamente só designa o pequeno armário, ou caixa, destinada à guarda domiciliar de pequenas imagens santas. Nome da sala, provida de altar, em que, nas cadeias, os presos esperavam a hora da execução.

Na Bahia antiga, o nicho ou oratório recebeu bastante atenção na religiosidade intimista baiana. Flexor (2009) relata que, na vida doméstica, não poderia faltar um oratório. Independente da classe social dos seus proprietários, esse móvel de devoção foi utilizado em número maior que os outros móveis. Configurou, no interior dos sobrados das famílias abastadas e também nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no exercício religioso dos católicos baianos. Esses invólucros possuíam variedades de formas e tamanhos, e completavam, juntamente com presépios, painéis do Divino Espírito Santo e/ou lâminas dos Santos, o ambiente de oração do católico devotado ao sagrado.

Existiram casos de devoção particular. Quase toda casa possuía, em seu oratório, as principais imagens da hierarquia instituída pelo Concílio de Trento e confirmada nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*: a imagem de Cristo Crucificado, em cruz e calvário, e de Nossa Senhora da Conceição e ainda a de Nossa Senhora de Santana, por estar associada à figura de Maria, a do santo português Santo Antônio e a do protetor da cidade, São Francisco Xavier. Essa constância, entretanto, não era gratuita. Entre as importantes imagens da hierarquia tridentina[3], a imagem de São Pedro foi a única não tão frequente, tanto na devoção pública quanto na doméstica[4]. As Constituições estabeleciam, até mesmo, o modo de relação que o fiel possuía com a corte celestial e o modo de culto a cada santo (Souza, 2022).

[3] A hierarquia de santos impostas pelo Concílio de Trento (1545-1563).
[4] Na pesquisa, não foram encontrados indícios de imagens de São Pedro. Possivelmente a devoção não era tão grande quanto a das imagens encontradas, que aludem ao Concílio de Trento.

Como a religiosidade doméstica dos devotos baianos era acompanhada pelo clero, Flexor (2010) relembra, por meio da memória escrita, que existiram episódios de acusação, considerada uma instituição legal, tanto no mundo leigo quanto no religioso. Sendo assim, os devotos tinham medo de serem apontados como idólatras, e isso evitou que aumentasse o número de imagens de santos nos oratórios domésticos.

SANTOS DE DEVOÇÃO DOMÉSTICA

O campo religioso baiano e principalmente soteropolitano estabeleceu, desde a época das casas coloniais, que os santos, que moravam nas residências fossem e se tornassem maior presença entre as posses do *homo religiósus*. Para isso, conforme Mircea Eliade (1992), o sagrado açambarca, espraia-se, contamina e faz-se presente em todo o mundo, extrapolando limites e fronteiras espaciais e temporais. Como tal, pode ser experienciado em todos os lugares construídos e consagrados para tal finalidade, isto é, espaços destinados a afinidades, como as que pertencem à vida cotidiana do Homem.

Sendo assim, o íntimo da casa, o espaço doméstico, onde, por excelência, a vida se manifesta em concepções, nascimentos, crescimentos, mortes, dores e alegrias, medos e esperanças, instância primeira do processo de socialização e construção das identidades, lugar da conservação da memória e de projetos de futuro, de transmissão de crença e de valores espaço de aconchego e salvação, é também lugar de profundas experiências de sacralidade expressas por meio de rituais religiosos (Souza, 2022).

Para tanto, o imaginário popular católico doméstico é povoado por uma infinidade de seres sobrenaturais. Os santos e os anjos integram essa população celeste, que se caracteriza pela faculdade de uma dupla presença: mora no céu, estão na companhia de Deus e, ao mesmo tempo, estão na terra, habitando igrejas e, principalmente, casas, nas quais se fazem presentes e se relacionam com as pessoas (Souza, 2022).

A presença, nas casas, de imagens, estampas, quadros e cruzes pregadas nas paredes ou arranjados no interior de oratórios remonta ao período colonial, sendo encontrados na casa sertaneja ou caipira, nas sedes das fazendas, como também em residências simples e abastadas da cidade grande. Distribuídos pelas salas, quartos, copas e cozinha, ornamentados com flores, fitas e outros adereços, o sagrado mistura-se e participa com total intimidade dos afazeres e acontecimentos domésticos (Souza, 2022).

Conforme Maria Ângela Vilhena (2005), por meio de cumprimentos matinais e noturnos, repetidos a cada vez que se sai ou se entra na casa, de persignações, orações, velas e oferendas, santos e anjos, ao sabor de suas especialidades, são invocados a cada momento no

correr das aflições da vida diária. A familiaridade que se estabelece com eles permite aos moradores venerá-los ou castigá-los, virando-os para a parede, colocando-os de ponta cabeça, tirando-os de seu lugar de honra até que atendam aos pedidos de seus devotos. Esses cultos domésticos aos santos constituem uma das características mais marcantes da religiosidade brasileira. O trato ritual diário com os santos da casa, com os protetores do lar, cuidadores de todos e de cada um, expressa uma experiência religiosa laica, aprendida por simples familiaridade, calcada na tradição, na afetividade, no contato e nas trocas diretas com o sagrado, sem necessidade da intermediação de especialistas, como os sacerdotes (Souza, 2022).

Entretanto, quando praticados por leigos que se entendem justificados e aptos para tal, esses cultos consistem em formas de expressão da convicção interna, segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o sagrado transborda aos templos (Souza, 2022).

Diversos historiadores, como Pedro de Oliveira (1985) e Kátia Mattoso (1992), afirmam que, na instância do culto individual e doméstico do catolicismo popular, os santos são protegidos ou não em oratórios, que se tornam o centro da religiosidade, e ocupam um espaço reservado em cada casa. Nessa religiosidade, a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida em dois modos básicos: o modo contratual e o modo de aliança.

O modo contratual, conforme aponta Oliveira (1985) e esclarece Mattoso (1992), é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as partes acordadas firmam uma parceria para o alcance de um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa, embora, no modo de aliança, o que está no cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independente da necessidade. Em troca disto, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Esta é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar disto, além da influência católica, a religiosidade do povo baiano também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para a colônia brasileira pelo então vigente sistema escravocrata, e dos povos nativos indígenas, que também foram catequizados pelos missionários jesuítas. Ao longo dos séculos, sofre modificações simplórias, mas, no âmbito da troca de aculturação, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Desse modo, a vida cotidiana se desenrola sob o signo da religião (Souza, 2022).

Afinal, quem em sua vida nunca se curvou perante um altar e orou fervorosamente, orações ensinadas pelos pais, tias ou avós, rezas encontradas em "santinhos", passadas através de gerações? As súplicas ao "divino" é segredo. O milagre, a graça, e o clamor são feitos no recolhimento silencioso e na voz que ecoa nas rezas que são reinventadas em casa, ambiente íntimo. Nesse momento, muitas vezes, o portal de comunicação entre o céu e a terra é o altar de Santo Antônio (Souza, 2022).

Como visto, esses ritos, praticados por devotos que acreditam estar justificados e hábeis para o propósito, consistem em formas de expressão da convicção interna, segundo a qual gerenciar o sagrado não é restrito ao corpo eclesiástico. Reafirma-se, concomitantemente, que o sagrado está além dos templos, podendo habitar as casas do povo, santificando-as e protegendo-as com sua celestial presença. Assim, os populares manifestam certo grau de autonomia e intimidade em relação à instituição religiosa e, paradoxalmente, expressam total dependência do sagrado para ações da vida cotidiana, onde encontram, em si mesmos, dignidade suficiente para conduzir, por meio do protagonismo de rituais, as relações entre eles e os entes celestiais, eminentes na aura das estátuas e/ou estatuetas dos santos devocionais (Souza, 2022).

SANTOS DEVOCIONAIS: PRÁTICAS VOTIVAS DE UMA RELIGIOSIDADE

Busca-se, neste artigo, explicar a razão de uma quantidade significativa de santos devocionais hoje não serem mais utilizados no exercício religioso baiano. São práticas resultantes dos modos de vida que se explicam a partir da necessidade de entender o meio pelo qual os santos devotados encontram abrigo em oratórios públicos e privados e os meios pelos quais se fazem pertinentes no imaginário da religiosidade popular, que imbrica novos meios de produção, na medida em que a fé católica é necessária para o atendimento dos fiéis devotados.

Na pesquisa de campo realizada em diferentes contextos, como, por exemplo, capelas, residências, antiquários e museus, além de pesquisas em fontes primárias, como cerca de 150 inventários, testamentos e autos de partilha de 1701 a 1960, situados no Arquivo Público do Estado da Bahia, foram identificados os santos devocionais listados no Quadro 1. O cruzamento desses dados possibilitou a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares presentes na religião do católico ou simpatizante da religião católica. Entre esses, tiveram maior incidência: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, Menino Jesus, Menino Jesus do Monte, Menino Jesus de Praga, São Cosme e São Damião, Santa Rita de Cássia, Sant'Anna Mestra e Sant'Anna com Maria.

Quadro 1 – Santos em Oratórios, Inventários, Testamentos e Autos de partilha

Nome	Quantidade	Tamanho	Técnica	Material
A caminho de Belém	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Buda	4	Estatueta	Moldagem	Gesso e Pigmento
Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo na Pedra	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo sem Cruz	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus	5	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus de Praga	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus do Monte	7	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	3	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora Desatadora de Nós	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora Aparecida	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Conceição	27	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Soledade	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora das Graças	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Fátima	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Nazaré	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Padre Cícero	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Presépio	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sacrifício de Abraão	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrada Família	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrado Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant'Anna com Maria	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant'Anna Mestra	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Bárbara	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Dulce	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Efigênia	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Luzia	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Rita de Cássia	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Antônio	18	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Expedito	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Benedito	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Cosme e Damião	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Francisco	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Gerônimo	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São José	9	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Lázaro	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Manoel	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Pedro	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Roque	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Sebastião	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Mãe Rainha Três Vezes Admirável	1	Estatueta	Recorte	Madeira\Gesso e Pigmento
Senhor do Bonfim	21	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Terezinha do Menino Jesus	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Virgem Maria	4	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Total	**185**			

Fonte: o autor, 2022.

As designações estátua e estatueta decorrem do tamanho dos santos encontrados e da variação dos tipos pelo tamanho. Desse modo, no quadro, classifica-se como estatueta quando

mede até 60 cm. Na especificação da técnica prevalece a moldagem, quando em material de gesso, e entalhe, quando de madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades. Leva-se em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes com base nos cânones da escola baiana de imaginária, mas, outras vezes, não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem ornamentação, como flores, florões e douramento.

Quanto aos títulos de santos localizados em oratórios, o fato de a maior quantidade ter sido encontrada em museus e antiquários, torna-se necessário ir em busca de vestígios desses em residências, já que vão mudando as formas e as práticas religiosas no decorrer do tempo.

Entende-se que as mudanças ocasionadas pelo passar do tempo nos santos de devoção alteraram os materiais com os quais estátuas e estatuetas foram confeccionadas, seja pela moldagem, seja pelo entalhe na madeira ou gesso com pigmento, modificando a perspectiva, passando-se a acreditar que determinados santos são obras de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de identificar tal santo devocional como obra de arte ressignifica os meios de produção, que assumem caráter de série e desvinculam-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia do início à metade do período (1701-1960).

Quanto às práticas votivas, se dão na medida em que fiéis procuram santos para um diálogo de pertencimento e também pelo fato de buscar ajuda no momento da necessidade de resolução de conflitos ou problemas. Isso significa que o fiel procura o santo em dois momentos: o primeiro, é o interesse do milagre ou da resolução de problemas; e o segundo, é por algum fator que o aflige em toda sua vida, para o intuito de proteção e/ou consagração. Quando as situações se tornam presentes no dia a dia, o fiel recorre ao santo da devoção, ainda que ocorram outras práticas religiosas em torno da fé e outras religiões sejam buscadas. As que mais se aproximam dos interesses dos homens são o catolicismo e o protestantismo (Souza, 2022).

Desse modo, segundo Sanchez (2010, p. 37):

> Falar em pluralismo religioso, na atualidade, é o mesmo que falar em um modo de compreensão da religião que ultrapassa os limites da tradição. As diversas expressões religiosas, cada vez mais centradas no sujeito, acabam se traduzindo numa série de recortes no universo dos símbolos e das práticas. Esses recortes, muitas vezes, não se vinculam à tradição. E, quando isso acontece, a tradição é entendida como algo a ser recriado, dando origem a uma "nova tradição", que incorpora elementos de diversas experiências daqueles que estão inseridos no campo religioso.

O campo religioso soteropolitano, como o brasileiro, caracterizou-se,

> [...] até o final do século XIX, pela hegemonia e monopólio legal por parte do catolicismo, em decorrência da configuração do projeto colonial implantado no Brasil. Essa posição privilegiada ocupada pelo catolicismo deveu-se tanto ao lugar ocupado pelo catolicismo no projeto colonial como também à subordinação das estruturas eclesiásticas ao governo português decorrente do regime de padroado, que foi conquistado por Portugal no âmbito da cruzada para expulsar árabes dos territórios portugueses (Sanchez, 2010, p. 117-118).

Hoje o campo religioso em terras baianas herda e permite que as práticas religiosas sempre sejam originárias dos templos eclesiásticos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Entretanto, não são essas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que ainda destinam um espaço na residência ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção, costumes e crenças herdados de portugueses, indígenas e africanos (Souza, 2022).

FESTAS E PROCISSÕES

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão e também um préstito público de reafirmação dos símbolos da cristandade que, no passado, reunia, em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, as reuniões de cortes, aclamações de reis até a abertura de sessões nas Relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada nas suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central (Gouveia, 2001).

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Monteiro da Vide, 2011, livro III, título XIII, 1720, p. 199) referem-se às procissões como "[...] uma oração pública feita a Deus por um comum ajuntamento de fiéis dispostos em certa ordem, que vai de um lugar sagrado ao outro lugar sagrado". Afirmam que se trata de uma tradição tão antiga, que seu uso remonta ao tempo dos Apóstolos. No entanto, H. Janson e A. Janson (2001) afirmam que, dentro do espírito de exaltação e glória promovido pelos romanos ao seu governante, sabe-se que realizavam procissões solenes dirigidas pelo próprio imperador, exaltando os feitos de proeza. A igreja católica se apropriou da prática pagã, conferindo um sentido religioso.

Sobre as procissões do estado, a obra de maior destaque sobre esse tema não foi escrita por um historiador de formação, mas pelo engenheiro e geógrafo João da Silva Campos (1941). Trata-se de *Procissões Tradicionais da Bahia*, obra póstuma. Interessado em montar um panorama das festividades baianas, Campos (1941) apresenta um breve histórico de cada solenidade – as extintas e as que continuavam a existir – e sua inserção na sociedade. Ao longo

de toda a obra, transcreve diversos documentos retirados, em boa parte, de fontes secundárias impressas, como jornais ou outras publicações, não apresentando, diversas vezes, a origem de um documento ou citação – deficiência suprida, em parte, pelo editor da segunda edição publicada em 2001.

O autor levanta inúmeras questões para as quais não oferece respostas e deixa algumas lacunas documentais e interpretativas no decorrer da exposição. Dessa forma, apenas expõe as informações retiradas dos documentos, não empreendendo nenhuma análise mais profunda acerca desses movimentos processionais. Apesar das suas limitações, a obra de Campos é de singular importância e, de certa forma, seguiu-se os passos apontados por ele, para elencar as procissões extintas e as ainda existentes no estado, principalmente em Salvador.

Entre as procissões tradicionais da Bahia atualmente extintas, mas que se encontram vestígios em imagens de azulejos, postais e fotografias em museus e igrejas da cidade, estão: Rasoura, Quarenta horas, Senhor dos Passos dos Humildes, Triunfo, Fogaréus, Senhor dos Martírios, Nossa Senhora das Angústias, Senhor da Cruz, Terço, Onze Mil Virgens, Ossos e Procissões reais ou da Câmara.

As ainda existentes, são: Senhor dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Viagem, Senhor dos Passos da Ajuda, Senhor Bom Jesus da Paciência, Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração, Senhor da Redenção, Enterro do Senhor, Ressurreição, São José, São Benedito, São Francisco Xavier, Corpo de Deus, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da boa morte, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, São Pedro Gonsalves, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Santa Bárbara, São Lazaro, São Roque, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Contudo, as seis últimas alcançam uma quantidade maior de fiéis nas ruas da cidade, sendo a de maior popularidade, na capital baiana, a do Nosso Senhor do Bonfim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo discutiu o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes.

Nas práticas votivas que ocorriam em Salvador do período estudado, a relação entre santos e pessoas era potencializada por práticas rituais de caráter devocional. As orações de louvor, pedido e agradecimento proferidas em voz alta ou apenas em pensamentos, ladainhas, novenas, tríduos, oferta de flores e velas, reverência, beijos, cumprimentos, persignações, bilhetes e cânticos, integravam esses rituais, que podiam ser praticados espontaneamente ou sob a direção de sacerdotes, tanto nas igrejas, como nos cruzeiros e também nas casas dos devotos.

As antigas práticas devocionais têm sido substituídas por novos ritos no campo religioso baiano. Agora em desuso, elas decorrem da quantidade significativa de santos que se opuseram aos desejos e sentimentos religiosos dos fiéis, implicando, assim, na necessidade de encontrar novos santos para serem devotados. As novas práticas adotadas permitiram compreender que os santos devocionais de hoje, algumas vezes são os mesmos do período de 1701-1960. Além disso, o fato de encontrar quantidade significativa de santos devocionais em antiquários e museus permitiu presumir-se que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo, mas foram ora modificadas, ora consolidadas com o passar do tempo. Tal percepção possibilitou presumir-se a criação em massa de santos em diferentes técnicas e materiais.

Como resultado foram encontrados treze tipos mais comuns de santos devocionais na cidade de Salvador: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e São Damião, Santa Rita de Cássia, Sant'Anna Mestra, Sant'Anna com Maria, Menino Jesus, Menino Jesus de Praga e Menino Jesus do Monte.

Concluiu-se que essa escolha de devoção aos santos do hagiológio cristão do imaginário popular, muitas vezes sincretizados pelo povo de santo e vice-versa, implicou numa religiosidade heterogênea, que sofria, muitas vezes, uma "simbiose político cultural" que manipulava e continua manipulando o imaginário cristão de Salvador.

O estudo iniciado em 2017 e finalizado em 2022 como Dissertação de Mestrado foi importante para se conhecer o campo religioso baiano, mais especificamente os santos de devoção e como essa devoção era praticada pelos devotos no período de 1701-1960.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de todos-os-santos*: guia de ruas e mistérios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. 2. ed. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CATEQUISTA, Sebastião. A vida venceu a morte! *Biblia e Catequese,* [*S.l.*], [ca. 2018]. Disponível em: http://bibliaecatequese.com/tag/escaton/. Acesso em: 6 nov. 2018.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Artshow Books, 1989.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá (PR), v. 5, n. 15, 2013. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30207. Acesso em: 10 ago. 2018.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRETTI, Sérgio E. *Sincretismo e religião na Festa do Divino*. São Luis: UFMA, 2007. Disponível em: http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/191. Acesso em: 21 nov. 2021.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Bahia de todos os santos e de quase todos os pecado*s. São Paulo: Global, 2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOUVEIA, António Camões. Procissões. *In*: MARQUES, João Francisco; GOUVEIA, António Camões. *História religiosa de Portugal.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. v. 2, cap. Humanismos e Reformas, p. 334-346.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

MACEDO, Armando Costa (Armandinho); PIRES, Antonio Carlos Morais (Morais Moreira). *Chame Gente*. [Rio de Janeiro]: RCA Victor, 1985.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia, século XIX*: uma província no império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MONTEIRO DA VIDE, Sebastião. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia* / feitas, e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. XXX II+ (Edições do Senado Federal, v. 79).

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. *Religião e dominação de classe*: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

SANCHEZ, Wagner Lopes. *Pluralismo religioso*: as religiões no mundo atual. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

SILVA, Cândido da Costa e. *Os segadores e a messe*: o clero oitocentista na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000.

SIQUEIRA, Sonia A. Religião e religiosidade: Continente ou conteúdo? *In*: ASSIS. Ângelo Adriano Faria de; PEREIRA, Mabel Salgado (org.). *Religiões e religiosidade*: entre a tradição e a modernidade. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 143-159.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. *Oratórios em Salvador, Bahia*: materialidade, visualidade e devoção. 2022. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35424. Acesso em: 13 jun. 2022.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim* (crônicas de costumes). Salvador: Itapuã, 1973.

VILHENA, Maria Ângela. *Ritos*: expressões e propriedades. São Paulo: Paulinas, 2005. (Coleção Temas do Ensino Religioso).



O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ALTARES DE SANTO ANTÔNIO

THE PROCESS OF CREATION OF ALTARES DE SAINT ANTHONY

Claudio Rafael Almeida de Souza
Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, BA/Brasil

Resumo: No dia 13 de junho de cada ano, a Igreja Católica celebra o dia de Santo Antônio de Pádua, um dos santos mais populares, venerado não somente em Pádua, onde foi construída uma basílica que acolhe os restos mortais dele, mas no mundo inteiro são estimadas pelos fiéis as imagens e estátuas que o representam com o lírio, símbolo da sua pureza, ou com o Menino Jesus nos braços, que lembram uma aparição milagrosa mencionada por algumas fontes literárias. Nosso artigo revela o processo de criação de altares domésticos para receber a imagem de Santo Antônio da trezena realizada pela matriarca da família e devota que realiza a reza em homenagem ao santo por mais de quarenta anos.

Palavras-Chave: Santo Antônio de Pádua. Altar. Trezena. Processo Criativo. Memória.

Summary: On June 13 of each year, the Catholic Church celebrates the day of St. Anthony of Padua, one of the most popular saints, venerated not only in Padua, where a basilica was built that houses his remains, but worldwide are estimated by the faithful the images and statues that represent it with the lily, symbol of its purity, or with the Baby Jesus in the arms, that remember a miraculous apparition mentioned by some literary sources. Our article reveals the process of creating domestic altars to receive the image of Saint Anthony from the trezena of the family matriarch and devotee who performs the prayer in honor of the saint for more than forty years.

Keywords: Saint Anthony of Padua. Lord´s table. Trezena. Creative process. Memory.

A Religiosidade Doméstica Baiana

Quem em sua vida nunca se curvou perante um altar e orou aos entes celestiais fervorosamente? Orações ensinadas pelos pais, tias ou avós, rezas encontradas em santinhos, passadas através de gerações. As súplicas realizadas ao divino é segredo. O milagre, a graça, o clamor é feito no recolhimento silencioso e na voz

que ecoa nas rezas que são reinventadas em casa, ambiente íntimo. Nesse momento, muitas vezes, o portal de comunicação entre o céu e a terra, é o altar de Santo Antônio.

A presença nas casas de imagens, estampas, quadros, cruzes pregadas nas paredes ou arrumadas no interior de oratórios, remontam ao período colonial, sendo encontrada na casa sertaneja ou caipira, na casa-grande, nas sedes das fazendas, como também em residências simples e abastadas das cidades. Distribuídos por diversos cômodos da casa, com diferentes ornamentações como flores, fitas decorativas e diferentes adereços, é possível visualizar o sagrado misturando-se e participando totalmente da intimidade, dos afazeres e dos acontecimentos domésticos.

Conforme Maria Ângela Vilhena em Ritos: expressões e propriedades (2005) por meio de cumprimentos matinais e noturnos, repetidos a cada vez que na casa se sai ou se entra de persignações, de orações, velas, e oferendas, santos e anjos, ao sabor de suas especialidades, são invocados a cada momento no correr das aflições da vida diária. A familiaridade que com eles se estabelece permite aos moradores venerá-los ou castigá-los, virando-os para a parede, colocando-os de ponta cabeça, tirando-os de seu lugar de honra até que atendam aos pedidos de seus devotos. Esses cultos santoriais domésticos constituem uma das características mais marcantes da religiosidade brasileira. O trato ritual diário com os santos da casa, com os protetores do lar, cuidadores de todos e de cada um, expressa uma experiência religiosa laica, aprendida por simples familiaridade, calcada na tradição, na afetividade, no contato e nas trocas diretas com o sagrado, sem necessidade da intermediação de especialistas, como os sacerdotes.

Deste modo, em terras baianas as práticas religiosas sempre giram em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidade e elegância dos gestos litúrgicos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Porém, não são essas as únicas práticas e



ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que utilizam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção. Costumes e crenças herdados pelos portugueses, indígenas e africanos.

O Culto aos Santos Devotados

Diversos historiadores como Pedro Ribeiro A. de Oliveira, em seu livro Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil (1985) e Kátia de Queirós Mattoso em Bahia Século XIX: Uma Província no Império (1992) afirmam que no catolicismo popular a instância do culto individual e doméstico são os santos protegidos ou não em oratórios e que se tornam o centro da religiosidade popular em cada casa num espaço reservado para estes. Nessa religiosidade a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida entre em dois aspectos básicos, são estes: o modo contratual e o modo de aliança.

No modo contratual, conforme aponta Oliveira (1985) e Mattoso (1992, p. 117) é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as partes acordadas firmam uma parceria para que se alcance um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa. Já no modo de aliança, o que está em cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independente da necessidade. Em troca disso, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Esta é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar disso, além da influência católica, a religiosidade do povo baiano também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para o ambiente colonial brasileiro, através do sistema escravocrata e dos povos nativos

indígenas que também foram catequizados pelos missionários jesuítas e perpassa os séculos sofrendo modificações simplórias, mas no âmbito da troca sincrética, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Fazendo assim, que a vida cotidiana se desenrola-se sob o signo da religião.

Esses ritos que são praticados por devotos que se entendem justificados e aptos para tal, consistem em forma de expressão da convicção interna segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o mesmo está além dos templos e pode habitar as casas do povo, santificando-as e protegendo-as com sua celeste presença. Assim, os populares manifestam certo grau de autonomia e intimidade em relação à instituição religiosa, e paradoxalmente, expressam total dependência do sagrado para ações da vida cotidiana, onde encontram em si mesmo dignidade suficiente para conduzir, por meio do protagonismo de rituais, as relações entre eles e os entes celestiais, eminentes na áurea das estátuas e/ou estatuetas dos santos devocionais.

Desse modo, podemos dizer que a relação entre santos e pessoas é potencializado por práticas rituais de caráter devocional. As orações de louvor, pedido e agradecimento, proferidas em voz alta ou apenas em pensamentos, ladainhas, novenas, tríduos, oferta de flores e velas, toques de carinho e reverência, beijos, cumprimentos, persignações, bilhetes e cânticos, integram esses rituais, que podem ser praticados espontaneamente ou sob direção de sacerdotes, tanto nas igrejas, nos cruzeiros, como nas casas dos devotos.

A Trezena de Santo Antônio e o Processo de criação dos altares

Nesse sentido, tomamos aqui como exemplo, a criação dos altares da trezena de Santo Antônio, que todo mês de maio é dado o inicio a reflexão sobre como será montado os altares que servirão de ambientação para a Trezena de Santo Antônio,

realizada nos treze primeiros dias de junho, na residência da minha avó materna Gilda da Silva Almeida, no bairro da Ribeira, Salvador-Bahia. O ato devocional que já tem cerca de 40 anos de tradição surgiu de um “pagamento” de promessa realizado pela matriarca ao santo e durante os anos agregou familiares, amigos e vizinhos.

Cada noite das treze é garantida a um “dono da noite”, sendo que a primeira e última noite, respectivamente é das crianças e dos donos da casa. Os donos das noites são filhos, irmãos, amigos, vizinhos, netos e possivelmente seus descendentes e cônjuges. Todos esses inseridos nas reflexões que tomam a residência para o processo de criação dos altares, haja vista que cada dia se cria um novo altar e não repetindo sua configuração, podendo aproveitar alguns elementos.

No processo de criação dos altares, ou melhor, no ato criativo como diria Duchamp (1997), todos somos tomados das mesmas inquietações, problematizações, certezas, dúvidas, erros, acertos que um possível artista que cria obras como escultura, vídeo, performance são tomados. Lógico que o produto final é importante, mas o principal é o processo, onde a troca de conhecimentos, sensibilidades, percepções e experiências possibilita uma experiência enriquecedora.

Tendo como referência a memória e o registro fotográfico de trezenas anteriores, tudo é pensando de uma forma que seja única a ornamentação e criação dos altares. É como o que Felipe Scovino (2008) diz envolver quando dialoga com uma obra de Lygia Clark, “um tecimento de rede que envolve três instâncias: memória, obra e uma terceira via resultante das dobras que são geradas por esses momentos”.

A memória do latim memoria e do grego mnemis é intangível, impalpável. É a faculdade psíquica através da qual se consegue lembrar o passado a partir das lembranças e recordações fundamentadas em lugares e imagens. Nesse caso a memória é a confluência das relações existentes entre sujeitos, lugares, objetos,

coisas, fotografias, recortes de jornal, imagens de santos devotos, flores, pedras, livros.

Para Pollak (1989, p.07), a memória é uma operação da coletividade dos fatos acontecidos e dos entendimentos do tempo de outrora que se pretende preservar, salvaguardar, numa tentativa supostamente consciente de precisar e intensificar sentimentos de pertencimento. E o emolduramento da memória[1] é a tarefa de prover molduras de referenciamento de determinado grupo social. Nesse processo, o objeto estudado é revelado enquanto fonte visual para uma série de "inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos"[2] em que se busca interligar informações, bem como delimitar interpretações[3].

Ao utilizar como referência a arquitetura dos retábulos-mores e colaterais em conjunto com objetos bem característicos como a renda de bilro, flores feitas de papéis crepons combinadas com naturais, laços de fitas elaboradas pelas mulheres, bexigas enchidas pelas crianças e estrutura em madeira criada pelos homens, os altares se tornam obras completamente contemporâneas, singulares e que expressam uma identidade baiana, itapagipana e porque não dizer nordestina.

Nordestina, pois, muitos dos elementos utilizados na elaboração do altar são tipicamente da cultura do nordeste brasileiro, como a renda de bilros. A própria configuração do altar remonta ao fazer artístico nosso, o popular, a combinação das cores que traz no imaginário devocional aspectos do sincretismo entre a religião católica e o candomblé, no qual a cor azul que corresponde ao orixá ogum é também atrelada a Santo Antônio, ou o colorido correspondente aos Ibejis, utilizado no dia das crianças.

[1] O enquadramento da memória proposto por Pollak aqui intitulamos de emolduramento da memória.

[2] Base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto.

[3] MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. *Memória e cultura material:* documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

Sendo assim, o lócus intimo da casa, o espaço doméstico, onde por excelência a vida se manifesta em concepções, nascimentos, crescimentos, mortes, dores e alegrias, medos e esperanças, instância primeira do processo de socialização e construção das identidades, lugar da conservação da memória e projetos de futuro, de transmissão de crença e de valores, espaço de aconchego e salvação, é também lugar de profundas experiências de sacralidade expressas por meio de rituais religiosos.

Conforme Eliade (1992, p.25) todo espaço sagrado sugere uma hierofania[4], uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o transforma significamente diferente. A teofania consagra um espaço pelo próprio fato de torná-lo aberto para o alto, ou seja, comunicador com o Céu, ponto paradoxal de comunicação de uma maneira de ser ao diferente. Desse modo, os altares de Santo Antônio criados, são exemplos ainda mais precisos de "santuários", "Porta dos Deuses" e, de tal maneira, lócus de comunicação entre o homem e o sagrado cultuado. Como pode ser verificado nas figuras de 1 a 3.


Figura 1[5]


Figura 2[6]


Figura 3[7]

[4] Segundo o Dicionário Caldas Aulete (2017) hierofania é a manifestação reveladora do sagrado.
[5] Altar de Santo Antônio verde e branco. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2018.
[6] Altar de Santo Antônio cobre e prata. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2010.

Nas imagens de 1 a 3, é possível observar diferentes tipos de altares em diferentes momentos. O primeiro, de 2018, prevalece à ornamentação repleta com flores naturais (rosas em diferentes tonalidades) tendo como base o papel crepom na tonalidade verde escuro. O segundo apresenta um trabalho mais artesanal realizado com papéis crepons metálicos em diferentes tonalidades como o prateado e o acobreado. Há também um arco de bexigas empeduradas na parede, flores naturais e laços de fita decorativa em diferentes tonalidades. O terceiro, mais simplório, possui toalha de renda cobrindo tecido acetinado na tonalidade amarelada com dois pares de arranjos de flores naturais e quadro de Santo Antônio com o Menino Jesus centralizado na parede, além de par de castiçais e vela de sete dias. Tudo arrumado com certa delicadeza e trato refinado para poder venerar o santo votivo.

Na figura 4, visualiza-se um recorte do altar onde pode ser encontrado a imagem de Santo Antônio segurando o Menino Jesus com terço pendurado ao pescoço rodeado com flore brancas e azuis e outros vegetais. Destaque para o painel de fundo de tecido na tonalidade azul marinho com bordados de paetês que lembram alguns grafiados ondulados e outras formas mais ou menos estilizadas. Além de pequenas flores e florões, num jogo de texturas que permite ao espectador a contemplação do trabalho artístico. O restante do altar é armado com uma mesa de madeira onde é colocado um tecido de cetim azul marinho com o tecido bordado por cima. O mesmo do painel de fundo. A ornamentação, por conseguinte, é detalhada com par de castiçais.

[7] Altar de Santo Antônio amarelo e branco. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2018.



Figura 4[8]

Nesse processo, o mais gratificante diante do todo é quando na hora da trezena, pessoas não envolvidas na ação, ou melhor, na criação dos altares, diante do altar demonstram tamanha admiração, contentamento e êxtase. Sendo assim, vemos o que Duchamp fala em O Acto Criativo (1997) sobre os dois pólos no ato da criação da arte. No qual, tomemos em consideração de um lado permanece o artista e, do outro lado, o espectador que com o tempo se torna a posteridade, memória. Em última análise é possível afirmar que o artista pode gritar aos quatro ventos que é um génio, no entanto, terá de aguardar o veredicto do espectador e sua reação, interpretação perante a obra.

O próprio Duchamp (1997) conclui que o ato criativo não é executado pelo artista sozinho, ou no nosso caso, os artistas. O espectador ou fiel que perante o altar profere suas preces e põe a obra em contato com o mundo exterior ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribui para o ato criativo. Isso ainda fica

[8] Altar de Santo Antônio Azul e Branco. Fotografia: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2018.

Claudio Rafael Almeida de Souza - O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ALTARES DE SANTO ANTÔNIO. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro, v.61, nº61, p. 1- 13, e1467, 2024.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br

mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final em relação ao objeto, ou melhor, ao altar contemplado no momento de oração.

Entretanto, os altares, possíveis exemplares de “obras artísticas”, adquirem outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte. É neste momento, que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que a obra tem na escala estética, ou seja, o julgo, juízo de valor perante os componentes e/ou o todo artístico indicado pelo artista. Na criação, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. E a sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O Resultado Final do Ato Criativo

O resultado desse conflito é a diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que almejou realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na obra.

Através do emolduramento da memória contida nas fotografias dos altares de Santo Antônio verificamos que muito além de ambiente sagrado, elas abrigam a memória da família. A continuação da sua utilização é um meio de preservar costumes e tradições familiares que são transmitidas entre gerações. E nessa tarefa de salvaguardar não só a memória individual como a coletiva é o que tange um emolduramento da memória religiosa da sociedade baiana preservada. Já que com o passar do tempo esses locais vão sendo extintos devido à conversão para religiões protestantes, a diminuição das residências e até mesmo o interesse das

gerações atuais em manter o espaço sagrado e a continuação da realização da trezena.

De outro lado, o pensamento imaginativo começa a especular, orientando-se em viabilidades da matéria para configurar formas expressivas, sondando quanto a aspectos específicos que pudessem caracterizar essa matéria num sentido essencial e talvez novo. Sondar as possibilidades da linguagem é estar vulnerável ao impacto de realidades que se revelam diferentes das que se imaginava ou previa. O foco neste olhar é a própria cor, que assume autonomia e não se prende a forma, ora se ilumina, ora se dilui em transparência. A seleção da técnica corresponde a uma seletividade da pessoa; assim, a real opção talvez nem se dê em termos tão conscientes, obedecendo antes, uma predeterminação inferiorizada que encontra no momento oportuno uma espécie de pretexto para se manifestar e buscar uma linguagem visual adequada.

Referências:

DUCHAMP, Marcel. O Acto Criativo. trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.

ELIADE. Mircea. O sagrado e o profano. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. Revista Poiésis, n° 26, p.81-97, 2015.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. Bahia, século XIX: uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.



SCOVINO, Felipe. Lygia Clark: reedição - Todo artista é um suicida. In Scovino, Felipe e Clark, Alessandra (org.). Breviário sobre o corpo. Revista Arte & Ensaios n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008.

VILHENA, Maria Ângela. Ritos: expressões e propriedades. Coleção temas do ensino religioso. São Paulo: Paulinas, 2005.

Claudio Rafael Almeida de Souza
Com formação interdisciplinar, é museólogo registrado no COREM 0592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso "Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio" pela Fundação Demócrito Rocha.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7581-1025
E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 07 de março de 2024
Aceito em 02 de julho de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes (FUNDARTE)
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível
em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.



Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/



Atual Caboclo do 2 de Julho
Foto: Acervo pessoal, 2017

O ESTUDO DAS ESCULTURAS DO CABOCLO E DA CABOCLA DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: O presente texto busca explicar o estudo das esculturas do caboclo e da cabocla da Independência do Brasil na Bahia através de documentos históricos e exemplares subsistentes. Deste modo, é utilizada como metodologia a pesquisa em inventários, testamentos, autos de partilha, recortes de jornais, revistas, bem como fichas catalográficas de Carlos Ott e Marieta Alves. Além da análise iconográfica e iconológica proposta por Panofsky dos exemplares escultóricos subsistentes. O resultado permite encontrar possíveis autores, o histórico e concluir também com análises iconográficas e iconológicas das esculturas encontradas em pesquisa as possíveis autorias das criações.

PALAVRAS-CHAVE: Estudo. Caboclo. Cabocla. Documentos Históricos. Escultura.

ABSTRACT: This text seeks to explain the study of the caboclo and cabocla sculptures of the Independence of Brazil in Bahia through historical documents and surviving examples. In this way, the methodology is used to research inventories, wills, sharing documents, newspaper clippings, magazines, as well as catalog cards of Carlos Ott and Marieta Alves. In addition to the iconographic and iconological analysis proposed by Panofsky of the surviving sculptural examples. The result allows us to find possible authors, the history and also conclude with iconographic and iconological analyzes of the sculptures found in research the possible authors of the creations.

KEYWORDS: Study. Caboclo. Cabocla. Historical Documents. Sculpture

Os documentos históricos: inventários, testamentos e autos de partilhas, bem como recortes de jornais, artigos e sítios de internet são riquíssimas fontes de conhecimento para investigar o passado através da memória escrita contida nestes documentos e salvaguardados por arquivos públicos. Além da busca e pesquisa na documentação é necessário um aporte na materialidade e visualidade contida nos exemplares subsistentes preservados por instituições museais ou aquelas em que a salvaguarda da cultura material e visual se faz pertinente no momento em que a procura das manifestações e representações culturais são fontes formais de conhecimento. Esta possibilidade se dá no momento em que o pesquisador-museólogo-historiador das artes visuais entra em contato com a cultura material e visual contida nas obras de artes, e neste caso com as esculturas do caboclo e da cabocla do préstito ao 2 de julho.

Conforme Poussam (2018) os inventários, testamentos e autos de partilha costumavam ser tratados como um continuum de um





Exposição Virtual Nasce o Sol a 2 de Julho da Biblioteca Consuelo Pondé

mesmo processo, que se inicia com o inventário e termina com a partilha e adjudicação dos bens aos herdeiros. Ambos são atos constantes da vida civil, inclusive alterados recentemente pela lei 11.441/2007, que introduziu a partilha extrajudicial. Contudo, o formal de partilha é um documento de natureza pública, cuja finalidade é regular os direitos e deveres decorrentes de relações jurídicas entre pessoas, como no inventário e partilha. No caso desta pesquisa os inventários, testamentos e autos de partilha foram pesquisados com o intuito de encontrar similitudes existentes entre as referências encontradas em bibliografias e sítios de internet sobre as autorias das esculturas.

Portanto, os estudos dos inventários pós mortem buscou dados que indicassem supostamente as autorias das esculturas. Com isso, tentou-se a pesquisa em inventários dos escultores Bento Sabino dos Reis, Domingos Pereira Baião e Manuel Ignácio da Costa. Mas, não foi obtida muitas informações. O que houve foi

um cruzamento de informações que pudera compreender a partir das datações da obra e possíveis períodos de exercício de atividades dos escultores as autorias das criações escultóricas, bem como da estética encontrada nas esculturas.

Neste momento, a pesquisa busca a interdisciplinaridade contida entre as disciplinas existentes na museologia e história da arte que buscam meios exclusivos para se adquirir conhecimento. Assim, este texto implica no estudo das esculturas do caboclo e da cabocla do 2 de julho, símbolos maiores da independência do Brasil na Bahia, ocorrida em 1823 e celebrada até os dias atuais a partir do momento em que um indígena, foi colocado em carro tomado dos portugueses para desfilar em comemoração a tomada das terras baianas da coroa portuguesa.

A partir de tal acontecimento se faz necessário em ano seguinte a criação de uma escultura com características similares ao indígena para desfilar em carro alegórico em conjunto vinte anos depois da figura de uma indígena



Caboclo dos 100 Anos da Independência do Brasil na Bahia.

Fonte: Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2021.

que simbolizava todos os baianos, a que casou com caramuru, Catarina Álvares Paraguaçu, e que deu origem a primeira família baiana e a uma linhagem que alcança os séculos até os dias atuais.

Estas manifestações maiores da independência do Brasil na Bahia, ocorrida ano depois que a do Brasil, tendo em vista que os portugueses após a Independência do Brasil ainda se estabeleciam nas terras baianas, consiste no teor preservacionista de uma identidade cultural que transubstanciam nas representações materializadas das esculturas. E possibilita ancorar nestas manifestações a memória cultural, social e política de uma sociedade que lutou nos embates e em diferentes frentes em prol da sua independência perante a coroa portuguesa.

As manifestações inerentes aos préstitos de comemoração à independência, ou melhor, ao cortejo do 2 de julho, mostra que a identidade cultural dos baianos ainda hoje se faz presente 200 anos depois do acontecimento. A busca de

possíveis autorias destas esculturas se faz necessária no momento em que documentos históricos mostram possíveis indicações que relatam ou dão indicações para a compreensão de preservar e alimentar uma lacuna existente na história da arte baiana.

A pesquisa busca apaziguar uma contenda existente entre historiadores da arte baiana, cronista e memorialista, que indicam diferentes autorias para a escultura do caboclo e da cabocla do 2 de Julho. Entres as autorias compreende-se e se faz presente escultores do período oitocentista na Bahia, como Manuel Ignácio da Costa, Bento Sabino dos Reis e Domingos Pereira Baião. Através dos documentos históricos e pesquisas mais recentes é possível compreender as possíveis autorias do seguinte modo: ao ter em vista as possibilidades de criação das esculturas, uma vez que Baião foi discípulo de Reis e também por relato do memorialista e poeta José Amaral em "Resumo Cronológico e Noticioso da Província da Bahia, desde o seu descobrimento em 1500", da escultura da cabocla e do caboclo ter sido criada por ambos. Já a possibilidade



Atual Cabocla do 2 de Julho
Foto: Acervo pessoal, 2017

das duas esculturas existentes da cabocla ter sido criada na oficina de Reis com a ajuda do discípulo, ou mesmo o discípulo executando o trabalho oficinal a pedido do mestre [Reis] e recaindo a autoria ao mestre da oficina escultórica.

Conforme a celeuma atrelada a contenda das autorias e criações, e com base em pesquisa é possível dizer em relação a cabocla, que há duas esculturas que no decorrer da pesquisa se fez necessário encontrar: uma escultura de posse do IPAC, mais precisamente nos idos de 2012, na reserva técnica do Solar Ferrão e a outra a escultura andante que todos conhecem do cortejo do 2 de Julho. Além da possibilidade da escultura do caboclo também ter sido criada, segundo Amaral, na oficina de Bento Sabino dos Reis, mas não encontramos vestígios de outra escultura do caboclo com o mesmo contraposto da escultura andante do caboclo. O que há é uma escultura que aparenta ser máscula devido os braços torneados e que repousa as mãos em peitoral, que faz parte da coleção de Arte Popular de Lina Bo Bardi.

Com o respaldo da pesquisa o que interessa aqui sobre as esculturas é que existe duas criações e autorias para as esculturas da cabocla encontradas. Devido ao encontrar recorte do jornal A Tarde de 1962 contendo uma escultura da cabocla que tem similitudes fisionômicas com a da reserva técnica do Ferrão, e verificar que a estética atribuída a atual escultura andante da cabocla do cortejo do 2 de julho ter mais proximidade com os traços fisionômicos, bem como o entalhe robusto do atual Caboclo andante do cortejo do 2 de Julho. Deste modo, há a hipótese embasada nas descrições de Manuel Querino no artigo intitulado "Noite 1º" de que a escultura do caboclo atualmente utilizado no cortejo do 2 de Julho condizer com o entalhe de Manuel Ignácio da Costa. Portanto, atrelo a escultura da cabocla do Solar Ferrão ao Bento Sabino dos Reis e a atual ao seu discípulo Domingos Pereira Baião. Deste modo, a solução da contenda explica que possivelmente a partir das datações, o cruzamento das informações, bem como os exemplares subsistentes encontrados a escultura da cabocla mais antiga é de Bento Sabino dos Reis (1840), a mais atual é Domingos Pereira Baião (1846) e a escultura do caboclo é de autoria de Manuel Ignácio da Costa (1826).

A pesquisa sumariamente tem por objetivo identificar possíveis autorias de criação das esculturas do caboclo e da cabocla do 2 de Julho através da análise de documentos históricos e também de exemplares subsistentes, ou seja as esculturas andantes do caboclo e da cabocla do Cortejo do Dois de Julho. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes primárias e secundárias de estudo, como também, registro fotográfico das esculturas e a utilização da analise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais.

O tema primário ou natural é subdividido em fatual ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às

imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte.

Enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época e à sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Desta maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das obras por momento estudadas com a qual os artífices ou escultores puderam trabalhar. Além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas na pesquisa e que teve como um dos resultados esta contribuição.

Ao fim deste trabalho, acreditamos que a preservação e a conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana e produtos da formação étnico-artística da Bahia são notoriamente importantes, pois ambas, são legados da arte étnica baiana que perduram cerca de mais de um centenário, devido a terem sido criadas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1823.

Além disso, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição e da preservação da cultura baiana e brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao 2 de Julho, que reflete da maioria da população que compõe a sociedade contemporânea. Fatores estes que acredito serem responsáveis pela evasão dos participantes no cortejo do 2 de Julho.



Antiga Cabocla do 2 de Julho
Foto: Blog do Correio da Bahia, 2013

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Ricardo. *A cultura visual e o olhar antropológico*. Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.23, p.94-115, 1994.

LIMA, Tania Andrade. *Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais*. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan. /abr. 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POUSSAM, Demerval Aparecido Pereira. *Aspectos importantes sobre inventário e partilha e a possibilidade da partilha extrajudicial*. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=18756&revista_caderno=7 Acessado em: 13/09/2018

SILVA, Sergio Baptista da. *Repensando objetos, arte e cultura material*. In: Horizontes antropologicos. vol.17 no.36 Porto Alegre July/Dec. 2011.

SOUZA, Cláudio Rafael Almeida de. *Caboclos símbolos: precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de julho* / Cláudio Rafael Almeida de Souza. - Salvador:Fundação Pedro Calmon, 2021.98 p. : il.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. *Precursores Iconográficos das Esculturas do Caboclo do Dois de Julho*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, v. 117, 2022, p. 85-109.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As Esculturas do Caboclo e da Cabocla e a Iconografia do 2 de Julho. In: Maria das Graças de Andrade Leal; Virgínia Queiroz Barreto; Avanete Pereira Sousa. (Org.). *Bahia, 2 de julho: uma guerra pela Independência do Brasil*. 01ed. Salvador: EDUNEB, 2023, v. 01, p. 433-471.

WOODWARD, Ian. The Material Representing the Cultural Universe. Objects, Symbols and Cultural Categories. In: *Understanding Material Culture*. New York: SAGE Publications, 2007. P.84-110.

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Com formação interdisciplinar, é bacharel em museologia registrado no Corem 0592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia - EBA/UFBA com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso “Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio” pela Fundação Demócrito Rocha.. É investigador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. Áreas de interesse em pesquisa: Educação Museal; Educação Patrimonial, Religiosidade da Bahia, Identidade, cultura e língua Ameríndia, Afro-brasileira e Africana, Independência do Brasil na Bahia e seus ícones, Decolonialidade e Curadoria.

Origem formal e simbólica do oratório doméstico tipo baldaquino e seus derivados na Bahia

Formal and symbolic origin of the baldaquin type domestic oratory and its derivatives in Bahia

Claudio Rafael Almeida de Souza [1]

Resumo:

O artigo pretende compreender a origem formal e simbólica do oratório doméstico tipo baldaquino e seus derivados na Bahia. O oratório tipo baldaquino foi comum na Bahia do século XIX e primeiras décadas do século XX, tem inspiração principalmente no retábulo da igreja do Nosso Senhor do Bonfim e simboliza poder, a dignidade de quem está sobre ele e a luta pela fé. Como metodologia utiliza-se o objeto enquanto cultura material e fonte visual com arcabouço teórico,

informações verbais e escritas. Portanto, os objetos foram catalogados e analisados sob a ótica da iconografia e da iconologia. Ambas propostas por Erwin Panofsky para análise do significado das artes visuais em 1986.

Palavras-Chave: oratório, forma, tipo, origem, simbologia.

Abstract:

The article tends to understand the formal and symbolic origin of the Baldaquino type oratory and its derivatives in Bahia. The baldaquino-type oratory was common in nineteenth-century Bahia and the early decades of the twentieth century, inspired mainly by the altarpiece of the church of Our Lord of Bonfim and symbolizes power, the dignity of those who are over it and the struggle for faith. As methodology, the object is used as material culture and visual source with theoretical framework, verbal and written information. Therefore, the objects were cataloged and analyzed from the perspective of iconography and iconology. Both proposed by Erwin Panofsky for analysis of the meaning of the visual arts in 1986.

Keywords: oratory, form, type, source, symbology.

Introdução

Nos múltiplos momentos de aflição ou gratidão, o oratório seria o espaço ideal para um contato pessoal, de marcante teor afetivo e de familiaridade com a simbologia católica, tão legitimamente brasileira. Os santos guardados ou entronizados em seus nichos estavam, assim, à mão para proteger, ouvir segredos e testemunhar a fé das pessoas, qualquer que fossem homens, mulheres ou crianças. O certo é que esses artefatos de fé, hoje em pouco número, como todo objeto, contém uma grande quantidade de informação. Além de ser composto e gerar uma imagem é também uma linguagem carregada de propósito.

Há muito tempo os historiadores da arte vêm utilizando o objeto enquanto testemunha ocular da história e fonte principal de pesquisas [2]. Nesse processo metodológico o objeto é revelado enquanto cultura material e fonte visual para uma série de "inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos" [3] em que o pesquisador busca também aporte externo em fontes orais e escritas com o intuito de interligar informações, bem como delimitar suas interpretações [4].

A perspectiva metodológica anteriormente citada foi utilizada pelos historiadores da arte brasileira e baiana, Costa (1939), Canti (1985), Flexor (2009) e Freire (2006), que oferecem a esse estudo arcabouço teórico e metodológico para o desenvolvimento das teorias aqui desenvolvidas e/ou concordadas. O que nos permite salientar os estudos realizados sobre o mobiliário brasileiro e baiano tanto das igrejas [5] como das moradas abastadas e até as moradas simplórias.

Os três primeiros autores nos permitiram compreender a evolução e os tipos de móveis utilizados nos séculos XVIII, XIX e XX nas residências, incluindo os oratórios que "foi o móvel que esteve sempre presente na casa baiana" nos séculos XVIII e XIX (FLEXOR, 2009, p.122). No entanto, as classificações tipológicas desses estudos não contemplam totalmente os oratórios baianos dos séculos XIX e XX, principalmente pela morfologia (arremates). Critério esse utilizado por Freire (2006) ao classificar os retábulos da reforma ornamental neoclássica na Bahia do século XIX.

O presente artigo constitui-se num pequeno excerto da pesquisa sobre oratórios domésticos baianos dos séculos XVIII, XIX e XX. Nessa pesquisa conseguimos traçar uma genealogia simbólico-formal de alguns modelos de oratórios realizados na Bahia do séc. XIX e XX, baseados na conformação plástica dos retábulos-mores das igrejas baianas, que consequentemente são inspirados nas gravuras avulsas dos tratados arquitetônicos e ornamentais, dos projetos e das obras erguidas na Europa. O estudo nos remeteu aos retábulos-mores do séc. XVIII e XIX, o que nos permitiu não só revelar a inspiração para os oratórios da Bahia oitocentista como aqueles confeccionados na primeira metade dos novecentos.

Considerando a exiguidade dos oratórios aprofundaremos aqui apenas a origem e simbologia de um tipo de oratório configurado na Bahia oitocentista, aquele inspirado no retábulo construído entre 1813 e 1814 na capela-mor da Igreja de N. Sr. do Bonfim, concebido e entalhado pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos, identificado no estudo tipológico realizado por Freire (2006), como sendo o primeiro retábulo-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas. Este altar, um baldaquino de oito colunas, é uma das primeiras realizações da renovação da talha das igrejas baianas operada no século XIX e assim como o oratório tipo baldaquino [6] e seus derivados, repercutiu tanto em Salvador que outras sete igrejas adotaram o seu modelo.

No âmbito metodológico utilizamo-nos do método histórico, do método analítico-sintético, analítico comparativo e indutivo-dedutivo. Nos valemos também da metodologia proposta por Erwin Panofsky de

análise iconográfica e iconológica, para compreensão da configuração formal e simbólica dos objetos.

Tema primário ou natural é subdividido em fatual ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47) nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte.

O tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado a época e a sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte.

E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Dessa maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação do objeto com a qual os artifices ou marceneiros enquanto artistas puderam trabalhar. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos dos objetos estudados.

Aspectos Formais dos Oratórios Domésticos Baianos

Na Bahia de outrora o oratório foi um móvel indispensável na vida doméstica, a ponto de ser utilizado em número maior que outros móveis. Confeccionados em diferentes dimensões e formas, esse móvel de devoção configurou no interior dos sobrados das famílias abastadas e nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no culto doméstico católico. Hoje conseguimos encontrar alguns tipos utilizados no antigo exercício religioso de orar perante os nichos repletos de imagens de santos devotados.

Os oratórios domésticos na Bahia setecentista e oitocentista receberam das mãos de marceneiros, entalhadores e carpinteiros conformação plástica em formas que possibilitam a interpretação de tipos comumente utilizados. Por tanto, Flexor (2009), classificou os objetos considerando a morfologia, a cronologia, a sua inserção na sociedade, a mão de obra e os materiais empregados na fabricação.

Ao considerar a utilidade dos oratórios, a historiadora da arte os insere na categoria dos móveis de oração/devoção. Enquanto a estilística a autora adota a nomenclatura dos estilos gerais da arte europeia ocidental e respectivamente nos anos de uso na Bahia. Sendo assim, renascentista (1600-1740); primeiro barroco (1640-1740); segundo barroco e rococó (1740-1820); neoclássicos (1820-1890); ecléticos e estrangeiros (1840-1910) [7].

Para Flexor (2009, p. 122) a conformação plástica do oratório comum na primeira metade do século XVIII, consistia em duas portas, com ou sem almofadas quadradas, retangulares ou em forma de losango e com ou sem gaveta na parte inferior. Essa 'caixa' recebia como acabamento na parte superior uma cimalha simples, mas também frontão entalhado. Os arremates eram dourados como as talhas das cadeiras, das mesas e de outros itens com essa especificidade de ornamentação.

Em geral, tanto os oratórios eruditos como os populares eram feitos com madeira clara, pintura em tons escuros na parte externa e tonalidades mais alegres na parte interna. "As cores preferidas para a pintura interna dos oratórios eram o azul, representando o céu, ou vermelho, às quais se acrescentavam o dourado e/ou ornamentos florais" (FLEXOR, 2009, p. 122 e 123). Como pode ser visto no oratório encontrado na reserva técnica do Museu de Arte de Bahia – MAB. O exemplar (Figura 1), além de possuir pintura interna em tonalidade azul, possui também ornatos de ramalhetes de flores vermelhas e

brancas. Na abertura da porta almofadada em duas folhas, uma espécie de entrelaçado de filigrana dourada destaca-se. Na parte externa, a caixa é encimada por cimalha e frontão com relevo, recorte e pequena cruz latina.



Figura 1 - Oratório do Museu de Arte da Bahia.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

No final da primeira metade dos setecentos os móveis ganharam a ornamentação de marchetaria. Nesse modismo os oratórios como seus suportes ou cômodas, também recebiam decoração com a mesma técnica e em madeiras de diferentes tonalidades. No mesmo período começaram a serem usados os oratórios de tamanho grande, chamados oratórios de dizer missa (Figura 2). Nesse momento "tornou-se moda a celebração de missa nas residências particulares, o que não deixou de suscitar reclamações por parte do clero da época" (FLEXOR, 2009, p. 123).

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Por tanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Desse modo, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de marceneiros, entalhadores, carpinteiros e pintores ao executar os oratórios em estudo. O termo ornamento está etimologicamente relacionado a palavra latina ordinatio (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e pertence ao conjunto daqueles elementos em condição de conferir beleza a uma obra arquitetônica sem, no entanto, representar necessariamente um sistema tectônico-funcional aplicado.



Figura 2 - Oratório de dizer missa do Museu Carlos Costa Pinto.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Como tudo que é novidade ganha notoriedade, Flexor (2009, p 124) salienta que com o aparecimento dos oratórios de dizer missa, a função das gavetinhas conjugadas na base dos oratórios do início do século passou a ser desempenhada por um móvel em separado, o caixão, com maior número de compartimentos, nos quais se guardava todo o acessório de dizer missa, incluindo as ornamentações das imagens.

Segundo Flexor (2009, p. 123) esses oratórios ganharam proporções e preços elevados, muitas vezes extrapolando o valor total dos móveis da casa. Exemplificando, a autora diz que nesse período, Joana Maria da França possuía um oratório que com os santos de devoção e suporte valia no total 60$000 réis, valor maior que todos os móveis, que somavam 44$120 réis. Como Joana, outros devotos também possuíam oratórios que valiam bem mais que seus outros móveis. Contudo, a maioria das pessoas possuíam oratórios mais modestos, como os anteriormente citados, "em madeira branca, com o arremate mais elaborado e sem gavetinha" (FLEXOR, 2009, p. 123).

Ao mesmo tempo, Flexor (2009, p. 123) ilustra que entraram em uso oratórios maiores, feitos de jacarandá, com as portas de volta ou de almofadas e arrematado por talha. No interior, às vezes, eram ornamentados por quadros com a passagem de Jesus Cristo ou espelhos com moldura de talha dourada. É também nesse período que aparece oratórios menores com uma única porta envidraçada (Figura 3) e seguindo os estilos rococó e neoclássico dos outros móveis.



Figura 3 - Oratório de uma residência da cidade do Salvador.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Conforme Flexor (2009, p. 123) em alguns momentos o primeiro tipo protegia o menor, que de início exibia apenas um vidro na parte da frente. Logo após, o vidro substituiu as madeiras nas laterais. Simultaneamente, valeram-se de "oratórios com uma parte fixa, a do fundo, e quatro móveis, as duas laterais e as duas da frente, o que permitia transformá-lo num pequeno altar para ser transportado e servir como móvel de rezar missa" (FLEXOR, 2009, p. 123). Encontramos um único exemplar desse tipo de oratório (Figura 4) na cidade do Salvador e está localizado na reserva técnica do Museu de Arte da Bahia.

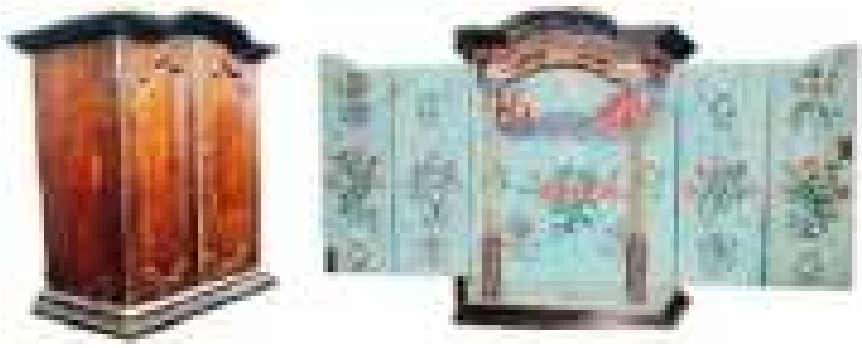


Figura 4 - Oratório com porta compostas por folhas articuladas, dispostas em dois grupos laterais, século XVIII, Museu de Arte da Bahia.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

O *templete* geralmente utilizado nas trezenas de Santo Antônio pela museóloga Sylvia Maria Menezes Athayde no museu, fecha-se por meio de porta composta por folhas articuladas, dispostas em dois grupos laterais, unindo-se ao meio da face frontal. Todas as folhas na face interior apresentam como ornatos, ramalhetes de flores vermelhas e brancas em fundo de tom azul pálido. A face central é encimada por cimalha sustentada por duas colunas salomônicas que acolhe na

parte superior, imagem pintada da Santíssima Trindade (Pai, filho e espírito santo) em meio a nuvens. O seu exterior é em tom de madeira envernizada com duas almofadas e fechadura.

Durante a segunda metade dos setecentos, período dos móveis com pintura e douramento, o exemplar que prevaleceu foi o do oratório com três partes de vidro, muitas vezes resguardado por guarda-pó e ornado com cortinas. Lembra Flexor (2009, p. 123) que esse exemplar continuou em uso por longo tempo, até o século XIX e eram apoiados em suporte variados. No início do século XVIII, os bofetinhos e contadores desempenharam mais comumente a função de suporte. Porém, foram trocados pelo caixão. Ainda no século XIX, configuraram enquanto apoio para os oratórios, as caixas, caixões com gavetas, cômodas, armários e papeleira (Figura 5).



Figura 5- Nicho e Cômoda do século XIX. Museu da Ordem Terceira do São Francisco.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Flexor (2009, p. 124) salienta que houve também oratórios conjugados, ou melhor, unidos a outros móveis, como a papeleira-oratório, ou em duas peças distintas, porém com igualdade de composição e ornamentação. As bancas de esbarra e mesas também serviram enquanto suporte dos oratórios, embora em menor número e sobretudo nas casas simples. A utilização dos oratórios de madeira se estendeu do fim da primeira metade do século XVIII até o século XIX, quando colunas de mármore, à maneira neoclássica, substituíram as cômodas, as papeleiras e as bancas nessa função, especialmente nas casas abastadas.

Porém, ainda hoje oratórios são confeccionados a pedido por marceneiros. Às vezes, solicitam um exemplar cópia de outro modelo do passado. Ou mesmo, através da aquisição dos oratórios em antiquários, da compra em lojas de artesanato e feitura desses em casa com material reciclado ou de baixo custo. Em tamanho reduzido,

agora os oratórios se encaixam no curto tempo da vida moderna das pessoas. Quem ainda faz orações diante deles não sabemos, mas esse costume milenar de ter como referência de ligação com o sagrado em algum local da casa, as pessoas continuam a ter.

Origem e Forma do Oratório Tipo Baldaquino

Como morada para as imagens de santos, o oratório ganha diversas formas em que o possível uso, gosto do seu dono e também as condições financeiras dá ao artefato características de igrejas, capelas, altares-mores e faixadas de residências. Nos oratórios existentes ainda em Salvador que remontam dos séculos XVIII, XIX e XX, a ornamentação é dada por elementos arquitetônicos e motivos que trazem consigo possíveis características de estilos que estiveram presentes em mobiliário, arquitetura e igrejas da cidade nas respectivas épocas.

Os ornatos arquitetônicos dos oratórios como em outros móveis, são arremates reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. É possível observar na ornamentação dos oratórios que remontam do século XIX e XX, elementos arquitetônicos encontrados em retábulos-mores, tribunas e altares colaterais. O oratório da Figura 6, por exemplo, exibe ornamentação em colunas lisas, bilros ensaiando pérolas, festão e uma espécie de 'baldaquino' no topo, formado por quatro volutas em 'S' que sustentam uma meia cúpula vazada finalizada por três degraus abaulados com cruz latina torneada.



Figura 6 - Oratório doméstico do Antiquário Nova Moreira, Salvador-Bahia.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Identificamos através de levantamento realizado em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade do São Salvador que resultou em catalogação de oitenta e cinco oratórios entre os séculos XVIII e XX, que esse tipo é muito comum ao gosto do baiano. E ainda na análise iconográfica, verificamos a influência que um altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas em estilo neoclássico [8], exerce em vinte oratórios do tipo entre o século XIX e início do XX [9].

De modo investigativo partimos em busca de vestígios, através de indicações e pistas. Percorremos quase todos os antiquários, museus, abrigos, capelas, residências em que ouvimos dizer que existiam oratórios na cidade do Salvador. Entre os locais citados estão: Abrigo Mariana Magalhães, Asilo Santa Isabel, Abrigo D. Pedro II, Museu da Ordem Terceira do São Francisco, Museu da Ordem da Ordem Terceira do Carmo, Instituto Feminino da Bahia, Museu de Arte da Bahia, Museus de Arte Sacra da UFBA, Museu Carlos Costa Pinto, Museu do São Bento, Antiquário Calixto, Antiquário Caloula, Antiquário Relicário, Antiquário Reimax, Casa Oxum de Arte, Antiquário Nova Moreira, Antiquário San Rafael, Antiquário San Martin, Antiquário Gidi e Capela Nossa Senhora da Vitória. No entanto, estivemos longe de ter colhido informações e relatos sobre todos os oratórios domésticos baianos. Em alguns lugares não obtivemos êxito, devido à impossibilidade de visita e até mesmo recusa das pessoas em conceder entrevista. Acredita-se que ainda existem muitos oratórios a serem revelados e muitas portas de casas que ainda poderão se abrir.

O altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em 'S' (Figura 7 e 8) está inserido no agrupamento realizado por Freire (2006) doze tipos diferentes de retábulos-mores neoclássicos da reforma ornamental do século XIX. O primeiro retábulo do tipo, foi inaugurado na capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos, de 1813-1814 e serviu de modelo para outros nove tipos encontrados nas igrejas, na maquete do retábulo principal de Nossa Senhora das Dores, da casa dos Santos da Ordem Terceira do São Francisco e no altar doméstico doado pela família Turvo a Henriqueta Catharino, atualmente encontrado no Instituto Feminino da Bahia.



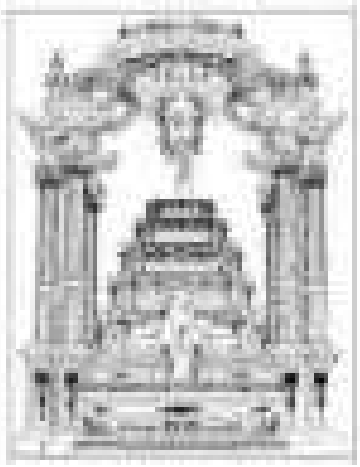


Figura 7 - Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia. Fonte: FREIRE, 2006.

Figura 8 - Desenho do Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia. Fonte: FREIRE, 2006.

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como "um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo" [10]. O termo *modelo* provém do italiano *modello* e significa "qualquer pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação" [11]. Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra tipo para designar a família dos oratórios que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética com o retábulo arrematado tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em 'S' é o modelo (Figura 6) e os outros, as variações, como o encontrado na imagem abaixo.



Figura 9 - Oratório doméstico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco, Salvador – Bahia.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Nota-se que o segundo oratório (Figura 9) possivelmente é um derivado do primeiro, trazendo ainda as volutas em 'S', mas não mais a meia cúpula com bolachas escalonadas encimadas por cruz latina torneada. Possivelmente a cruz desse oratório se perdeu com o tempo, já que na maioria dos derivados é encontrada a cruz latina torneada ou lisa. O certo é que os derivados nem sempre apresentam como arremate a meia cúpula vazada (Figura 10). Embora, as volutas em forma de 'S' ou 'S' junto com 'C' sempre aparecem ensaiando um baldaquino encimado por globo e cruz.



Figura 10 - Arremate de oratório doméstico do século XIX, Salvador-Bahia.

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

As variações do oratório com o passar dos anos são concebidas em formas mais sucintas, ligeiramente trabalhadas. As volutas em 'S' vão perdendo a curvatura e tornam-se quase que imperceptíveis. Os oratórios das primeiras décadas do século XX (Figura 11 e 12) passam a terem tamanho reduzido. As volutas em 'C' e o globo sustentando a cruz cedem lugar a pequenos degraus escalonados e um pequeno disco em madeira que possui apenas a função de sustentação.



Figura 11 - Oratório de residência do século XX da cidade de Sapezinho, Bahia. Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Figura 12 - Oratório de residência do século XX da cidade de Jequié, Bahia. Fonte:

Acervo pessoal, 2017.

Figura 13 - Oratório de residência do século XX do Abrigo Mariana Magalhães. Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Apesar de termos conhecimento sobre os tratados arquitetônicos [12] e que os oratórios eram encomendados informalmente, ousamos dizer que possivelmente os exemplares dessa família tipológica trazem na sua forma, escala de tamanho referenciada aos retábulos-mores, no qual os arremates localizados no topo ocupam invariavelmente 1/3 do tamanho total dos objetos. Essa proporção também encontrada nos retábulos-mores possivelmente tem relação com o número três em alusão a Santíssima Trindade.

No Almanak Administrativo, Indicador e Noticioso do Estado da Bahia para os anos de 1881 e 1889 encontramos respectivamente anúncios dos estabelecimentos Depósito de Imagens de Frederico A. R. Cardoso, Rua Guindaste dos Padres, nº. 29 e da Marcenaria Baiana, Ladeira da Gamelleira, nº. 1 e 3, que provavelmente recebiam essas encomendas, além de vender móveis já confeccionados. É válido ressaltar nesse ínterim que o primeiro anúncio divulga, como integrantes do grupo, os melhores artistas que confeccionam/confeccionaram obras de talhas para 'egrejas' ou residências, como: imagens, nichos, sacrários, castiçais e jarros com ramos de talha, dourados e prateados.

O número da conformação plástica encontrada nos oratórios possivelmente tem as mesmas explicações que o das reinterpretações nos retábulos-mores. Freire (2006) articula duas possibilidades. A primeira está relacionada ao culto ao Nosso Senhor do Bomfim (o cristo crucificado) e toda pompa da ornamentação neoclássica realizada na igreja que mais desembolsou para realização da reforma ornamental invejável no século XIX. A segunda possibilidade consiste na relação do ufanismo dos baianos na época da Independência da Bahia e o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da Independência da Bahia ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o Roseira no sobrenome. Esse artista foi o que mais reinterpretou o retábulo tipo baldaquino em toda a Bahia e teve "uma oficina de talha muito operosa na Bahia oitocentista" (FREIRE, 2006, p. 353).

As soluções concebidas nos objetos consequentemente têm a mesma inspiração e deve muito como os retábulos da Bahia oitocentista, "a um tipo de baldaquino idealizado por artistas italianos, que por sua beleza, e, sobretudo por sua carga simbólica, ganhou apreço e foi muitas vezes replicado e difundido em Portugal e nas suas colônias"

(FREIRE, 2006, p. 353). Esse baldaquino, segundo Freire (2006) é o baldaquino da Basílica de S. Pedro (Figura 13), Roma, obra de Gialorenzo Bernini, 1624-1635 e reinterpretado da gravura de *Teatro eretto nella chiesa del Giesu di Roma nella quinquagesima l'anno santo M.D.C.L.* (Figura 14) gravada por Carlo Rainaldi (Roma, 1611-Roma, 1691) e intitulado de 'O Sacrifício de Salomão'.





Figura 14 - Baldaquino da Basílica de S. Pedro, Roma, obra de Gialorenzo Bernini, 1624-1635 - Gravura de Francisco Panini, 1766. Fonte: Freire, 2006.

Figura 15 - Gravura do Teatro Sacro Ereto na Igreja de Jesus, Roma, em 1650 por Carlo Rainaldi. Fonte: Freire, 2006.

Para Freire (2006) o surgimento da ideia acontece em meados do século dezessete, 1650, data da ereção deste teatro, contudo já vinha sendo maturada nos próprios baldaquinos realizados nas Igrejas Italianas, sem, no entanto, terem uma relação um tanto direta com a expressão baiana. Em meio a essas experiências está o baldaquino em bronze da Basílica de São Pedro construído por Gianlorenzo Bernini entre 1624 a 1635, publicado por gravuras datadas de 1765 e 1766, riscadas por Francesco Panini e incisas por Domenico Montagù; e o baldaquino da Basílica Liberiana de Santa Maria Maior, talvez obra do mesmo arquiteto que reformou a igreja, o florentino Ferdinando Fuga, divulgado por gravura de 1771, desenhada por Francesco Panini e incisa por Francesco Barbazza.

No exemplar de Bernini, primeiro baldaquino barroco, não existe coroa, mas quatro grandes volutas em 'S' ornadas com palmas, que partem do cimo do entablamento convergindo para o centro onde sustentam um pequeno entablamento cruciforme que serve de base às quatro pequenas volutas em 'S' que sustentam uma bola onde está erguida uma cruz latina. Conforme Freire (2006) o conjunto completado ao nível do arremate com a presença de quatro robustos anjos de corpo inteiro segurando festões pendentes, cada um sobre um dos quatro ressaltos do entablamento do baldaquino, à frente das grandes volutas.

No segundo exemplo, o da Igreja Liberiana de Santa Maria Maior, o baldaquino apresenta um remate em que, grandes anjos de corpo inteiro sustentam dois pequenos anjos meninos que seguram uma coroa radiada com palmas e uma cruz latina ao centro, não existindo volutas. Freire (2006) ressalta que essa tradição de baldaquinos berninianos, com quatro colunas, arremate com lambrequins e volutas somente chegará à Portugal em meados do século dezoito, quando será feito o retábulo-mor da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa, que repercutiu no baldaquino do santuário do Bom Jesus de Braga, Portugal.

Na Bahia, elucida Freire (2006), que o retábulo do tipo baldaquino 'parece' ter sido introduzido em meados do século XVIII. E o exemplar mais antigo, preservado da avalanche reformadora da talha no século XIX, foi o retábulo-mor da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, das freiras franciscanas capuchas, entalhado pelo "mestre entalhador Antônio Mendes da Silva em 1755" (FREIRE 2006 apud ALVES, 1953, p. 10). Nele se verifica a conformação plástica de um baldaquino com excesso de colunas, no caso dez, que caiu no gosto dos baianos a ponto de permanecer em voga por todo o século XIX. Essa afirmação nos deixa a possibilidade de que possivelmente o baldaquino referido, possa também ser influenciador da família de oratório aqui trabalhado. Principalmente ao observar a anotação de Tilde Canti (1985, p. 195) ao dizer que nos documentos baianos de fins do século XVIII e princípios do XIX, foram também localizados móveis torneados, paralelamente a outros no estilo neoclássico de pernas de curva e contracurva que, por sua vez, continuaram a ser usados ainda durante o século seguinte.

Há a possibilidade hipotética de que o baldaquino oitocentista do Bonfim tenha derivação do baldaquino anterior realizado em meados do século XVIII. Afinal, o seu construtor deixou um exemplar na Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, onde demonstra conhecer um tipo de baldaquino em sígnica evolução. Embora, essa formulação não tem como ser comprovada, tenha vista que, não se tem registro oral, escrito ou desenhado do retábulo setecentista da igreja das irmãs capuchas.

Precedentes Simbólicos do Oratório Tipo Baldaquino

Todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e através do método iconológico proposto por Panofsky, torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias, das alegorias, das formas presentes na

conformação plástica. Fazendo do artefato um importante instrumento para compreensão de momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

No caso do oratório, ele carrega na sua aura a compreensão de uma moradia, abrigo, que como uma casa inteira, é um ser vivente. Nessa perspectiva Durand (2012, p. 243-244) afirma que o nicho ou oratório, casa dos santos, redobra, sobre determina a personalidade daquele que o habita. E a intimidade gerada deste microcosmo vai redobrar-se e sobre determinar-se como se quiser. Porém, sobretudo, vai operar-se nela o redobramento da necessidade de uma casa pequena na grande para reencontro das seguranças primeiras de uma vida sem problemas. Nesse momento, o oratório desempenha o papel de palco de intimidade profunda, um lócus 'obscuro e fechado como o seio de uma mãe' e as fechaduras e as chaves reforçam ainda mais a intimidade e o segredo dessas moradas superlativas.

Conforme Chevalier e *Gheerbrant* em Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números (2002, p. 635),

> o nicho enquanto símbolo arquitetônico universal evoca a caverna, protegida pelo céu e apoiada pela terra, com um cimo em forma de domo e sua base horizontal. Ele antes de tudo simboliza o lugar da presença divina, a moradia dos deuses. E nele também se encontra um outro aspecto do simbolismo da caverna, como portal, passagem. O nicho, sobretudo o *mihrab* da mesquita mulçumana, é também o lugar da presença, simbolizada pela lâmpada. Desse modo, a luz que ele irradia é com um nicho em que é possível encontrar uma lâmpada. (Chevalier e Gheerbrant, 2002, p. 635).

No entanto, seu papel é acima de tudo – física e simbolicamente – reverberar a palavra recitada diante dele. A palavra divina que é assim refletida para a terra e revelada ao mundo, o que é, em caráter definitivo, o aspecto essencial da presença. No alcance em que seu cimo delineia uma taça virada para baixo e cortada ao meio, seu simbolismo pode ser aproximado do simbolismo da auréola, que convém particularmente ao santo, homem no qual se efetuou a assunção da carne pelo espirito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra.

Tendo como arremate a meia cúpula vazada sobre volutas e globo, ou degraus escalonados, sustentando a cruz latina, na intenção de imitar um baldaquino, o oratório simboliza do mesmo modo que um baldaquino, a proteção seja recebida ou oferecida, um manifesto de poder, dignidade, de quem se encontra sobre ele.

> Em formato retangular possui relação com a terra e os bens terrenos, no formato circular com os bens celestes e o divino. Essa perspectiva simbólica apresenta a intenção do oratório que como os altares-mores, são moradas dos santos e locais de celebrações autorizadas pelo clero, realizadas por párocos que visitavam as moradias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.635).

Na intenção do oratório como baldaquino incide numa outra interpretação que pressupõe a transformação do arremate dos altares-mores de coroa fechada para coroa vazada, e que nos oratórios é reinterpretada enquanto uma meia cúpula vazada, que sofre variações ao ponto de ser solucionadas como volutas em forma de 'S' ou 'S' em conjunto com 'C'. A solução do arremate dos retábulos tipo baldaquino em forma de coroa real encontra base nos textos sagrados que dão significado à Cristo e sua mãe; Conforme Heinz - Mohr (1994) no geral, os significados da coroa nos indicam as relações cristológicas, pois ela é o sinal de glória, honra e alegria. Faz referência em particular às coroas de vitórias, noivas, louvor, do templo (como decoração arquitetônica), de flores dos gozadores da vida. "No Novo Testamento, compara-se a luta da fé com os jogos olímpicos" (HEINZ-MOHR, 1994, p. 111-112).

Há um segundo esclarecimento que ilustra o sentido da coroa como realeza terrena e realeza divina, ela como um

> adorno que faz parecer mais alta a cabeça daquele que a usa e o eleva de maneira ornamental acima dos outros, legitimando sua supremacia e sua relação com um mundo superior [...] A estrutura circular assume o conteúdo simbólico do círculo infinito, pedras preciosas acrescem de uma expressão simbólica especial a qualidade do objeto. As extremidades em forma de raios lembram os raios do Sol, e em geral os soberanos coroados são considerados representantes de uma concepção patriarcal-solar. Por esse

> motivo, as coroas do rei são confeccionadas no 'metal solar', em ouro (BIEDERMANN, 1993, p. 109).

O oratório tipo baldaquino, carrega na aura, além da simbologia funcional, simbologia do arremate, inerente também aos retabulos-mores, pois possuem a mesma origem simbólica. Tendo em vista que o oratório tipo baldaquino composto por quatro volutas em 'S' sustentando uma meia cúpula vazada finalizada por três degraus abaulados com cruz latina torneada e seus derivados, são reinterpretações do retabulo-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em 'S', da capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, muitas vezes replicado e derivado de outros tipos semelhantes da Itália e Portugal.

Considerações Finais

Concluímos que a capacidade criadora dos artistas baianos está presente nas adequações formais do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino. Esses oratórios são de gosto comum do baiano devido à forte devoção ao Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E enquanto papel central da religiosidade nas residências, carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos [13].

Por tanto, os objetos denunciam que os artífices tiveram a necessidade de uma educação visual em relação a criação dos objetos estudados partindo da leitura dos retábulos. Essa educação visual na maioria das vezes traz o aprofundamento de uma base ou alfabetização visual. E a principal finalidade da alfabetização é favorecer a compreensão do visual através de estratégias de interpretação, a partir de objetos físicos abordando aspectos cognitivos e metacognitivos. Essa alfabetização visual atua do mesmo modo que a alfabetização verbal, estabelecendo assim, uma

sistematização básica para a aprendizagem, ou mesmo, a identificação, a criação e a compreensão da visualidade das imagens e conteúdos imagéticos.

Levando em conta a teoria citada anteriormente, na pesquisa foi possível verificar que a difusão do modelo do oratório, assim como, o modelo retabilístico do Bonfim demonstra a força da mística religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia geográfica da cidade, ocupou e ocupam, do ponto de vista artístico e cultural, o centro simbólico irradiador, como bem exemplifica a difusão do modelo retabilístico. Fora da cidade do Salvador, há também reverberação dos oratórios, pois entre os ainda encontrados em Salvador, alguns possuem origem de cidades do recôncavo baiano. O mesmo acontece com os retábulos encontrados por Freire, como o retábulo-mor, membro da família dos retábulos tipo baldaquino, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Cachoeira, onde o baldaquino transforma-se em retábulo parietal, e o remate adapta-se ao formato de meia cúpula sobre seis volutas em 'S' com os arranques das voltas inferiores pontiagudas sustentadas por seis colunas compósitas.

Contudo, o baldaquino pode ter influenciado muito além do que apuramos e do que imaginamos, pois encontramos oratório com o arremate ensaiando volutas que sustentam cruz latina, originado do nordeste brasileiro, no Museu do Oratório. Há a possibilidade de que o oratório seja originado da Bahia, mas com a circularidade cultural, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo do museu.

---

[1] - Referência: Museólogo formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso "Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio" pela Fundação Demócrito Rocha.

[2] - BURKE, Peter. **Testemunha ocular: imagem e história**. Bauru: EDUSC, 2004.

[3] - Base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto.

[4] - MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Memória e cultura material:** documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

[5] - Vale ressaltar que o mobiliário da igreja inclui todos os bens móveis integrados ou não, como os retábulos-mores, colaterais, púlpitos, bancos, genuflexório, pias batismais, etc.

[6] - No dicionário Caldas Aulete baldaquino é uma espécie de dossel sustentado por colunas e donde pendem cortinados. [Serve ordinariamente de adorno a leitos, tronos e andores.] || (Arquit.) Obra de arquitetura em forma de coroa sustentada, por

colunas. F. ital. Baldacchino. Disponível em: http://www.aulete.com.br/baldaquino (http://www.aulete.com.br/baldaquino.) . Acessado em: 08/09/2019.

[7] - A autora exclui o estilo híbrido como renascentista e barroco. Porém, incluiremos também oratório de estilística hibrida, devido a encontrarmos em pesquisa exemplares existentes.

[8] - No final do século XVIII, aparece e rapidamente se difunde um novo tipo de talha religiosa de gosto neoclássico. [...] Os retábulos neoclássicos caracterizam-se geralmente pelo abandono dos elementos de ornamentação tradicionais, favorecendo um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões e grutescos; absoluta simplificação das linhas de pilastras e colunas; a verticalidade dos retábulos é acentuada. Os altares recuperam a estrutura das portadas renascentistas ou dos arcos triunfais romanos; as mísulas e bases das colunas simplificam-se e se transformam em caixas retangulares; as colunas são de ordem dórica e jônica, com o fuste predominantemente reto, liso ou com estrias em dourado, ou ainda com pintura marmorizada; o entablamento é de grandes proporções; A estrutura do retábulo-mor geralmente é em baldaquino, arrematado por um coroamento curvo, curvo interrompido ou triangular; pode ocorrer o uso de medalhões ovais no centro do coroamento e no arco-cruzeiro (FABRINO, 2012, p. 27 e 29).

[9] - Possivelmente existem ou existiram maior número.

[10] - Aulete, Caldas. Aulete Digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017

[11] - Idem, ibidem, 17 de agosto de 2017.

[12] - Os Tratados arquitetônicos são publicações que a partir do século dezesseis serviram de amparo ao artista com informações técnicas precisas para a criação de motivos pintados à óleo sobre tela ou madeira, nos azulejos, na ourivesaria e na talha.

[13] - DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Referências

- ALVES, Marieta. Pequeno Guia das igrejas da Bahia. **Convento da Lapa, Salvador**. N 13 Salvador: Prefeitura do Salvador, 1953. 26 p. il
- AULETE, Caldas. **Aulete Digital** - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 08 de setembro de 2019.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993. 481 p. il.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil:** origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa, 1985.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro: J. Olimpyo, 2002. 996 p.
- COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.03, IPHAN. Rio de Janeiro, p. 149-162, 1939.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND. Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.
- FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN. 2012. 147 f.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário Baiano**. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2009.
- HENZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos:** imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1944. 393 p. il.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47-87.
- REIS, Alexandre Borges dos. (Org). **Almanak Administrativo, Indicador e Noticioso do Estado da Bahia**. Salvador: Litho-Typograhia – Wilcke, Picard & C. P. IHGB, 1881.
- REIS, Alexandre Borges dos. (Org). **Almanak Administrativo, Indicador e Noticioso do Estado da Bahia**. Salvador. Litho-Typograhia – Wilcke, Picard & C. P. IHGB, 1889.

❮ Anterior (/site/br/artigos/22055-memorias-acessiveis-um-desafio-para-os-museus.html)

Próximo ❯ (/site/br/artigos/17023-museu-nacional-avancos-mudancas-e-desafios-para-a-reconstrucao-do-primeiro-museu-brasileiro.html)

AGENDA

◀◀(https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/19106-origem-formal-e-simbolica-do-oratorio-domestico-tipo-baldaquino-e-seus-derivados-na-bahia.html?iccaldate=2018-8-1) Agosto 2018

◀ (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/19106-origem-formal-e-simbolica-do-oratorio-domestico-tipo-baldaquino-e-seus-derivados-na-bahia.html?iccaldate=2018-7-1)

▶▶ (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/19106-origem-formal-e-simbolica-do-oratorio-domestico-tipo-baldaquino-e-seus-derivados-na-bahia.html?iccaldate=2018-9-1)
▶ (https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/19106-origem-formal-e-simbolica-do-oratorio-domestico-tipo-baldaquino-e-seus-derivados-na-bahia.html?iccaldate=2018-9-1)

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Sobre o Revista Museu (/site/br/sobre-o-revista-museu.html)
Normas p/ Artigos (/site/br/normas-para-artigos.html)
Anuncie (/site/br/anuncie.html)
Contato (/site/br/contato.html)

SOBRE O REVISTA MUSEU

ISSN 1981-6332

O REVISTA MUSEU é o portal definitivo que mostra os bastidores dos museus, a criatividade dos profissionais da área e seus projetos inovadores, divulgando a cultura no Brasil e no mundo.

Com enfoque específico e segmentado, o REVISTA MUSEU visa suprir melhor e com maior abrangência as necessidades do público que lida com o patrimônio cultural do país, colocando a seu dispor informações e orientações técnicas, abrindo espaço para discussões e análises mercadológicas, expondo opiniões de profissionais atuantes, prestando serviços de suporte e treinamento.

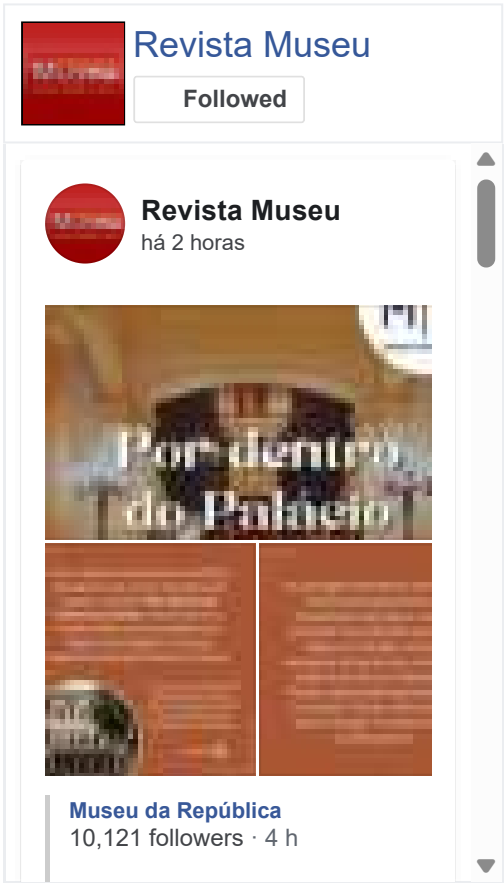
Posts de @revista_museu

Nada para ver aqui. Ainda.

Quando isso acontecer, os posts serão exibidos aqui.

Visualizar no X

go here (http://www.forkliftcertification.us/forklift-certification)



contact them (http://www.forkliftcertification.us/contact)

Clube de Ideias (http://www.clubedeideias.com/) © 2001 - 2016



BLACKAMOOR: DECOLONIZANDO A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO PARA SEMPRE SUBSERVIENTE

BLACKAMOOR: THE REPRESENTATION OF THE BLACK FOR EVER SUBSERVIENTE

Claudio Rafael Almeida de Souza
Universidade Federal da Bahia – UFBA – Salvador/BA, Brasil

Resumo: Este artigo busca compreender a utilização da imagem do negro, mas especificamente de mouros imigrantes da Itália representados como objetos de decoração tidos como exóticos e chamados blackamoors. Essa representação tipicamente masculina, em sua diversidade iconográfica apresenta apenas a cabeça, ou cabeça e ombros, de frente para o espectador em uma pose simétrica. Embora, na escultura decorativa, o corpo inteiro é representado, para segurar bandejas como servidores visuais ou arandelas de bronze para segurar velas ou luminárias, retratados em pares. Eles podem ser incorporados em pequenos estandes, mesas ou andirons. Existem blackamoors que estão em posições acrobáticas que seriam impossíveis de manter por um período prolongado de tempo para uma pessoa real. Como metodologia busca-se também analisar seis exemplares a partir da iconografia, analise proposta por Panofsky. A iconografia trata-se do estudo e interpretação da forma de uma arte para o entendimento do contexto e estética das diferentes obras em estudo, dos modos de vida e a inserção no contexto social.

Palavras-chave: Blackamoor. Representação. Negros. Subserviente. Iconografia da escravidão.

Abstract: This paper seeks to understand the use of the black image, but specifically of immigrant Moors from Italy represented as objects of decoration considered as exotic and called blackamoors. This typically male representation, in its iconographic diversity, presents only the head, or head and shoulders, facing the viewer in a symmetrical pose. Although, in decorative sculpture, the entire body is represented, to hold trays as visual servers or bronze sconces to hold candles or lamps, depicted in pairs. They can be incorporated into small stands, tables or andirons. There are those blackamoors who are in acrobatic positions that would be impossible to maintain for an extended period of time for a real person. As a methodology, we also seek to analyze six examples from the iconography, an analysis proposed by Panofsky. Iconography is the study and interpretation of the form of an art to understand the context and aesthetics of the different works under study, the ways of life and the insertion in the social context.

Keywords: Blackamoors. Representation. Black. Subservient. Iconography of slavery;



Objeto decorativo

As artes decorativas são todas aquelas atividades relacionadas à arte ou artesanato destinadas a produzir objetos com finalidade tanto utilitária quanto ornamental. São geralmente obras feitas com uma produção industrial ou artesanal, mas buscando um determinado propósito estético. O conceito é sinônimo das chamadas artes aplicadas ou artes industriais, também às vezes chamadas artes menores, em oposição às principais artes ou artes plásticas. Em certo sentido, as artes decorativas são um termo aplicado preferencialmente às artes industriais, bem como à pintura e à escultura, quando seu objetivo não é gerar um trabalho único e diferenciado, mas sim buscar um propósito decorativo e ornamental, com uma produção em série.

Conforme Moutinho, Prado e Londres (2011, pág. 14)

> a palavra arte, no sentido etimológico e numa acepção ampla, abrange tudo aquilo que o ser humano pode criar, executar para atender as suas necessidades valendo-se da faculdade de manipular, com saber e habilidade, certos elementos da natureza, da mãe terra. No conceito especifico, considera-se arte tudo que o homem executa e que o conduz a fruição estética, á emoção, à reflexão, a uma visão interior sempre renovada de cada objeto do passado ou do presente, que nasce das mãos de artificies e fala aos sentidos pela visão e pelo tato. De certo modo, suas qualidades decorrem da natureza física do material utilizado e dos processos de decoração e de execução de artificies, ao realizar o seu modo de fazer, transmitindo suas técnicas. (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 14).

O termo “artes decorativas” foi forjado no terceiro período do século XIX, como substituto do termo “artes menores”, que foi pejorativo. Na origem das artes decorativas ou industriais, a praticidade, a plasticidade e a estética estão inextricavelmente ligadas. Assim, a produção de objetos abrangidos neste termo deve levar em consideração a finalidade do produto, sejam eles eletrodomésticos, roupas, utensílios, móveis, bem como sua aparência formal. Assim, um objeto



utilitário que é subsequentemente decorado ou, ao contrário, outro que tem um aspecto artístico que não cumpre uma função prática, não entraria nessa categoria, e as artes decorativas tenham sido repetidamente consideradas produtos com uma função ornamental simples, mas produzido em série, o que se afastaria do conceito de apenas obra de arte contemplativa.

No entanto, um fator decisivo na nova consciência das artes decorativas foi à publicação entre 1860 e 1863 do livro Der Stil in den technischen und tectonischen künsten der praktische Aestetik,zaxc de Gottfried Semper, onde prestou especial atenção às artes decorativas dentro da história da arte. Este trabalho influenciou o historiador formalista Alois Riegl, que em sua análise da história da arte como função de estilo também incluiu as artes decorativas. Para Riegl, que era curador do Museu de Artes Decorativas de Viena, as técnicas utilizadas na produção artística marcaram a evolução das formas artísticas.

Por esse motivo é possível perceber que a termologia “artes decorativas” afeta o propósito decorativo deste tipo de artes, porque o objetivo do objeto decorativo é enfeitar um espaço específico, pelo que são considerados especialmente ligados à arquitetura. Em geral, é considerado o termo mais apropriado e que concede uma maior dignidade, prova disso é que a maioria dos museus dedicados a estes tipos de obras é geralmente chamada de instituições museais de artes menores, ou melhor, Museus de Artes Decorativas.

No ocidente, as artes decorativas, na sua evolução, atingiram grande apuro nos séculos XVII e XVIII fortalecidas por uma sólida tradição artesanal. Até a aurora da era industrial, essa variedade de objetos raros e/ ou belos, frutos de técnicas estabelecidas, de estilos reconhecidos de culturas diversas, não possuía uma rubrica comum e com isso, cada ramo tinha suas definições e regras e repertório próprio afeto à respectiva corporação. Conquanto, a expressão “artes decorativas” foi registrada pela primeira vez, na França (arts décoratifs), em 1971 e talvez fosse à

manifestação inconsciente de solidariedade face á ameaça dos novos meios de produção e distribuição. Deste modo, busca-se estudar os blackamoors a luz do método iconográfico proposto por Panofsky.

O método iconográfico proposto por Panofsky (1986, p. 47) analisa a temática através da descrição visual do objeto artístico. Em seu primeiro nível, esta descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Com o nome de "pré-iconografia," este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte.

O segundo nível de análise do método proposto por Panofsky, é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de "iconografia," este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Esta etapa da análise se diferencia da primeira por dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

Blackamoor: Os negros na Europa

Para Ela Shohat em The Specter of the Blackamoor: Figuring Africa and the Orient, 2016, tratar da figura de Blackamoors é raciocinar sobre uma gama de imaginários tramados, sobretudo, ao longo do duplo eixo geográfico Leste / Oeste e Norte / Sul. Uma junção mestiça do negro africano e do mouro muçulmano, a figura de Blackamoor pormenoriza representações repetidamente conceituadas isoladamente nas cartografias compartimentadas dos vários estudos de área. A

escolha de estudar os Blackamoors, nesse sentido, possibilita lançar mão de certa lucidez sobre continuidades discursivas e esquecidas, bem como sobre conectividades históricas entre continentes e oceanos. E neste caso, aqueles que atuam ao longo das costas sinuosas do Mediterrâneo da Europa, África e Ásia. Salientando assim, as práticas discursivas sobre colônia e colonizador.

Deste modo, e conforme Shohat (2016) os Blackamoors criados em ateliês europeus, pode, em certo nível, ser estudado como componente de uma arte ornamental que conjectura várias tendências estéticas e também elucubra o gosto de seus produtores e consumidores. Em outro nível, o Blackamoor pode ser estudado criticamente, como uma imagem estereotipada do corpo negro racializado e de gênero. E nesta contribuição, trata-se do Blackamoor como objeto decorativo detentor de uma áurea racializada e detentora de preconceito. A criação e a utilização do objeto decorativo nada mais é que um modo de possibilitar as discussões a respeito do Blackamoor como arte decorativa, mas acima de tudo, como meio de romper discussões salientes no que tange as questões raciais e as tratativas que envolvem as relações raciais, sobretudo, a discriminação, como o racismo e outros modos que denotam a fragilidade de marcadores sociais.

Shohat (2016) explica que como uma intersecção entre as iconografias do “negro" e do “mouro", essa figura fantasmática desempenha a funcionalidade de como se fosse uma memória recorrente da proximidade geográfica entre as costas da Europa e da África ao sul e da Ásia ao leste, que aproxima-se do Ocidente. Transubstanciando-se assim, em símbolos máximos e apudorados nos espaços metropolitanos residenciais, que provocam uma relação atroz com a autodefinição da Europa, especialmente na esteira do colonialismo e de sua "missão civilizadora".

A autora aponta que a figura dos Blackamoors é inspirada pelas descobertas arqueológicas, o cenário de Aïda, escrito pelo egiptólogo francês Auguste Mariette, contou uma história de antigos egípcios que capturam e escravizam uma princesa



etíope, Aïda. Nesse exemplo da encenação moderna do arcaico, o investimento romântico em origens civilizacionais foi fundido com a marcha triunfante da ciência por meio de formas gêmeas e paralelas de escavação - as escavações orientadas para o passado da arqueologia e as escavações orientadas para o futuro praticadas pela engenharia. Conduzido pelas potências coloniais, o projeto prospectivo do canal, de fato, ressuscitou os esforços anteriores, que remontam à antiguidade.

Para Shohat (2016) é uma escavação historicamente anterior de outro "canal de Suez", conectando o Nilo aos Lagos Amargos e estes ao Mar Vermelho, que ocorreu no século VII a.C. por ordem do faraó Necho II e foi posteriormente concluída por Dario I da Pérsia. Estas escavações e outras tantas possibilitaram assim como as escavações de Pompéia e Herculano, respectivamente as origens dos objetos decorativos Blackamoors na Europa e o estilo neoclássico no Brasil. Essa ambivalência nos permite compreender que o meio de produção existente para sacralidade de cânones estilísticos implica, também nos meios pelos quais artífices de diferentes países buscam resultados parecidos com os anteriormente identificados no eixo norte/sul e leste/oeste europeu. As oscilações impostas pela sociedade permite compreender também que os meios de produção e veiculo em massa transubstanciam em reprodutibilidade técnica. Por isso, os meios existentes para a divulgação de exemplares como estes são escassos.

Tipologia de Blackamoors

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como “um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo”[1]. O termo *modelo* provém do italiano *modello* e significa “qualquer

[1]AULETE, Caldas. Aulete Digital - *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa***.** Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017.

pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação"[2]Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra tipo para designar a família dos blackamoors que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética como o modo pelo qual foi criado é o modelo (figura 1) e os outros, as variações (figura 2).

No dicionário de Artes Decorativas e Decorações de Interiores de Moutinho, Prado e Londres (2011, p.73 e 74) explica que blackamoor é uma figura de mouro negro esculpida em madeira e que carrega, acima da cabeça, uma pequena bandeja circular ou um candelabro. Essa peça apareceu no século XVII, é tipicamente barroca, e esteve em grande voga na corte de Luís XIV da França. Os exemplares mais requintados são provenientes de Veneza; ostentam rico vestuário dourado ou apresentam-se como atléticos escravos entalhados em ébano, seminus e/ ou agrilhoados com grossa corrente.

Essa representação tipicamente masculina, embora tenha também representações femininas, em sua diversidade iconográfica (figuras 1 a 8) apresenta apenas a cabeça, ou cabeça e ombros, de frente para o espectador em uma pose simétrica. Ainda que, na escultura decorativa, o corpo inteiro é representado, para segurar bandejas como servidores visuais ou arandelas de bronze para segurar velas ou luminárias, retratadas em pares. Eles podem ser incorporados em pequenos estandes, mesas ou andirons. Existem blackamoors que estão em posições acrobáticas que seriam impossíveis de manter por um período prolongado de tempo para uma pessoa real. Estas posições de certo modo, sobressaem às maneiras pelas quais os negros escravizados demonstravam servir os seus

[2] Idem.

senhores. Estes senhores por sua vez contribuíam para que estes trabalhos servissem de certo modo aos seus desejos.





Figuras 1 e 2 - Tocheiros, Castiçais e Arandelas.





Figuras 3 e 4 - Acrobatas de Mesa
Fonte: Internet, 2020.

Claudio Rafael Almeida de Souza - BLACKAMOOR: DECOLONIZANDO A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO PARA SEMPRE SUBSERVIENTE. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.58, nº58, p. 1-22, e1198, 2024.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br





Figuras 5 e 6 – Bustos Broche
Fonte: Internet, 2020.





Figuras 7 e 8 - Bustos Escultura
Fonte: Internet, 2020.



Na tipologia exposta nas imagens de 1 a 8 acima, verifica-se que os blackamoors existentes demonstram certa similitude com posições servis, estas posições lembram modos pelos quais os senhores de escravos eram servidos, além das vestimentas e adereços pelo os quais os escravos comumente costumavam se vestir. Estas similitudes servem para caracterizar as esculturas ou estatuetas com o intuito de representar estes escravos ou mouros da Itália fielmente. Estas posições implicam, também, sobremaneira, na necessidade de inferir certos meios de compreender as oscilações existentes no período pelo qual os negros escravizados viviam, tendo como referência sua mentalidade, os modos de vida, os hábitos e costumes.

As iconografias encontradas nas estatuetas e esculturas representam de certo modo, uma amplitude de favores servis que escravos demonstravam aos seus senhores. Essa amplitude significaria de certo modo, aos meios servis que tipificam os objetos estudados. Fala-se deste modo, na necessidade de subjugar os escravos remanescentes do duplo eixo geográfico Leste / Oeste e Norte / Sul, e compreender de que maneira estes viviam naquela época e como eram tratados pelos seus senhores, quando destes pertenciam. Lembrando que nem todos os negros, como os escravos mouros da Itália eram ou foram escravizados. Isto mostra que possivelmente existiram escravos com condições financeiras favoráveis a vivência em sociedade. Afinal, o maior tráfico existente se deu entre negros africanos e senhores portugueses, no Novo Mundo, hoje chamado de terras brasileiras ou Brasil.

A Cor Preta

A cor preta é a cor mais escura entre as cores escuras, sendo a consequência da falta parcial ou completa da luz. É o contrário exato do branco (a cor combinada do espectro de cores ou luz). Como branco e o cinza é uma cor acromática, de modo literal é possível dizer que é uma cor sem cor ou matiz. É uma das

quatro cores primárias do modelo de cores CMYK, juntamente com o ciano, amarelo e o magenta, empregado na impressão de cores para produzir as demais cores.

Conforme Eva Heller em A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão (2013, p. 234) o preto mais profundo do mundo é o do veludo preto. No universo existe um preto ainda mais profundo, obtido pela ausência absoluta de luz. Os físicos que querem demonstrar a existência do “preto absoluto” revestem uniformemente de fuligem o interior de uma esfera; quando então olhamos, através de um pequeno orifício, para dentro da esfera, vemos um preto tão preto que todos os outros materiais pretos, em comparação, parecem ser só cinza escuros.

No império romano foi designada enquanto cor de luto, e no transcursar dos séculos, é repetidamente integrada à morte, magia e mágica. De acordo com pesquisadores europeus e norte americanos, a cor é em grande parte unificada e representação do luto, ao fim, aos segredos, magia, força e elegância. No Oriente Médio, a cor preta representa o nascimento, morte e o mistério. Nas culturas latinas, o preto representa a masculinidade e a lamentação. Nas culturas orientais e asiáticas, a cor representa a masculinidade, a saúde, a riqueza, e a prosperidade. No Mundo Ocidental, o preto representa o fim, a morte, a formalidade e a lamentação. O preto também é considerado como poder e força (HELLER, 2013).

Para Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 408) define o preto como a cor do ébano, do carvão, do nanquim. De modo cientifico é possível dizer que ela não é propriamente uma cor, pois não reflete nenhuma radiação visível, ou seja, é a ausência de todas as cores (por oposição ao branco que é a síntese de todas elas). Entretanto, na prática, existe a cor negra e, simbolicamente, o preto representa a passividade absoluta, a não-esperança, o luto, o mergulho nos abismos da terra e das águas.



Nas artes plásticas e decorativas pode dar vida e realce às outras cores e intensifica as intenções do artista. O pintor Manet, usando cores luminosas, recorreu à cor negra, sobretudo em detalhes das roupas de seus personagens para dar mais força àquilo que ambicionava expressar. O preto é elemento gráfico por excelência como, por exemplo, na pintura chinesa a nanquim, no delineamento nas composições de Rouault e de Lédger, no grafismo intencional contrastando com as cores tropicais das obras de Di Cavalcanti (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 408).

Na decoração, o preto, quase sempre banido em outras épocas salvo nas madeiras e nas lacas encontra múltiplas aplicações no século XX. Por não refletir a luz é usado para velar certos elementos funcionais de nenhum valor estético (um teto negro com alto-falantes embutidos, por exemplo) pode aproximar uma parede, dar destaque a objetos claros, tornar um ambiente íntimo dando ideia de silêncio, de recolhimento. Os móveis e tapetes pretos contrastam com o branco de paredes e pisos e, na justa medida, representam distinção e bom gosto. Ao contrário do branco que se apresenta “quebrado” com outras cores, o preto é único e definitivo e, apenas por sua aparência brilhante ou fosca, poderá ter diferentes aplicações em diferentes materiais e técnicas. (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 408).

Performance e Objetificação do Corpo Negro

Na contemporaneidade a arte da performance, fotoperformance e vídeoperformance, principalmente no Brasil, é expressão de posicionamento politico, social, de empoderamento, de afronta, de “tombamento” dos grupos menos favorecidos da sociedade. Todos esses em busca de representação, identificação e pertencimento. Do mesmo modo, ela tem função educativa, de conscientização, de memória individual e social, até então não interpretados longe de cânones acadêmicos e da relação entre dois ou mais sujeitos que participam da ação.



Mas o campo da performance e suas variações tem um terreno movediço, pois a crítica filosófica especificada na “estética” e seu juízo de valor, imprime nas suas notas críticas não muitas vezes positivas e aversão das práticas performáticas atualmente. Embora,

> o problema em dizer que “arte contemporânea” é apenas pós-suporte, pós-virtuosismo, pós-estúdio, pós-“cubo branco”, pós-“absorção”, neovanguarda ou arte “antiestética” (ou uma “con- dição” na qual a arte “morre”) é que isso quase nada nos diz sobre o que essa ideia de arte é ou era ou sobre o que ainda podemos fazer dela. Em vez disso, essa abordagem tende a inserir a “arte contemporânea” em narrativas melancólicas de perda, morte, obsolescência, infladas por narrativas exageradas de declínio, o que desencoraja narrativas mais complexas, distinções conceituais mais precisas, que permitiriam novas ideias ou novas maneiras de considerar a questão. (RAJCHMAN, 2011, p.100).

A objetificação do corpo negro nas novas performances permite que as novas práticas performáticas se distanciem das performances vanguardistas dos anos 60 e 70, pois seriam como um vestígio do caráter edípico das novas forças e da “geração” da segunda metade do século XX, até mesmo após o academicismo tê-las absorvido com seus protagonistas, os artistas ou os artistas e o público.

Conforme Rajchman (2011, p.100) sendo assim,

> “essa abordagem serve para obstruir a tarefa, a uma só tempo filosófica, artística e histórica, de identificar novas “ideias” nesse complexo, inserindo-as em novas histórias ou sequências, associando-as a novos campos, tarefa que nos permitiria “olhar” para o trabalho desse período de novas maneiras. Pois as “ideias” nas artes sempre têm uma história, vinculando-as com muitas outras práticas, por meio das quais elas adquirem seu “sentido” — a ideia de abstração, por exemplo. (RAJCHMAN, 2011, p.100).

A recepção e o posicionamento tomado em relação às obras de performance contemporâneas chegam à conclusão de que a ideia de padronizar as coisas é uma constante. Por mais que a sociedade esteja inserida em uma comunidade que não se difere da maioria, dentro dessa mesma comunidade estipula-se um padrão a ser seguido. No caso da comunidade afrodiásporica, por exemplo, reflete a necessidade

de seguir certos paradigmas impostos pela sociedade, que implica na referencialidade de incluir pequenos grupos menos favorecidos, a saber, negros, pobres e afins, que sigam determinadas características para serem aceitos. Por isso, a dificuldade para lidar com as diferenças que perpassam pelos mais diversos grupos sociais. Outra questão importante que deve ser notada sobre o papel do corpo nessa relação, é que é no corpo o local onde todas as censuras e condenações se convergem.

> Desse modo, quando o artista toma o corpo como objeto artistico“Ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um “corpocentrismo”, a performance busca despertar a atenção da audiência, condicionada pelas artes tradicionais. O significado da performance residiria na relação estabelecida entre emissor e receptor por ser um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos, e o corpo tomado como elemento do processo artístico. É o caso da body art (arte corporal) ao conferir pleno valor ao corpo humano e à sua capacidade de produção de signos. (MATESCO, 2012, p. 108).

Segundo Le Breton (2012, p.18) “*as representações do corpo e os saberes que as alcançam, são tributárias de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição da pessoa” (*LE BRETON, 2012, p.18). Ou seja, a maneira como nossos corpos atuam no mundo está relacionada a discursos que nos aprisionam e dizem como devemos ser. E nesse sentido, é preciso pensar estratégias e mecanismos para como romper com isso.

A utilização do corpo na performance revela-se em um potencial jogo de movimentos e imagem que permite uma reestruturação do olhar para com a arte efêmera. Os novos dispositivos de armazenamento para imagens funcionam como um elemento conservador para a arte performática, transubstanciando a ação, o ato em imagem, em arte, mas sem perder as marcas da identidade inicial da arte corporal.

> Isso significa autonomia do meio, que se distancia do sentido de evento naturalístico contestatório com desenrolar temporal, como no *happening*, para se constituir em processo mais abstrato e intelectualizado. A performance legitima-se, buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte através de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço, ou com o social, ou ainda, analisando a relação entre o artista e o público. Isso pressupõe uma distância que explica, em certa medida, a tendência à substituição do engajamento direto do corpo em proveito de uma metáfora do corpo. (MATESCO, 2012, p. 115 e 116).

Quando falarmos sobre o poder performático, falamos de uma força vital que une, cerca homens cis, mulheres cis, homoafetivos, transexuais, negros, brancos, ameríndios, de forma a lhes dar autonomia e confiança. Estamos falando de uma retroalimentação energética ativa que irradia em todos, através da qual conseguiremos chegar à compreensão da mútua ajuda como meio para se intensificar esforços de autorrealização, a fim de estimular discussões e pensamentos críticos, contribuindo para o autoconhecimento e a autossatisfação dos diversos tipos de sujeitos e sociedades.

Acredita-se que no atual momento histórico, político e cultural em que vivemos se faz imprescindível revisitar nossas estruturas de olhar, o que envolve, muitas vezes, voltar o olhar para nosso próprio interior, lugar onde construímos toda uma estrutura visual a partir de nossas referências primárias. O movimento pode significar ter que olhar para a nossa infância como um lugar onde os padrões e construtos sociais foram gestados, e como o lugar de onde poderemos operar a fim de desconstruir, reconstruir e co-construir novas dinâmicas de olhar e ver, ser visto e dar a ver, como habilidades que podem ser evocadas para nossas novas formas de apresentação, na função de pessoas produtoras e reprodutoras de conteúdos visuais na complexa realidade contemporânea.



Decolonialidade e relações étnico-raciais

Os estudos referentes às imagens afrodiásporicas implica, sobremaneira, na necessidade de inferir novos conceitos em torno das representações de negros escravos e alforriados no continente europeu e além-mar. Isto significa que as representações por momento estudadas e expostas em diferentes ambientes de residências e afins, mostra que a união de conceitos investe na necessidade de alargar as pesquisas decoloniais que tem seguido dois caminhos. O primeiro está conexo ao crescimento e à ampliação do arcabouço conceitual e teórico da decolonialidade. Adotando como menção a categoria colonialidade do poder, ampliou-se o uso do substantivo colonialidade para sobrepô-lo a outras extensões e campos que, a despeito de sua conjuntura como fenômeno do poder, habituam ser tratados como áreas distintas. Isto levou à conjectura de quatro considerações principais: colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Aqui será trabalhado dois desses conceitos, o conceito relacionado à colonialidade do saber e o conceito relacionado à colonialidade do ser.

Edgardo Lander (2000) fala que a colonialidade do saber permaneceria concebida pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua tensão às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere-se designadamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global delineada pela colonialidade do poder. Deste modo, o eurocentrismo labora como um lócus epistêmico de onde se constrói uma amostra de conhecimento que, de certa maneira, universaliza a experiência local européia como amostra normativa a ser seguida e, de outro modo, assinala seus amplificadores de informação como os únicos válidos. A conexão específica entre informação e poder igualmente se ampara na pujança naturalizadora da construção do discurso dos saberes sociais modernos, corroborando assim às atuais afinidades assimétricas de poder. E

sugerida por Nelson Maldonado-Torres (2007) a colonialidade do ser envolve a modernidade como uma aquisição constante na qual o constructo “raça” vem relevar a prolongação da não ética da guerra, que consente o avassalamento incondicional da humanidade do diferente.

Sendo assim, Maldonado-Torres (2007) assinala a similaridade entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralização da informação na modernidade que se pode causar uma desqualificação epistêmica do distinto. Tal desqualificação representa uma tentativa de negação ontológica. A colonialidade do ser como categoria analítica viria revelar o ego conquiro que antecede e sobrevive ao ego cogito cartesiano, pois, por trás do enunciado “penso, logo existo”, oculta -se a validação de um único pensamento (os outros não pensam adequadamente ou simplesmente não pensam) que outorga a qualidade de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é dispensável). Dessa forma, não pensar em termos modernos se traduzirá no não ser, em uma justificativa para a dominação e a exploração.

As tipologias mostram que a maneira pelo qual o negro mouro ou escravo é representado demostra o fator decisivo em compreender o negro enquanto objeto decorativo que supõe estar sempre subserviente. Nesse ponto, nota-se a maneira de sobressair uma visão européia eurocentralizadora que de certo modo, vê-se a maneira pela qual os negros escravizados estão sempre em modo de servir, seja segurando arandelas, candelabros ou bandejas, ou mesmo ornamentados com jóias e ou turbantes. Essas esculturas ou estatuetas são representações de uma África e Itália negra sempre escravizada, onde, de certo modo, verifica-se também a imagem do negro sempre vinculado a trabalhos servis. Lembrando que a necessária utilidade desses objetos é que eles são sempre tidos como posições conotativas que refletem a escravização. Embora, se diga de passagem que os negros escravizados, também, serviam seus senhores, por isso, se dá a tipologia de blackamoors em diferentes conotações e posições.



Estas posições implicam, sobremaneira, na mentalidade existente entre o papel fundamentador que assegura o negro para sempre subserviente como objeto decorativo que busca decorar residências, mas, sobretudo, demonstra a presença do negro nos espaços da corte ou residências contemporâneas, como um corpo estranho resgatado apenas através da submissão implícita de uma postura servil. Embora as relações culturais e a mistura racial remontem à antiguidade, com a modernidade essa história foi reescrita através da grade de normatividades eurocêntricas. Assim, entende-se que a história foi reformulada para se adequar à perspectiva eurocêntrica, em nome de um eterno "Ocidente" único, desde seu momento de concepção. Deste modo, a figura fantasmática do Blackamoor é composta por uma necessidade branca, especificamente européia de regularizar até na arte decorativa os meios pelos quais o negro pode ser representado. Estas artes demonstram, ou melhor, reproduz os meios e modos pelos quais os negros de diferentes localidades são tratados ao longo da história. Falar de Blackamoor é falar de divergência cultural, religiosa, politica de pessoas representadas ao longo da história e com histórias de violência. Como exemplo, os negros submissos ao sistema escravocrata que possibilitou a dizimação de uma quantidade significativa de africanos escravizados durante uma grande parte da história das civilizações ocidentais.

Conclusões

Sintetiza-se, deste modo, que a África após a diáspora permite transmitir sentimentos profundos em diferentes sujeitos sociais, implicando, deste modo, certo afago, no que diz respeito às intenções, propriamente ditas, de uma ideia centralizadora, que implica também no poderio centralizador do senhor de escravo. Essa ideia centralizadora, de certa maneira, demonstra uma necessidade de transmitir em certa ocasião uma intenção de permitir que os negros escravizados pudessem de certo modo, ocasionar diferentes conjunturas que demonstra o negro

enquanto poder de manipulação de serviços e posições sociais no que tange a estratificação social escravagista.

Os senhores de escravos são sempre tidos como escravizadores, e de certo modo, algumas pessoas que adquirem essas peças são tidas como escravocratas, ou seja, estes senhores de escravos, propriamente ditos, são refletidos em senhoris que demonstram sua necessidade de manter seus serviçais enquanto negros escravos. Por isso, supõem-se aqui, a necessidade de se manter os blackamoors dentro das residências. Essa necessidade reflete, de modo involuntário, a maneira pela qual as mentalidades escravocratas mantidas nesses senhoris impõem-se na aquisição destes objetos. Essa maneira pela qual estes objetos são criados e, por serem adquiridos, demonstra certa fragilidade em perceber o outro enquanto ser que não demonstra riqueza, apesar de que os negros mouros são tidos como os mais ricos negros da história social e os Blackamoors serem, na maioria das vezes, apresentados com joias e roupas luxuosas. Lembrando que, normalmente, quem adquire peças como estas são sempre tidos como possuidores de condições necessárias para acompanhar acima do esperado o custo de vida nas sociedades em que estão inseridos.

As representações implicam, sobremaneira, nos modos e costumes existentes na maneira pela qual os artífices, ainda que de modo inconsciente, que pode não ser esse o caso, inspirem-se nas relações étnico-raciais existentes no período escravocrata. Essas representações apresentam conteúdo racista, na perspectiva da apresentação do negro servil e em posições acrobáticas, que demonstra a opinião de quem adquire as peças de artes decorativas. Ou seja, possivelmente as pessoas não pensam o quão e como as representações estão sendo apresentadas, mas sim, em como será visto perante a sociedade no que tange as representações como meios de consumo. Essas representações reforçam o pensamento elitista e racista da chamada classe burguesa. Isso mostra que a estética blackamoor, tanto na proveniência quanto no pertencimento, está arraigada,

concomitantemente, na arte orientalista e nas iconografias colonialistas da África, de modo a destacar as contradições intrínsecas ao discurso eurocêntrico.

Referências:

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro: J. Olimpyo, 2002. 996 p.

DUSSEL, Enrique. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.* Quito: AbyaYala,1994.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. 1. Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.* Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e da modernidade.* Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: Santiago CASTRO -GÓMEZ; Ramón GROSFOGUEL (orgs.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre, 2007, pp.127-67

MATESCO, Viviane. *Corpo, ação e imagem:* consolidação da performance como questão. In: Revista Póiesis. v. 13, n. 20. Nitéroi: Rio de Janeiro, 2012.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. *Dicionário de Artes Decorativas e Decoração de Interiores.* 9 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.



RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. In: *Revista Novos Estudos.* CEBRAPE, n.91, Nov., São Paulo, 2011.

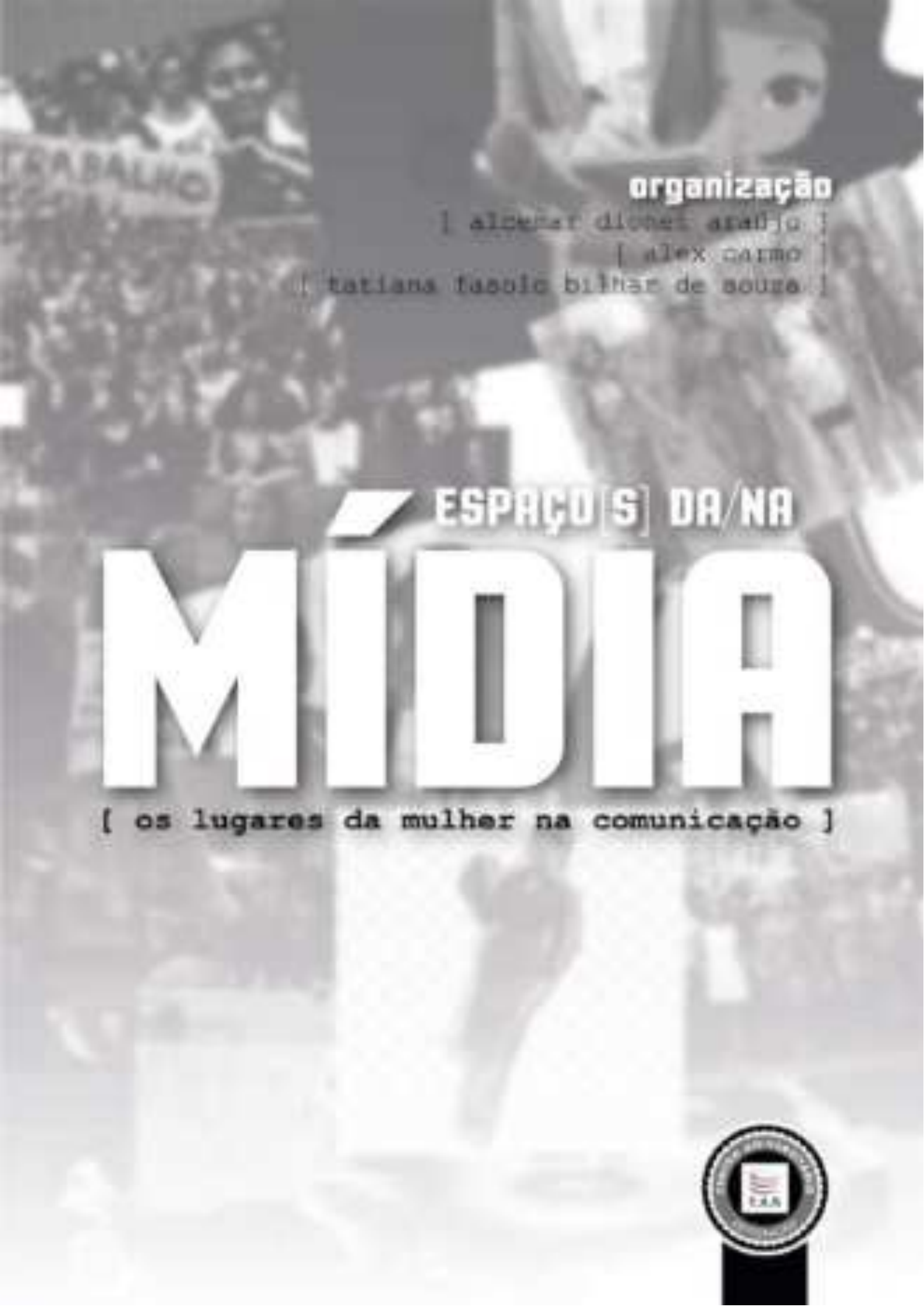
SHOHAT, Ella. The Specter of the Blackamoor: Figuring Africa and the Orient. In: *Re-Significations*: European Blackamoors, Africana Reading, Awam Amkpa, ed., Rome: Postcart SRL, 2016, p. 95-115.

Claudio Rafael Almeida de Souza
Com formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com concentração em História, Teoria e Processos na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac e em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Consultor de elaboração e criador de currículo lattes para profissionais das áreas de artes e cultura. Interessa-se nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, fototipia, fitotipia, antotipia, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7581-1025
E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 25 de janeiro de 2023
Aceito em 16 de dezembro de 2023
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/



organização

[alcenir dichoz araújo]

[alex carmo]

[tatiana fasolo bilhar de souza]

ESPAÇO[S] DA/NA MÍDIA

[os lugares da mulher na comunicação]

Alcemar Dionet Araújo
Alex Carmo
Tatiana Fasolo Bilhar de Souza
[Organizadores]

ESPAÇO(S) DA MÍDIA

[os lugares da mídia na comunicação]

Coordenação Editorial
Coordenação Editorial Executiva: Nattalia Todeschini Vieira
Projeto Gráfico e Editoração: Agecin

Conselho editorial
Profa. Me. Aline Gurgacz Ferreira Meneghini (FAG)
Prof. Me. Afonso Cavalheiro Neto (FAG)
Profa. Me. Andréia Tegoni (FAG)
Prof. Me. Raigh Willians de Camargo (FAG)

FICHA CATALOGRÁFICA

Espaço(s) da mídia: os lugares da mulher na comunicação. [recurso eletrônico] / Orgs. Alcemar Dionet Araújo, Alex Carmo, Tatiana Fasolo Bilhar de Souza. Cascavel PR: FAG, 2023.

256p.
Vários autores | Inclui bibliografia
ISBN 978-65-89062-36-3

1. Cibercultura. 2. Mídia. 3. Mulheres. 4. Comunicação. I. Título.

CDD 302.2

Catalogação na fonte: Eliane Teresinha Loureiro da Fontoura Padilha – CRB-9 - 1913

ISBN 978-65-89062-36-3

Direitos desta edição reservados ao
Centro Universitário Assis Gurgacz
Avenida das Torres, 500
CEP 85806-095 – Cascavel – Paraná
Tel. (45) 3321-3900 - E-mail: publicacoes@fag.edu.br

É proibida a reprodução parcial ou total desta obra,
sem autorização prévia do autor ou da IES.

**Depósito Legal na Câmara Brasileira do Livro
Divulgação Eletrônica - Brasil – 2023**



PALAVRAS INICIAIS

[milena rolim]

A sociedade é machista.

Assim, sem ponto de interrogação ou reticências. Não há espaço para questionamentos. Talvez coubesse uma exclamação para reforçar o tom da afirmação. Mas nossas vozes estão calejadas de pedir por consciência e reparação. O silêncio, no entanto, nunca será opção.

Somos o segundo sexo. Sempre um segundo lugar: subalterno, dependente, complementar. Ou supérfluo.

As concepções sobre o "ser mulher" e o "feminino" estão sempre em condição de inferioridade e submissão. Estamos sujeitas a características e qualidades limitantes construídas por meio de desigualdades em relação ao sujeito homem e pela manutenção da opressão nas relações de gênero. Um cenário naturalizado pelo patriarcado.

É inegável que os códigos relativos às mulheres contribuem para a permanência de estereótipos no senso comum. O feminino é percebido como um conjunto de símbolos e regras reforçado através de mitos e imagens produzidos socialmente com sentido de eternização e estabelecimento de identidades fixas, criando um distanciamento entre as múltiplas possibilidades e experiências femininas. Dessa forma, torna-se imprescindível o estudo e o debate sobre as questões de gênero e as representações midiáticas femininas apresentados nas próximas páginas.

A reprodução de estereótipos por parte da mídia diz respeito a uma problemática de múltiplos aspectos e de imensurável relevância, tendo em vista a influência exercida pelos meios de comunicação sobre a percepção de mundo e

criação de sentido dos receptores. Entender a natureza dos fenômenos simbólicos envolvidos e compreender as leituras sociais feitas sobre a mulher é compreender a construção de identidades sociais, significados e significações, nem sempre explícitos ou diferenciados, e que podem ser utilizados como instrumentos para fomento ou enfraquecimento dos direitos das mulheres. Uma lógica que, por vezes, é responsável por alimentar uma espécie de espiral do silêncio diante de ciclos de violência e dominação do homem, além de criar narrativas distorcidas da realidade.

A história, inclusive, testemunha ao nosso favor. Embora tenhamos presenciado paulatinas modificações, ainda são notórias as marcas da cultura androcêntrica que mantém as mulheres em posição inferior aos homens.

Vemos claramente que, apesar de diplomas e competências comparáveis, a diferenciação das responsabilidades hierárquicas e das remunerações permanece. A escolha de trajetórias e de carreiras não é igualitária. As condições de vida cotidiana tais como são organizadas e financiadas por nossa sociedade também não o são. Basta perceber, por exemplo, que os partidos políticos desdenham a paridade, preferindo pagar multas a conceder postos elegíveis a candidatas. Nessa utopia de igualdade de gênero, o caminho para as mulheres atingirem os espaços mais altos é tecida com fios de vidro. E quando o poder se mostra, ele continua usando gravata.

Nesse contexto, a mídia mostra-se como uma das maiores disseminadoras de preconceitos e estereótipos. As mulheres,

expostas a uma violência naturalizada, foram transformadas em objetos de consumo e/ou em escravas domésticas. Basta passear pelos acervos históricos, canais de televisão, percorrer sites noticiosos e de entretenimento ou então navegar pelos infinitos *feeds* de conteúdos das redes sociais que você irá encontrá-la. Ali está ela. A violência de ver corpos femininos fragmentados e sexualizados para vender cervejas e carros; a violência de ver a dupla jornada de trabalho naturalizada e romantizada pelas propagandas e novelas; a violência de ser desumanizada e vista apenas como um corpo a ser consumido; a violência de ver os crimes de violência doméstica e os casos frequentes de feminicídio atenuados pelo jornalismo; de ser excluída dos espaços de decisão e dos processos de criação na mídia; de ser tratada como frágil; de ser futilizada dia após dia por meio da generalização.

Ao mesmo tempo, ironicamente, a mídia tenta criar uma falsa aparência de igualdade entre os sexos. Assim, ratifica o machismo promovendo violências de gênero.

O grande problema da imagem feminina exibida na mídia está na ausência de crítica sobre o quanto essa postura desumaniza a mulher e produz uma visão utilitária sobre ela. Além disso, impõe padrões estéticos discriminatórios que contradizem explicitamente os estudos e tratados de direitos humanos das últimas décadas.

À proporção que associam comportamentos, valores, atitudes a um ou a outro gênero, as representações midiáticas ajudam a formular o que reconhecemos como feminilidade e masculinidade, estando imbuídas, portanto, as relações de poder

entre os gêneros, reiterando e construindo desigualdades. A mídia forma opinião. Uma opinião deformada sobre a imagem da mulher, criando uma falsa realidade sobre ela.

Sob essa perspectiva, nós ainda não somos reconhecidas como sujeitos de direito, com vontade própria, mas como prestadoras de serviço, atendendo aos padrões estéticos e de comportamento vigentes e tendo nossas capacidades intelectuais tratadas como características secundárias, a serem admiradas apenas se a função estética for devidamente cumprida.

Desumanizar a mulher é deixar de vê-la como um ser humano, ou seja, como igual. Isso faz com que várias violências e desrespeitos a seus direitos humanos sejam socialmente aceitos e naturalizados.

A tão aclamada e, por vezes, erroneamente utilizada, liberdade de expressão existe apenas quando as mulheres podem participar do debate público de forma a expor suas visões de mundo e temas relativos à sua realidade. Nesse sentido, é fundamental que as vozes das mulheres ecoem também - e principalmente - na mídia, pois só então teremos chances de combater estereótipos e preconceitos que hoje colocam em xeque a luta pela verdadeira igualdade entre homens e mulheres.

Diante da importância histórica e social desse assunto, a Academia não poderia se furtar a este debate. Neste caso, se calar equivaleria a anuir com o processo.

Que este livro seja fonte de reflexão sobre o papel e o poder da mídia e a necessidade renovada de se resistir ao

machismo, ao sexismo e à misoginia, com vistas à construção de uma sociedade plural, justa e democrática que ultrapasse os empoeirados e, aparentemente, esquecidos artigos da Constituição.

Milena Rolim

Jornalista, graduada pelo Centro Universitário FAG, feminista e estudiosa das relações entre mulheres e mídia e suas representações.

sumário

capítulo 1 - página [1]
CASO KLARA CASTANHO: UM CASO, DIVERSOS CRIMES
[Maria Lilia Pedro De Marco] e [Juliana Pamela Bilar de Souza]

capítulo 2 - página [39]
DISCURSO E PERCEPÇÕES DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA PUBLICIDADE
[Alex Carmo] e [Natalia Borges Barbosa]

capítulo 3 - página [65]
REPRESENTAÇÕES EM (RE)VISTA: O EMPREENDEDORISMO FEMININO DA REVISTA CLAUDIA EM DIÁLOGO COM MULHERES EMPREENDEDORAS DE CASCAVEL/PR
[Celeste Pereira dos Santos] e [Juliane Brisa]

capítulo 4 - página [99]
A MULHER CONSUMIDORA E O FEMVERTISING
[Juliana Farias Veiga]

capítulo 5 - página [124]
INCRÍVEL EM QUALQUER IDADE? A MULHER NO JORNALISMO DE MODA DA HARPER'S BAZAAR
[Daniela Cabeia Fávaro] e [Tatiana Pavanin Bilar de Souza]

capítulo 6 - página [173]
A FUNCIONALIDADE DO DISCURSO CITADO NA REVISTA ARMINA
[Daniela Tchanna Robalinho]

capítulo 7 - página [201]
JORNALISTAS NA AMAZÔNIA: UMA CARTOGRAFIA HISTÓRICA DE MULHERES NOS TERRITÓRIOS FEDERAIS DO RIO BRANCO E RORAIMA (1943-1988)
[Rebeca Lopes Silva] e [Liziane Machado Aguiar]

capítulo 8 - página [228]
GÊNERO E CULTURA VISUAL: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO ROMÂNTICO NOS CARTÕES-POSTAIS DO PERÍODO BELLE ÉPOQUE E O CONTRASTE COM AS ACEPÇÕES ATUAIS
[Claudio Rafael Almeida de Souza]

posfácio - página [252]
PARA NÃO ESQUECER
[Juliane Brisa]

capitulo 8

GÊNERO E CULTURA VISUAL: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO ROM NTICO NOS CARTÕES-POSTAIS DO PERÍODO BELLE ÉPOQUE E O CONTRASTE COM AS ACEPÇÕES ATUAIS

[Claudio Rafael Almeida de Souza]

Desenvolver estudo sobre a cultura visual de uma determinada sociedade é pesquisar no campo histórico que corresponde à interação do ser humano com a visualidade que mais diretamente envolve a sua existência, aquela que o próprio Homem produz em sua vida social, e o que implica desde a construção do seu habitat até os objetos duráveis e não-duráveis do seu cotidiano. Ela traz para primeiro plano a própria vida visual dos homens que vivem em sociedade, incluindo os objetos e materiais que constituem a base da visualidade gerida e organizada socialmente.

Uma das características intrínsecas aos seres humanos é sua capacidade de criar objetos, seja por sua função utilitária, seja para fins ritualísticos ou artísticos. O homem se relaciona através da mediação de objetos desde os tempos primitivos e os vestígios arqueológicos e documentais (grifos nosso) são o que fornecem as principais pistas relativas à importância do estudo destes objetos para o entendimento de uma determinada sociedade e cultura (LIMA, 2011).

O campo de estudos da Cultura Visual possui um conceito vasto e que diversos autores têm problemas de demarcação, o que oferece margem para diferentes interpretações. Sendo assim, a partir do modo transdisciplinar da Cultura Visual, o autor Ricardo Campos (2012) nos possibilita compreender três perspectivas: a primeira é a ótica da investigação, ocasionalmente, nomeada e associada aos *Estudos*

Visuais; uma segunda perspectiva tem o conhecimento da Cultura Visual como característica da criação cultural humana, mais especificamente a dos artefatos e gramáticas visuais, a natureza das diferentes linguagens que se conectam com o visual, o que compreende as imagens e os objetos de arte, bem como as imagens do dia-a-dia; e o terceiro ponto de vista percebe a Cultura Visual como um atributo, um modo de classificar uma determinada sociedade que avalia, sobretudo, a percepção da visão, a visualização como uma "cultura visualista".

Nesse sentido, é imprescindível compreender as imagens como componentes que trazem associados a seus conteúdos a potencialidade imagética de influência e dominação dos sujeitos sociais. Tendo como ponto de partida essas considerações, é possível dizer também que a cultura visual apresenta modos de como romper com essas estruturas para que os espectadores/visualizadores possuam condições de interferir diante ao mundo imagético que lhes é exibido. Conforme Fernando Hernández em A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito (2011, p. 46),

> em um mundo dominado pelos dispositivos da visão e pelas tecnologias do olhar, a finalidade pedagógica que proponho trataria de explorar nossa vinculação com as práticas do olhar, as relações de poder em que somos colocados e questionar as representações que construímos em nossas relações com os outros, porque, no final, se não podemos compreender e intervir no mundo é porque não temos a capacidade de repensá-lo e oferecer alternativas (2011, p. 46).

De volta à perspectiva de Campos, "quando falamos de cultura visual estamos, por isso, a assumir que o visual se encontra enquadrado num certo ambiente cultural que justifica aquilo que é criado, bem como, o seu significado" (CAMPOS, 2012. p. 29). Sendo assim, John Walker e Sarah Chaplin em Visual Culture: an introduction (1994) fala que "aqueles que estudam a cultura visual não estão primordialmente preocupados de como as pessoas vêem o mundo, mas como as pessoas vêem imagens fixas e em movimento e uma série de artefatos que foram criados, em parte ou na íntegra, para serem olhados" (WALKER e CHAPLIN, 1994, p. 22).

Portanto, a pretensão desse artigo, apesar de inúmeros estudos sobre a cultura visual apresentados pelo enfoque singular de trabalhos publicados por autores conceituados, é a de demonstrar uma de algumas dessas possibilidades e de trazer à tona a multiplicidade rica, densa e tensa de uma diferente abordagem. Dessa maneira, como metodologia buscou-se a análise iconográfica de Erwin Panofsky em Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença, 1986. Na qual busca compreender a arte por meio de seus atributos e composição visual de modo singular.

Em um primeiro nível, a iconografia tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas

inerentes às imagens. É uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte. Em um segundo nível, permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Esta etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O PERÍODO *BELLE ÉPOQUE* E A *ART NOUVEAU* NO BRASIL

Conforme Moutinho; Prado; Londres (2011, p. 66) a *belle époque* é a denominação genérica do período que se estende do final do século XIX até a primeira Guerra Mundial (1914-1918), e que teve como marco o apogeu das grandes potências europeias. Ela foi uma época em que reinou, de certo modo, entre as classes abastadas, um sentimento de confiança e suas realizações, de disponibilidade diante da vida, de procura dos prazeres, das belas coisas. Teve como baluarte Eduardo VII da Inglaterra que ditou à moda e os costumes. Em Paris, dominaram-se os seus boulevards, exposições, grandes magasins, teatros, cafés-concertos e salões, nos quais foi o centro de onde emanaram os valores do Ocidente. Nesse período também foi erguida a Torre Eiffel com estrutura de

ferro como símbolo do progresso. Os primeiros automóveis circularam, os primeiros aeroplanos apareceram, a eletricidade começou a se impor. Nas duas ou três décadas de sua vigência, a *Belle Époque* deixou marcas culturais muito importantes e, desse tempo, ficou certa nostalgia que atravessa o século XX, como que em contraposição às conquistas e conflitos sociais, à expansão tecnológica e econômica, às novas tendências artísticas, aos inovadores padrões de comportamento. Na decoração, ao "moderno" se opõe a "moda nostalgia", com suas curvas lânguidas, suas rendas e bordados; reeditam-se cartazes, redescobre-se a arte de Gallé; retorna-se, em suma, ao Art Nouveau.

Denominamos *Belle Époque* no Brasil o período que se estende entre as duas últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, é a transição oito-novecentista, e que nela ocorre à remodelação das urbes, as transformações de conduta e de procedimento social que igualmente foram importantes, tanto para os abastados quanto para os mais simples, uma vez que todo o esforço da modernidade distinguia-se como sinônimo do progresso. As ruas, como eram descritos nos romances de época, constituíam em lócus de fervor cultural onde diferentes transeuntes representavam as diversas culturas que se manifestaram de diferentes modos como em hábitos e costumes, comportamento, vestuário, ornamentos e decoração. Segundo

Moutinho; Prado; Londres (2011, p. 66 e 67) a *Belle Époque* no Brasil, acontece com o aparecimento da República. O Rio de Janeiro sofre grandes transformações, ainda correspondendo aos exemplares historicistas e ecléticos do século XIX. Na praia vermelha edificam-se os edifícios da Exposição de 1908, comemorativa dos cem anos da Abertura dos Portos pelo príncipe D. João; para os prédios da nova Avenida Central (hoje Rio Branco), organiza-se um concurso; à entrada dessa importante artéria ergue-se o Palácio Monroe (hoje demolido) e, logo adiante, o Teatro Municipal (em estilo eclético, com finíssima decoração e ostentando magnifico teto pintado por Eliseu Visconti), a Biblioteca Nacional, a Escola de Belas-Artes (hoje Museu de Belas-Artes).

Para as autoras a vida literária e artística no Rio foi viva. Na recém-decorada confeitaria Colombo, reúne-se a "fina-flor" da sociedade, da política, da intelectualidade e da boêmia. O luxuosíssimo salão de chá – com seu serviço excelente – ostentam admiráveis espelhos emoldurados com fina talha trabalhada e um mobiliário que se inclina entre o Art Nouveau e o Rococó. O país concentra-se nas capitais em surpreendente ascensão econômica graças à cafeicultura e à borracha. Erguem-se a cidade de Belo Horizonte. Procura-se transplantar as modas, os estilos, os exemplos culturais da Europa, especialmente da França; todos os produtos manufaturados (ou quase todos) e os instrumentos técnicos são importados.

Na pintura, sobressai o realismo que se reflete na obra de artistas como Henrique Bernadelli, Belmiro de Almeida, Pedro Weingartner, Almeida Júnior, enquanto outros artistas trazem de Paris o impressionismo (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p. 66 e 67).

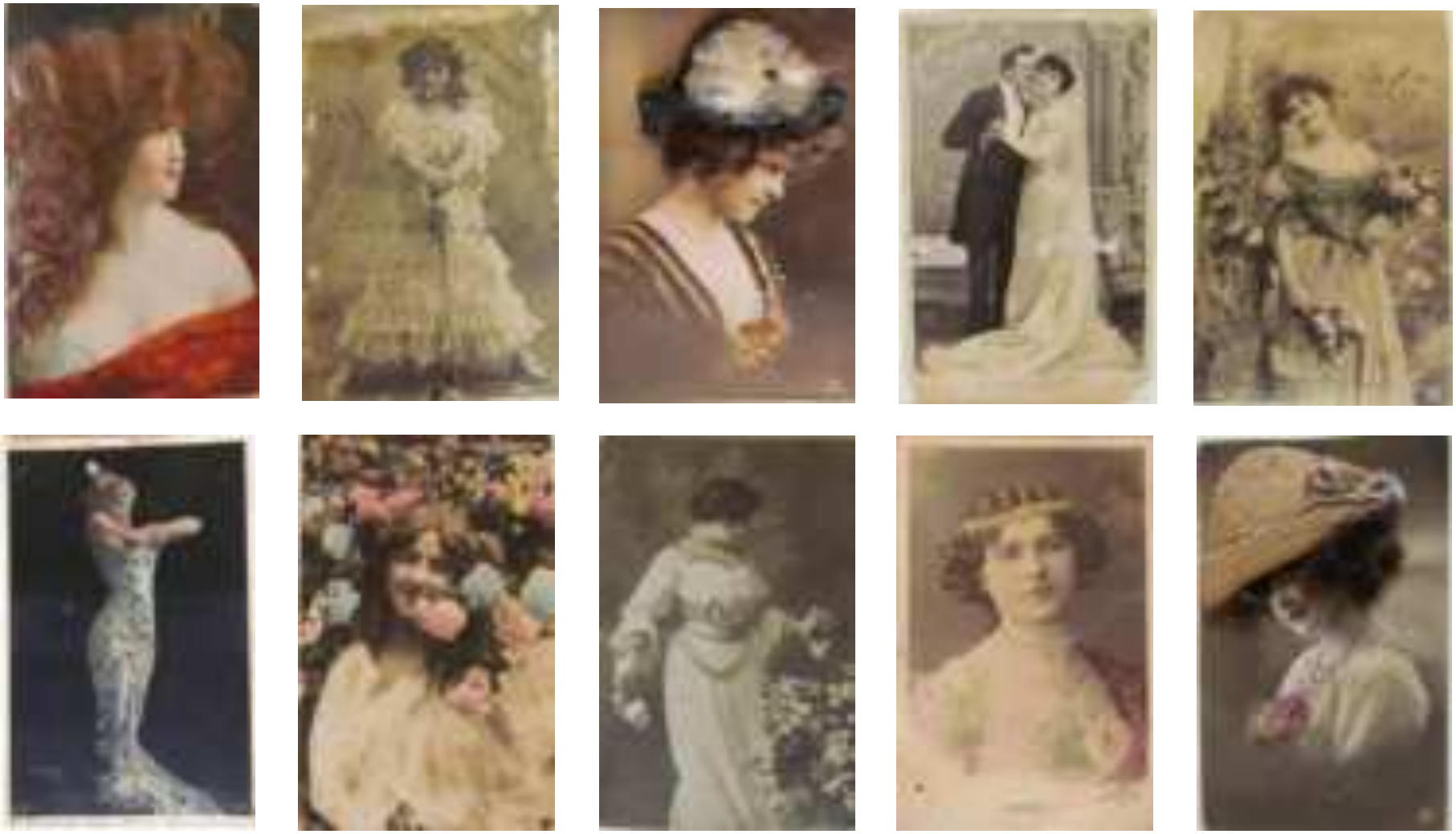
O Art Nouveau ou Arte Nova foi um movimento artístico que surgiu no final do século XIX na Bélgica, longe da conjuntura em que normalmente aparecem as vanguardas artísticas. Contudo, ele vivificou entre 1880 e 1920, aproximadamente. Segundo Moutinho; Prado; Londres, 2011, p. 46, 47 e 48 havia na sociedade em geral a vontade de buscar um estilo que cogitasse e acompanhasse as inovações da sociedade industrial. A segunda metade do século XIX marcou uma mudança estética nas artes, a inspiração na antiguidade vigorava desde o século XV, e as fórmulas baseadas no Renascimento principiaram a se dissipar dando lugar a Arte Nova, que se opunha ao historicismo e tinha como tônica de seu discurso à originalidade, a qualidade e a volta ao artesanato. A sociedade acolheu novos objetos, móveis, anúncios, tecidos, roupas, joias e acessórios criados a partir de outras fontes: curvas assimétricas, formas botânicas, angulares, além dos motivos florais. Fosse chamado de "Jugendstil" (estilo jovem) na Alemanha, "Modernistas" na Espanha, "Sezessionstil" na Áustria, "Stile Liberty" na Itália ou "Style Moderne" na França, o *Art Nouveau* era facilmente reconhecível pelas linhas

graciosas, exageradas e espiraladas, traços alongados formando arabescos e entrelaçamentos de folhagens e flores, e graças a sendo assim, ficou conhecido também como "estilo floral".

O MUSEU TEMPOSTAL E O ACERVO DE CARTÕES-POSTAIS *BELLE ÉPOQUE*

Em 1995 o Governo do Estado por meio da Secretaria da Cultura e Turismo, adquiriu a coleção particular de Antônio Marcelino do Nascimento (1929-2006), construída com perseverança durante 40 anos. Nascido em Sergipe, Antônio Marcelino do Nascimento (1929-2006) colecionava, desde garoto, recortes de jornais e livros ilustrados. Em 1947, se transferiu para Salvador e iniciou uma coleção que incluía de santinhos de catecismo a biscuit e máquinas fotográficas antigas. Ao longo da vida, acumulou postais que registram diferentes fases do desenvolvimento histórico, geográfico e cultural de todos os estados brasileiros e de vários países. Realizou sua primeira exposição em 1965. Um museu particular foi criado por ele em 1974, no casarão onde residia na Rua do Sodré, no Centro de Salvador. Em novembro de 2006, o colecionador se sentiu mal em casa e faleceu a caminho do hospital.

O seu acervo foi apresentado ao público em 5 de novembro de 1997 data da inauguração do espaço, em um sobrado do século XIX, antigo ponto comercial do conde português Pereira Marinho. Apresenta cerca de 40 mil imagens, entre postais, estampas e fotografias, sendo 30 mil da coleção reunida por Marcelino. As peças datadas do final do século XIX e meados do século XX representam imagens de valor histórico, artístico e documental da Bahia, do Brasil e diversos países do mundo, sobre as mais variadas temáticas. Destacam-se na coleção, as imagens representativas da Bahia Antiga, retratada por fotógrafos estrangeiros e nacionais de renome entre o século XIX e as três primeiras do século XX, os cartões-postais da *Belle Époque* (figuras 1 a 10), pela beleza e variedade dos materiais utilizados na confecção das peças, e as estampas do Sabonete Eucalol, lançadas pela Perfumaria Myrta em 1927, objetos de fascínio da época, por apresentar textos explicativos sobre vários temas. O prédio onde está instalado o museu dispõe de três andares, dois na parte frontal do edifício voltado para a Rua Gregório de Mattos, e três andares voltados para a Praça das Artes.



Figuras 1 a 10 - Cartões-Postais do período *Belle Époque*. Acervo do Museu

Os cartões-postais do período belle époque são de beleza ímpar, além de ser um testemunho do modo de vida de uma época. O feminino romântico encontrado nas obras mostra uma mulher delicada, leve e doce, como dizem, feminina. O feminino é potencializado através de específicos atributos, como vestuário e adereços, em especial tiaras, chapéus, colares e sombrinhas. As peças de roupas são soltas e fluidas no corpo, como saias rodadas, blusas plissadas, bordados e corseletes. Existem também outros detalhes como babados, rendas, laços e flores que estão presentes no vestuário e na composição do romântico dos postais. Enquanto a cromaticidade, os artistas da época adoravam tons claros e pastéis, estampas florais ou que remetem ao universo infantil como bolinhas, borboleta, gatinho e coração. O vestido de renda branco era comum como vestido de noiva e deixava o look muito feminino, como já era idealizado e fazia parte da mentalidade da época. Os vestidos poderiam ser usados em comprimentos diferentes, entretanto, o mais comum era o longo. Para balancear e tornar a produção mais moderna apostava no chapéu com flores. Esses *looks* eram comuns em diversos tipos de ocasiões, como um almoço, um encontro com as amigas para um chá ou passeio diurno pelas ruas das cidades com o par romântico.

O ROMANTISMO NO BRASIL

Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 432 e 433) afirmam que o romantismo foi um movimento artístico que prevaleceu no Ocidente aproximadamente desde o final do século XVIII até meados do século XIX. Foi uma reação apaixonada à regularidade do classicismo, ao racionalismo filosófico; foi uma afirmação do eu, das aspirações mais profundas e emocionadas do espírito; foi à volta às idades míticas e lendárias, à poesia que parte do coração, à natureza. Os artistas pregavam a liberdade de expressão individual acima das normas acadêmicas e conferiam maior valor à emoção do que à forma. O movimento romântico manifestou-se com força irresistível e gerou e refletiu respeitáveis melhoras sociais, políticas e, sobretudo artísticas; introduziu modificações tão radicais que o puseram, em contraposição ao classicismo, como se fosse uma das polaridades da arte: toda oscilação seguinte foi considerado, em termos gerais como pertencente a uma dessas duas posições. Nas artes decorativas, a intenção era da volta natureza, às origens do homem, induziu a uma revivescência de estilos passados ou exóticos como o gótico, o renascentista, o mourisco, sem maiores rigores na sua interpretação (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p. 432 e 433).

É válido ressaltar a forte e marcante influência da Rainha Vitória no Brasil de D. Pedro II. Pois ela foi introdutora de

hábitos românticos, sentimentalistas, moralistas e, sobretudo, do "sentimento de família", exacerbados pela prematura perda do marido, o príncipe Alberto de Saxego, membro da nobreza germânica, por quem a Rainha foi eternamente apaixonada. Para Queiroz (2010, s.d.) contrariando a tradição e a imposição da realeza, escolheu, por amor, o marido que lhe daria nove filhos e uma vida conjugal harmoniosa e sem escândalos de modo a corresponder às expectativas nela depositada como mostra o depoimento de um bispo da Igreja Anglicana, às vésperas da coroação de Vitória: "a família real precisa dar o exemplo de moralidade [...] como vamos pedir aos operários que trabalhem se uma corte pervertida desperdiça em prazeres os recursos do Tesouro?". Bem ao modo da rígida moral protestante em que foi educada, com a puritana rainha Vitória, a Inglaterra consolida a supremacia mundial.

Sobre a Rainha Vitória implica enfatizar também que, profundamente comovida pela morte do Príncipe Alberto, em 1861, retirou os cabelos do amado e, com eles, solicitou a confecção de um quadro que representava o túmulo do falecido e acrescentou mensagens de eterno amor e lembranças. Conforme Queiroz (2010, s.d.) embora haja referências anteriores, através de publicações norte americanas sobre o uso de cabelos na elaboração de flores e ornamentos, nos países escandinavos, o ato da Rainha contribuiu definitivamente com a difusão da técnica e a adesão ao "espírito

da época" na Europa Ocidental, sobretudo na França. Não pode ser desprezado ainda o fato de a Rainha ter usado o preto como luto até o final da sua longa vida.

CONSTRUÇÃO DO GÊNERO FEMININO ROMÂNTICO EM CONTRASTE COM AS ACEPÇÕES ATUAIS

Em relação às imagens analisadas nesse estudo, elas refletem à discussão de Hernández (2011, p. 47) quando o autor indica que "a partir com projetos relacionados com a deslocalização do olhar, propiciar o reposicionamento dos sujeitos e tornar possíveis as pedagogias da cultura visual, mostrando como as identidades pré-fixadas podem ser questionadas" e de "explorar os relatos discursivos que nos diferentes tipos de imagens fixam as maneiras de ver-se e ver aos outros, e refletir sobre como viemos aprendendo e naturalizando tudo isso" (HERNÁNDEZ, 2011, p. 47). Desse modo, através de fotografia e texto, a imagem desconstrói ideias acerca do que é apropriado para o contexto social, mas não no caso dos postais do período *belle époque*.

Na construção do gênero feminino romântico das imagens dos postais *belle époque*, vemos como é nítido que a composição do vestuário, a estética corporal, a pose e o seu título compõem um conjunto característico visualmente, apresentando uma imagem passível de leitura, de

interpretações e de significados. Elas são apresentadas e se tornam elementos da divisão do gênero pela sociedade, exemplares de um conceito concreto de que existem somente dois gêneros e os quais são impostos aos sujeitos sociais da época que circulavam os postais a seguir apenas um, no caso dessa discussão, o gênero feminino, ainda que romantizado. Isso nos faz refletir como o cenário atual das discussões, lutas e políticas sociais em torno de gênero se fazem necessário e presente na sociedade atual. Implicando assim, sobretudo, a trazer na discussão o nome da filósofa Judith Butler, que afirma em de suas contribuições que "gênero não existe".

Essa discussão rememora as experiências de não conformidade desde muito cedo ao papel social que se é esperado, ou melhor, quando o comportamento e gostos destoam daqueles idealizados no senso comum, e como o senso comum e a moda influenciam nos gostos pessoais. Com o cenário atual da sociedade é perceptível o quanto avançamos, e cada expressão de não conformidade aos papéis que o discurso hegemônico tenta forçosamente impor é observável nas famílias brasileiras. Ainda que em algum momento não distante e que parece ter sido repensado ao perceber as cores de seus sucessivos trajes. É observável que o discurso da ministra à frente do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, ao afirmar que "menino veste azul e menina veste rosa", é uma afirmativa que está enraizada no

imaginário ou podemos pensar em até subconsciente do patriarcado, e que é preciso pensar meios e estratégias de romper com essas imposições, resistindo, criando discussões e conscientizações da amplitude do que vem a ser a questão de gênero. Perspectivas como a da ministra tendem a regredir e minimizar o pensamento social sobre as questões de gênero. Perspectiva como essa nem nos tempos da *belle époque*, - levando e comparando que se trata de um período de avanço sócio-político-cultural - se faziam presentes com vistas às representações dos postais. No sexto exemplar inclusive, é possível ver a cantora de ópera italiana e musa da *Belle Époque* Natalina Cavalieri[41] ou Lina Cavalieri (1874-1944) vestindo traje com a cor azul, mesmo que em tom pastel.

A autora Adriana Piscitelli (2009, p. 118) corrobora ao dizer que "toda discriminação costuma ser justificada mediante a atribuição de qualidades e traços de temperamento diferentes a homens e mulheres, que são utilizados para delimitar seus espaços de atuação" (PISCITELLI, 2009, p. 118). Ainda que hoje isso esteja claro, é sempre preciso trazer a discussão para atualidade dos acontecimentos, para assim, buscar compreender a posição do homem e da mulher na sociedade. Atualmente é perceptível e fica claro que não foi explorado

[41] Conforme Diana Holmes e Carrie Tarr em A "*Belle Epoque*?": women and feminism in French society and culture (1890-1914) para o ano de 2006, na época, Lina Cavalieri era uma entre as muitas mulheres que atuavam nos palcos da Europa, cujos retratos circulavam pelo mundo, contribuindo, voluntariamente ou não, para reafirmar e/ou restabelecer ideais e valores então associados à figura feminina. Francesas como a veterana Sarah Bernhardt (1844-1923), ou ainda Liane de Pougy (1869-1950) e Cléo de Mérode (1875-1966), assim como a espanhola Carolina Otero (1868-1965) - La Belle Otero, como era mais conhecida -, a norte-americana Isadora Duncan (1877-1927), a canadense Maud Allan (1873-1956), além de muitas outras, eram algumas das celebridades femininas que dividiam - na verdade disputavam por vezes acirradamente - a admiração das plateias, os melhores cachês, amantes ricos, além de espaço nos palcos e nos meios de comunicação (HOLMES; TARR, 2006, p. 153 – 165).

pelas pessoas e instituições em "posição de poder" nos espaços pelos quais há transeuntes. Essa questão social é uma constante balança, onde através e a partir das experiências de alguns sujeitos sociais, é observável o quanto se regrediu e se progrediu desde a era *belle epoquiana* no debate público.

Há na sociedade mentores que tentam regredir em comportamentos e gestos. Por mais que eles tentem inviabilizar, calar ou demonizar os grupos menos favorecidos da sociedade, a saber, mulheres, gays, transexuais, índios, afrodescendentes, etc. - como infelizmente aconteceu com Judith Butler em sua estadia pelo país -, é necessário resistir e continuar a mobilizar esforços para exibir as vísceras dessas concepções nocivas do que significa ser mulher e ser homem na sociedade atual. E desse modo, desestabilizá-las e desconstruí-las. Mostrar como a masculinidade tóxica conseguiu afetar de forma nociva vários homens e mulheres por toda a história.

No entanto, no que se refere às imagens do período *belle époque* com teor sensual ainda que romantizado, se faz presente o pensamento de como na mentalidade da época gênero e orientação sexual são reconhecidos como equivalentes. Enquanto as imagens trazem a possibilidade de uma pluralidade na representação ou apresentação de diferentes fenótipos e arquétipos de mulheres, entre o gênero feminino e sensualidade mostra-se que existe uma associação

intrínseca com a sexualidade do sujeito social mulher, que se faz necessário questionar como nos reconhecemos como indivíduos e o quão é importante à visualidade para a construção de gênero e de orientação transpostas a partir de imagens pré-fixadas que remetem ao social estabelecido.

FORMA, TÉCNICA E ESTILO

Dado o caminho obtido pela discussão, recapitulamos que o objeto de estudo desse artigo são dez exemplares da coleção de cartões-postais do período *belle époque* ornamentados com cabelos, tecidos, plumas e apliques representando o gênero feminino romantizado, e que fazem parte do grande acervo de cartões postais, fotografias e estampas do Museu Tempostal do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. Nas composições, prevalecem em sua maioria os motivos florais, que identificam a "mulher feminina" do período que corresponde o final do século XIX e ínicio do XX. Muitas vezes sem molduras, variam entre colorido, preto-e-branco e tons de sépia. Às vezes, traz algum aplique dourado, possivelmente em folha de ouro, como detalhes das roupas ou sobreposição de cores, pintura em cima da película fotográfica.

No estudo dos postais enquanto obras artísticas *valemo-nos da leitura da imagem e a interpretação do observar que admitem o avanço para além da obviedade das muitas*

"intenções" declaradas e/ou dos objetivos dissimules pelo seu artífice. Em muitos casos, o que há de mais eloquente pode ser localizado sob a superfície do discurso manifesto: os cartões-postais belle époque são um bom exemplo desse fenômeno. Para além da forma, técnica e estilo, os exemplares analisados são depoimentos visuais da mentalidade e dos modos de vida em curso na transição oito-novecentista, período em que o estilo romântico juntamente com o *art nouveau* e o *belle époque* prevaleceu como movimento artístico e literário desempenhando intensa influência na conduta e espírito do período.

Para Nelson Schapochnik em Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade (2006, p. 429) no final dos oitocentos surgiu um novo suporte para a mensagem verbal. Desse modo, sem o custeio do Estado, foram modificados e associados à mensagem escrita com novos padrões ilustrativos, nesse tempo, surgem postais com diferentes técnicas. De início os cartões-postais foram confeccionados utilizando-se de técnicas artesanais de impressão que remetiam a tradição das estampas e gravuras, como a ponta-seca, o buril e a litografia, o que os tornava um artigo de consumo caro. O desenvolvimento dos processos de reprodução da imagem da fotografia, sobretudo fotolitogravura, a fototipia e a cromofototipia, permitiu uma qualidade gráfica superior, o acréscimo das tiragens e a

redução dos gastos de produção, contribuíram para a sua popularização (SCHAPOCHNIK, 2006, p.429).

O número significativo de cartões-postais encontrados na coleção de Antônio Marcelino do período *belle époque* e doado ao Museu Tempostal pode ter relação com o que segundo aponta Schapochnik (2006, p.429):

> a proliferação dos cartões-postais não estar [sic] somente associada à difusão de novas técnicas de reprodução, mas, sobretudo, integrar-se [sic] às conquistas advindas da revolução tecnocientífica, que propiciaram uma nova magnitude e rapidez aos meios de transporte e comunicação. A proliferação das ferrovias e das linhas de vapor transoceânicas ampliou as condições de deslocamento de um fabuloso continente demográfico (SCHAPOCHNIK, 2006, p.429).

Em alguns cartões-postais da época que utilizavam o cabelo como material da obra artística e as escumilhas da arte fúnebre, a prática trazida da Europa de preservar cabelos como relíquias foi seguramente expandida no Brasil, principalmente, após a revolta da cemiterada, o impedimento dos funerais em igrejas e da segregação dos falecidos nos cemitérios longe do limite da cidade. As mechas do cabelo significaria uma recordação do morto ou da pessoa querida, no caso dos postais não essencialmente adota esse critério. Essa é uma questão a ser aprofundada em outro momento, em uma nova pesquisa que se debruce de modo especifico sobre esse tema. Afinal, o que buscamos aqui foi discutir e perceber de que

modo se dá a construção do gênero feminino romântico a partir da cultura visual dos cartões-postais.

Numa noção sobre procedência de fabrico dos postais nos aponta Schapochnik (2006, p.429) que,

> nacionais e importados (alemães, austríacos e franceses), em preto e branco ou coloridos pancromáticos, apresentando ilustrações ou reproduzindo fotografias, enquadrados em vinhetas art nouveau ou passe-partouts decorativos, os postais passariam a fascinar a população. As imagens fixadas nos cartões-postais produzidos no Brasil remetiam para uma diversidade de temas com destaque para: as paisagens bucólicas, que sublinhavam o exotismo tropical, ou a natureza refigurada nos jardins e praças; etc[...]. Mas é justamente nessa quadra de intensas transformações e ajustamentos no cotidiano e na auto-imagem das cidades e de seus habitantes que se firmou o culto dos cartão-postal. Durante a Belle Époque, acrescentou-se aos postais um novo predicado que não alterava seu estatuto originário. Ao atributo de suportes para variadas mensagens e, portanto, cumpridor de uma função meramente comunicativa veio se adicionar um valor de exposição (SCHAPOCHNIK, 2006, p.430 e 431).

Devido ao pouco que se conhecia sobre o acervo, acreditamos oportuno realizar um estudo aprofundado dos exemplares apresentados no campo de abordagem das artes visuais, instituindo ainda conexão com a história cultural, a fim de compreender as representações femininas da transição oito-novecentista decorrentes das transformações de pensamentos e da tentativa de perpetuar a mulher com uma áurea romântica, supostamente um 'sexo frágil' e quase sempre delicado.

Em relação à composição formal, técnica e estilo, com base no estudo, na ambiguidade dos dados acerca da procedência, dos fabricantes e, sobretudo, pela brecha

localizada nas referências secundárias de temas relacionados à arte dos postais dessa temática, ousamos dizer que na Bahia ou mesmo no Brasil, embora a mentalidade do período incline-se em compreender todas as camadas sociais, o ineditismo da elaboração dos cartões-postais com os materiais utilizados, principalmente com os cabelos, foi adotado por uma camada mais abastada e limitada da sociedade, seja pelo número diminuído de artesãos ou fabricantes possivelmente locais que tiveram destreza dos recursos técnicos ou por uma preferência mais pautada ao consumo de matérias-primas genuinamente ocidentais, como indicio de civilidade e status social, o que em ambas as ocasiões, acrescentavam no produto final. Não sabemos ao certo. O fato é que, não temos notícias de nenhum exemplar com remetente ou destinatário proveniente das camadas menos favorecidas da sociedade.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

HERNÁNDÉZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO Irene (Org.). Educação da Cultura Visual: Conceitos e Contextos. Santa Maria: UFSM, 2011. p. 31- 50.

HOLMES, Diana; TARR, Carrie (ed.). A "*Belle Epoque*"?: women and feminism in French society and culture (1890-1914). New York: Berghahn, 2006.

LIMA, Tania Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan. /abr. 2011.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores. 9. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

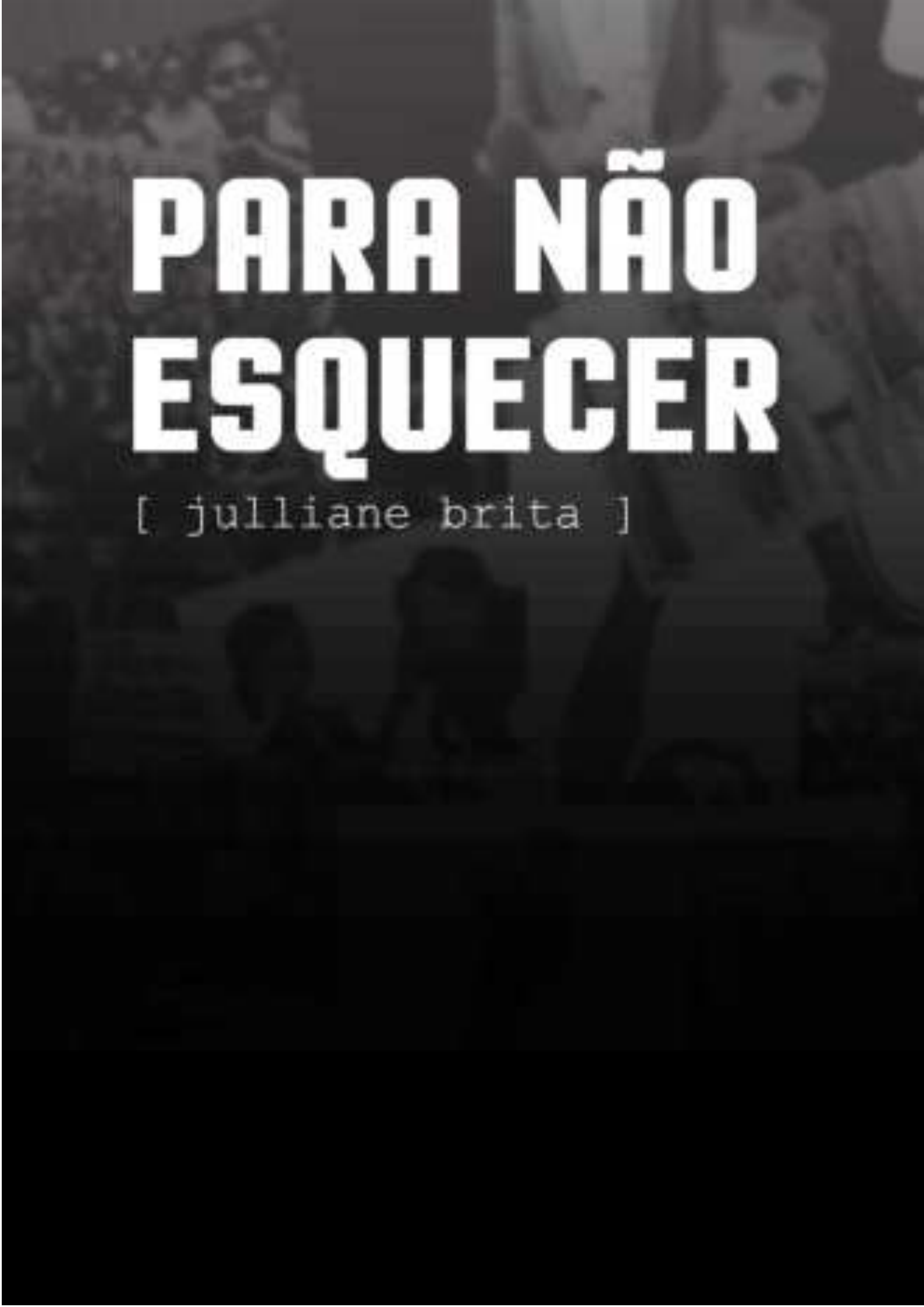
PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa. Buarque. SZWAKO, José (Org.), Diferenças, igualdade. São Paulo: Berlendis editores, 2009. p. 118-146.

QUEIROZ, Marijara Souza. Arte fúnebre no século XIX: Considerações acerca da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010.
Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/marijara.htm>.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.), História da Vida Privada no Brasil. República: Da belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras. Vol.3. 7 Ed. 2006. 423-512.

WALKER, John; CHAPLIN, Sarah. Visual Culture: an introduction. Manchester University Press: Manchester e New York. 1997.



PARA NÃO ESQUECER

[julliane brita]

Foi em uma noite de terça-feira. A cantina no piso inferior ao da sala de aula tornava a atmosfera curiosa e não exatamente convidativa a uma aula de jornalismo especializado. O forte cheiro de batata frita misturado ao calor que metalizava o som ambiente com ventiladores de teto, entretanto, não diminuía meu entusiasmo quase infantil por ministrar aquela aula.

Eu falava da estrela de sete pontas proposta por Felipe Pena para conceituar o jornalismo literário. A sétima ponta me fascinava sobremaneira: a perenidade. Ela descortinava o ápice da felicidade clandestina da menina que um dia quis ser escritora. A escrita me movia desde que me conheci por gente, ainda que eu não soubesse o significado de perenidade. Foi investida de palavra que me reconheci gente. E que me reconheci mulher.

Naquela noite, Celeste estava sentada do lado direito da sala, na quarta fileira de cadeiras. À medida que eu caminhava para a explicação da perenidade, vi seus grandes olhos amendoados faiscarem. Diferentemente das notícias, do lead industrial e autômato, uma obra de jornalismo literário não se pretende efêmera. Não é pretensamente objetiva. Revela-se pessoal, multifacetada. Tal qual a vida e o discurso. A busca pela permanência, diz

Pena, reflete o segundo motivo mais importante para se escrever: o medo da morte. Quem escreve ameniza a angústia da existência efêmera na permanência das letras.

"E qual o primeiro motivo para se escrever?". Lancei a indagação às futuras e futuros jornalistas. O que os motivava a fazer da vida texto? *"Eternizar histórias"*, respondeu Celeste. *"Uma forma de não morrer quem escreve e, especialmente, quem é retratado"*, eu disse. Pena, continuei, diz que a primeira motivação varia de pessoa para pessoa. Ele escreve porque não sabe fazer música. Canções permanecem por muito mais tempo do que a literatura. Escritoras e escritores precisam aceitar que notas musicais são muito mais lembradas que frases sobre uma página, mas também devem ser capazes de burlar as limitações da escrita ao transformar texto em melodia. Boas histórias contam, mas também cantam e encantam.

Terminei a aula com a recomendação do livro *"O olho da rua: Uma repórter em busca da literatura da vida real"*, de Eliane Brum. A indicação, tão cara a mim, ressoou de pronto em Celeste, que mais tarde me agradeceria imensamente. Afinal, a menina de Quedas do Iguaçu dividia comigo a ânsia por contar histórias. Mais tarde, dividiu comigo também a indignação pela maneira como

as mulheres eram retratadas nos textos jornalísticos – revolta cujo fruto é um dos artigos deste livro –. E compartilhamos ainda outras angústias e inúmeras vitórias, como o momento em que a história de minha mãe foi eternizada no livro escrito por ela e por outras colegas no trabalho de conclusão de curso.

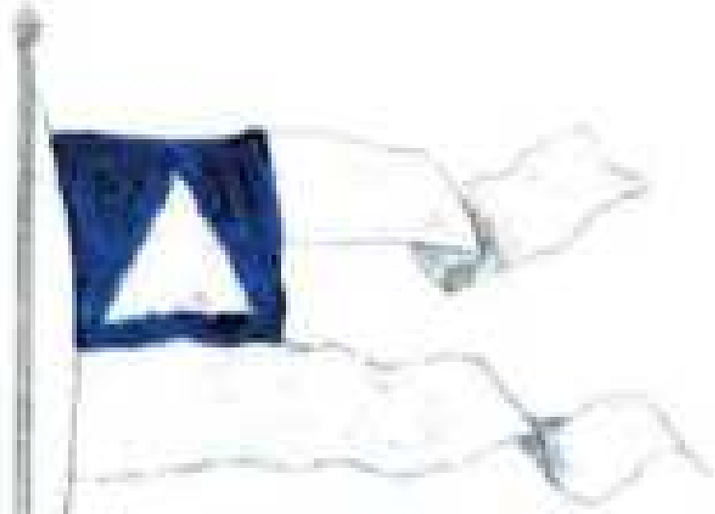
No momento em que revisitamos o artigo para esta publicação, em janeiro de 2023, Celeste disse estar feliz por ver nosso trabalho de 2020 ainda florescendo. Poucos dias depois, veio o acidente. As vítimas, ela e a também jornalista Shara Karoliny, ambas minhas ex-alunas. Ao receber a notícia, fui tomada pelo nó que suspende a respiração por longos segundos. A angústia que eu não poderia compartilhar com ela. A realização do medo primeiro que tentamos burlar com a escrita: a morte.

Das tantas memórias que plantamos ao longo dos quatro anos de convivência, uma das que mais me consolaram foi a dessa aula com cheiro de batata, felicidade pueril e indicações preciosas. Apesar da perspectiva lancinante dos momentos que não mais viriam, eu soube que Celeste já estava eternizada nas várias histórias que, mesmo jovem, a jornalista já havia escrito. A depender de mim, em meus novos escritos, me esforçarei para perpetuar o olhar repleto

de entusiasmo que mesmo a morte não pode levar. Você vive nas palavras que escreveu, Celeste. E eu seguirei levando suas palavras para quem mais as puder ler. Quem escreve, revive a cada nova leitura. Você não morrerá jamais.

In memoriam
Celeste Pereira
✯05/12/1997
✝ 12/02/2023

Maria das Graças de Andrade Leal
Virgínia Queiroz Barreto
Avanete Pereira Sousa
Organizadoras



BAHIA, 2 DE JULHO

uma guerra pela Independência do Brasil



EdUNEB



BAHIA, 2 DE JULHO

uma guerra pela Independência do Brasil

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Adriana Marmori Lima
Reitora

Dayse Lago de Miranda
Vice-Reitora

Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Sandra Regina Soares
Diretora

Conselho Editorial

Titulares	Suplentes
Adelino Pereira dos Santos	Angelita de Souza Leite
Alan da Silva Sampaio	Carla Severiano de Carvalho
Ana Lúcia Gomes da Silva	Cláudia Paranhos de J. Portela
Astria Dias Ferrão Gonzales	Elzicleia Tavares dos Santos
Jane Adriana .Pacheco Rios	Hilda Silva Ferreira
Lázaro N. V. Andrade	Josilda B. L. M. Xavier
Marilde Queiroz Guedes	Marcos Antonio V. Silva
Marluce Alves dos Santos	Marielson de C. B. da Silva
Monalisa dos Reis A.Pereira	Marineuza Matos dos Anjos
Nadja Santos Vitória	Monica Matos Ribeiro
Nilson Roberto da S. Gimenes	Neivalda Freitas de Oliveira
Paulo César Souza García	Nivaldo Osvaldo Dutra
Valério Hillesheim	Vivian Meira de Oliveira

Comissão Científica

Sara Oliveira Farias (Presidente – UNEB)
Ana Lúcia Gomes da Silva
Ana Maria Carvalho dos Santos (UEFS)
Cleide de Lima Chaves (UESB)
Fabrício Lyrio Santos (UFRB)
Maria Aparecida Silva de Sousa (UESB)
Suzana Maria de Sousa Santos Severs (UNEB)

Maria das Graças de Andrade Leal
Virgínia Queiroz Barreto
Avanete Pereira Sousa
Organizadoras

BAHIA, 2 DE JULHO

uma guerra pela Independência do Brasil

Salvador
EDUNEB
2023

© 2023 Autores
Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional.
Impresso no Brasil em 2023.

© **CEDOC A TARDE – Páginas:** 530, 532, 534, 538, 539
© Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – Páginas: 40, 41, 528, 531, 532, 533, 535, 537
© Maureen Bisilliat/Acervo Instituto Moreira Salles – Página: 536
© Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Página: 531

FICHA TÉCNICA

Coordenação Editorial: Sandra Regina Soares
Coordenação de Design, Projeto Gráfico e Capa – Sidney Santos
Revisão Textual – Clarissa Moreira de Macedo, Gracy Kelly Rodrigues e Rita Canário
Diagramação – Fissura Produções
Revisão Textual de Prova – Clarissa Moreira de Macedo, Gracy Kelly Rodrigues e Elisângela Santana dos Santos
Revisão de Diagramação de Prova – George Luís Cruz Silva
Imagem de Capa – Suzart (Valdiney Sousa Suzart)

Produção Cultural: Mwana Produções
Coordenação de Produção – Emílio Mwana
Produção Executiva – Tiago TAO
Assistente de Produção – Rafaella Benjamim

Curadoria Artística – Marielson Carvalho
Curadoria Científico-Historiográfica – Maria das Graças de Andrade
Assessoria de Comunicação – Dayanne Pereira

Ficha Catalográfica
Bibliotecária: Fernanda de Jesus Cerqueira - CRB 162-5

Bahia, 2 de Julho: uma guerra pela Independência do Brasil/ Organizado por Maria das Graças de Andrade Leal; Virgínia Queiroz Barreto e Avanete Pereira Sousa. – Salvador: EDUNEB, 2023.
556 p.: il.

ISBN 978-65-88211-54-0

1. História - Independência da Bahia. 2. Bahia - História. I. Leal, Maria das Graças de Andrade. II. Barreto, Virgínia Queiroz. III. Sousa, Avanete Pereira.

CDD: 981.42006

Editora da Universidade do Estado da Bahia
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
portal.uneb.br

Editora filiada à




200

O FazCultura apoiando uma história de luta

Todo projeto que se quer grande, de ampla relevância, competência e perenidade requer sensibilidade, esforço de visão além do tempo presente e muitas parcerias. A obra que o leitor tem em mãos não poderia ser diferente. O conjunto de textos reunidos nesta Coletânea Comemorativa conta com inúmeras parcerias. Todas elas de valor singular e inestimável. Neste horizonte, e dada a complexidade constitutiva do campo da cultura no que tange a financiamento, cabe manifestação especial de reconhecimento a uma das modalidades de financiamento estatal de fundamental importância para a cultura baiana: o FazCultura. Programa instituído pela Lei Estadual 7015/1996, que garante apoio a Projetos Culturais através de incentivo fiscal a empresas patrocinadoras e sem o qual a impressão do presente livro não seria possível.

O mercado de mão de obra da produção cultural da Bahia e um conjunto de ações que contemplam linguagens culturais diversas — que vão desde a música, passando pelo teatro, dança até a literatura, a exemplo de publicações como esta — vêm sendo aprimoradas e fortalecidas mediante o FazCultura. Os baianos e baianas terão a oportunidade de contemplar, em papel impresso, textos inéditos de autores(as)/pesquisadores(as) especialistas no tema, além de textos literários e trabalhos visuais de artistas especialmente convidados. É o FazCultura contribuindo para a disseminação e disputa narrativa de uma história de subversão, insurgência, ancestralidade, muita criatividade e, sobretudo, resistência. História muitas vezes negada por uma historiografia dita “Oficial”, mas que sempre se fez visível na beleza, bravura e em outros muitos detalhes de que são feitas as lutas travadas cotidianamente pelo povo baiano.

Bruno Monteiro

Secretário de Cultura do Estado da Bahia.

Fazcultura
GOVERNO DO ESTADO BAHIA SECRETARIA DE CULTURA | SECRETARIA DA FAZENDA

Materialização da parceria com a UNEB

A COMPANHIA DE GÁS DA BAHIA – BAHIAGÁS carrega, na sua designação, o nome do estado o qual representa e tem, como parte essencial da sua Missão Institucional, o papel de contribuir com o desenvolvimento socio-econômico e ambiental. Os investimentos na ampliação e modernização da infraestrutura de distribuição de gás natural, uma fonte de energia ecologicamente mais limpa que os demais combustíveis fósseis, cumprem a parte central dos esforços da Companhia para alcançar tais objetivos.

As medidas complementares a esse compromisso se estabelecem por meio das iniciativas voltadas para a conexão com os diversos públicos da Companhia e da aplicação de uma abrangente Política de Responsabilidade Social. Nesse contexto, a interlocução estabelecida com a Universidade do Estado da Bahia - UNEB, com vistas à identificação de zonas de interface e áreas de interesse mútuo entre as duas instituições, assume um papel de destaque. Essa colaboração estratégica e o resultado que se concretizam neste livro representam um componente fundamental desse conjunto de ações e sinalizam uma parceria composta de iniciativas de impacto positivo para a sociedade baiana.

Deste modo, a oportunidade de apoiar a publicação da notável coletânea *BAHIA, 2 DE JULHO: uma guerra pela Independência do Brasil* se alinha de maneira abrangente com os propósitos da BAHIAGÁS. A possibilidade de contribuir para a publicação de uma obra que presta homenagem a um capítulo tão significativo da História do Brasil, em simultâneo à materialização da parceria com a UNEB, e de reverenciar a Bahia e o povo baiano, pela participação decisiva na Independência do país, cobre de honra a todos aqueles e aquelas que fazem parte da BAHIAGÁS.

Honra que se avoluma pela ênfase dada à coragem e determinação dessa gente baiana que esteve à frente dos combates. De agrupamentos formados por segmentos marginalizados da população, como os negros, os indígenas e, em especial,

as mulheres, que tiveram participação destacada em diversos momentos da luta pela libertação do Brasil da dominação portuguesa. Sobrelevar os nomes de personagens femininas históricas, como os de Maria Felipa, Joana Angélica e Maria Quitéria, é um ponto de relevo nesta obra.

Conforme os versos do Hino ao 2 de Julho:

"Com tiranos não combinam

brasileiros corações!".

Viva à Bahia!

Viva ao 2 de Julho!

Luiz Gavazza
Diretor-presidente da
Companhia de Gás da Bahia – Bahiagás.

Sumário

A UNEB HOMENAGEIA A LUTA DE NOSSA GENTE 13

A BAHIA NA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL 15

HOMENAGENS 19

INDEPENDÊNCIA: FRAGMENTOS DE UMA GUERRA NA BAHIA.
À GUISA DE APRESENTAÇÃO 21

ARTE E MEMÓRIA DO 2 DE JULHO 37

Parte 1
Enredo de uma Guerra: processos, disputas e narrativas 42

O CONSELHO DE ESTADO DAS CORTES NO PROCESSO DE
INDEPENDÊNCIA – BRASIL E BAHIA: UMA CRONOLOGIA (1821-1823) 45
Franklin de Oliveira Júnior

ECONOMIA E GUERRA ENTRE BRASILEIROS E
PORTUGUESES NA BAHIA: INTERESSES EM JOGO 77
José Ricardo Moreno Pinho

O PAPEL DO BRIGADEIRO PORTUGUÊS MADEIRA DE MELO
NA GUERRA DE INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA (1821-1823) 101
Eduardo José Santos Borges

REFLEXÕES SOBRE A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E DA BAHIA:
INCERTEZAS, SILENCIAMENTOS E PERSPECTIVAS DE ABORDAGENS HISTÓRICAS 139
Elisa de Moura Ribeiro

INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA: NOTAS SOBRE FONTES
DOCUMENTAIS CUSTODIADAS PELO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DA BAHIA 165
Maria Teresa Navarro de Britto Matos e Rita de Cássia Santana de Carvalho Rosado

Parte 2
Bastidores de Histórias da Guerra de Independência na Bahia 190

A VILA DE CAETITÉ NAS TRAMAS DA INDEPENDÊNCIA (BAHIA, 1821-1832) 193
Zezito Rodrigues da Silva

"GUERRA CONTRA OS MARINHEIROS": A INDEPENDÊNCIA
DO BRASIL NOS SERTÕES DO RIO SÃO FRANCISCO (BAHIA - 1822-1823) 227
Pablo Antonio Iglesias Magalhães e Ana Cecília Ferreira Cunha Alves

OS POVOS INDÍGENAS E A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA 269
Francisco Eduardo Torres Cancela

VOZES DISSONANTES DO IMAGINÁRIO
NACIONAL NA OBRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS 301
Edinelia Maria Oliveira Souza e Ary Pimentel

MARIA QUITÉRIA DE JESUS NA
FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO NACIONAL (1823-1979) 331
Nathan Yuri Gomes

Parte 3
A festa do 2 de Julho: cultura, politica e significado nacional 370

"ESSA POBRE TERRA CHEIA DE CONTRADIÇÕES": ESCRAVIZADOS,
AFRICANOS E AFRODESCENDENTES NA FESTA DO 2 DE JULHO, 1824-1888 373
Hendrik Kraay

O FERIADO DO 2 de Julho: A BAHIA E A CELEBRAÇÃO DE SI 401
Lina Maria Brandão de Aras e Sérgio Armando Diniz Guerra Filho

AS ESCULTURAS DO CABOCLO E DA CABOCLA E A ICONOGRAFIA DO 2 de Julho 433
Luiz Alberto Ribeiro Freire e Claudio Rafael Almeida de Souza

A DEFESA DO PATRIMÔNIO CULTURAL
BRASILEIRO: O CORTEJO DO 2 DE JULHO EM PAUTA 473
José Roberto Severino

2 DE JULHO, EFEMÉRIDE NACIONAL! 488

Parte 4
Escritas Literárias sobre a Independência 490

200 ANOS DE INDEPENDÊNCIA DA BAHIA 493
Antônio Barreto

2 DE JULHO: UMA GUERRA DE MULHERES 497
Rita Santana

O ENCANTAMENTO DE
SÃO BARTOLOMEU NA BATALHA DE PIRAJÁ 505
Cleidiana Ramos

FOLHAS DE 2 DE JULHO 509
Gildeci de Oliveira Leite

Parte 5
Imagens da Independência 512

ROTAS DA GUERRA 515
ECOS DA INDEPENDÊNCIA 523
CORTEJOS DO 2 DE JULHO 530

A UNEB homenageia a luta de nossa gente

Neste ano de 2023, comemoramos simultaneamente o aniversário de 40 anos da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e os 200 anos da Independência do Brasil na Bahia, portanto, duas importantes marcas identitárias do povo baiano.

A criação da UNEB, uma iniciativa visionária do professor, advogado, sociólogo e escritor Edivaldo Boaventura, em sua segunda passagem como Secretário de Educação do Estado, resultou da integração do Centro de Educação Técnica da Bahia (CETEBA), da Faculdade de Agronomia do Médio São Francisco (FAMESF), da Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas (FFPA), da Faculdade de Formação de Professores de Jacobina (FFPJ), da Faculdade de Formação de Professores de Santo Antônio de Jesus (FFPSA), da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caetité (FFCLC) e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Juazeiro (FFCLJ).

A UNEB nasceu inclusiva pela sua capilaridade multicampi e consequente interiorização da educação superior pública no estado. Durante esta trajetória, a instituição se consolidou como a maior universidade do norte nordeste, estando estruturada hoje em 26 *campi* localizados em todos os territórios de identidade do estado através dos seus 31 Departamentos, que levam suas atividades às pessoas do semiárido, da caatinga, do cerrado e da mata atlântica, biomas que agregam uma grande diversidade de ambientes.

Ao longo dessas quatro décadas, constituiu-se em uma universidade popular, e nos orgulhamos muito disso, afinal, sabemos que o nosso trabalho tem ajudado a transformar vidas, oferecendo a oportunidade da formação superior a muitos e muitas jovens que dificilmente teriam condições de se deslocar para os grandes centros e capital para dar continuidade aos seus estudos. Tornou-se a principal formadora de professores e professoras do estado da Bahia, expandiu as ofertas de pós-graduação de forma também interiorizada e assumiu as pautas das comunidades, grupos originários e movimentos sociais pelas portas da extensão universitária.

A relação da Universidade com a sociedade baiana evidencia a pujança da UNEB na formação do nosso povo, sobretudo pelo seu protagonismo com a implantação do

sistema de cotas raciais desde 2003, a oferta de cursos para os povos indígenas e do campo, tudo isso fortalecendo os sentimentos de nacionalidade e de baianidade, que dialeticamente se expressam nas ruas, durante o 2 de Julho, data da Independência do Brasil na Bahia, assim designada pelo historiador Luís Henrique Dias Tavares ao se referir à expulsão das tropas portuguesas da capital baiana no ano de 1823.

Assim como a UNEB é uma Universidade popular e de enfrentamentos, o 2 de Julho é um marco histórico de revolução e também uma festa popular. Até porque assim foi a luta pela Independência, onde negros, índios e mulatos, homens e mulheres, gente do povo, enfrentaram as armas das tropas portuguesas, lideradas pelo Brigadeiro Madeira de Melo, e as derrotaram.

Portanto, é com muita alegria que a Universidade mais baiana e popular de nossa terra rende suas homenagens à luta de nossa gente. Afinal, acreditamos que o conhecimento liberta, acreditamos na ciência, acreditamos na educação como instrumento de emancipação e transformação social!

Para celebrarmos esses dois marcos extremamente significativos, estamos compartilhando a coletânea *BAHIA, 2 DE JULHO: uma guerra pela Independência do Brasil*, organizada por Maria das Graças Andrade Leal, Virgínia Queiroz Barreto e Avanete Pereira Sousa.

O livro *Independência do Brasil: lutas e símbolos de uma guerra na Bahia*, uma obra rara, além dos textos historiográficos, produções de artes visuais, poesia, cordel, conto e crônica, contém uma sessão de fotos sobre a festividade do 2 de Julho através dos tempos. O referido conjunto de materiais configura a essa obra rigor científico e, ao mesmo tempo, beleza estética e riqueza cultural, o que a tornará uma leitura fundamental e aprazível sobre um importante capítulo da História da Bahia. É tempo de "Esperançar" e de Transformar!

Viva o povo baiano e o povo brasileiro!
Viva a Universidade do Estado da Bahia!

Adriana Marmori
Reitora da UNEB

40 ANOS
UNEB
Nossa ciência faz histórias



AS ESCULTURAS DO CABOCLO E DA CABOCLA E A ICONOGRAFIA DO 2 DE JULHO

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Claudio Rafael Almeida de Souza





Na Bahia, o indígena passou a simbolizar o Brasil que conquistou sua independência por meio da luta armada. É a apropriação cultural e política do indígena como estandarte nacional, tido como o "dono da terra" por habitá-la antes da chegada dos portugueses e dos negros escravizados trazidos da África. O Caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores da bandeira do Brasil, o que lhe confere ainda mais representatividade no civismo da luta do povo brasileiro pela Independência.

As comemorações do 2 de Julho na capital e nas demais cidades do Recôncavo da Baía de Todos-os-Santos produziram, desde o princípio, várias iconografias, a começar pela figura do Caboclo, posteriormente a da Cabocla e toda sorte de representações elaboradas pelas instâncias oficiais, sobretudo pelo povo, responsável por sua pujança e dinâmica. Os artistas da terra reelaboraram alegorias, os estrangeiros também acresceram os ícones, e a cada edição o cortejo apresenta inúmeras imagens que acompanham a representatividade social e a dinâmica da festa. Esta apreciação será iniciada pelos ícones principais e em seguida trataremos de algumas imagens produzidas por artistas nos anos que antecederam a pandemia da covid-19.

Desde o século XVI, a iconografia da América é feita por um(a) indígena associado(a) a atributos da terra e a narrativas culturais. Entre os séculos XVII e XVIII, a cultura barroca utilizou alegorias representando as quatro partes do mundo (América, África, Europa e Ásia), com a finalidade de enaltecer o alargamento do mundo e o poder das coroas europeias.

A mulher indígena simbolizando a América figura em algumas representações pictóricas do século XVIII, presentes nos tetos pintados em perspectiva de muitas igrejas da Bahia. Tal presença atendeu à necessidade da Igreja Católica pós-Concílio de Trento afirmar o domínio da fé cristã católica em todos os lugares da Terra. No teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia figura a América, que se posiciona por trás da Europa. É uma indígena que traja roupas à moda europeia do século XVIII, traz na cabeça um cocar de plumas e uma aljava no ombro, cheia de flechas e colares de sementes e plumas. É uma indígena cristianizada, como Catarina Paraguaçu.

Figura 1 – Alegoria da América e da Europa presente no quadro central do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador, Bahia. Pintura do mestre José Joaquim da Rocha e sua oficina, 1772-1773.



Fonte: fotografia de Luiz Alberto Freire.

Artistas e gravadores europeus, desde o século XVI, tiveram sempre a preocupação em velar a nudez do indígena na iconografia da América. Era importante a informação de que eles viviam nus, um indicativo de selvageria para o colonizador, mas era preciso guardar o decoro, cobrir a genitália, fonte do pecado original. Em alguns casos, a genitália é encoberta pela postura da figura humana, uma perna dobrada, ou mesmo com roupas masculinas europeias (camisa e calções), conforme vemos o rei mago Baltazar representado por um indígena na obra "Adoração dos Reis Magos", pintada para o retábulo-mor da Sé de Viseu, entre 1501 e 1506, com intervenções do pintor português Vasco Fernandes e do flamengo Francisco Henriques.

O problema do decoro também tinha sido resolvido nas alegorias primevas da América por meio de uma saia mais ou menos curta, de penas, conforme se constata nas gravuras de Gilles Rousselet (sculpt.) e Charles Le Brun (Del.) e na pintura de Niccolo Frangipane, de 1590, solução que predominou no século XIX, a exemplo da pintura do baiano José Teófilo de Jesus.

Figura 2 – Alegoria da América, óleo sobre tela, José Teófilo de Jesus, 1810.



Fonte: acervo do Museu de Arte da Bahia, Salvador, Bahia.

Na referida pintura, a América está representada por uma figura feminina com saia e cocar de penas coloridas, adornos nos braços, nas pernas e colar trespassado do pescoço à cintura. Como atributos, um pássaro pousado na mão direita e elementos da fauna, da flora naturais e riquezas minerais do continente. Quando a representação é sintética, restringe-se às figuras nos trajes já identificados, com alguns acessórios e atributos.

Se na cultura barroca o tema das alegorias era comum, nas primeiras décadas do século XIX a cultura artística do neoclássico conferiu vida nova às alegorias, tornando-as elementos essenciais dos programas decorativos religiosos e civis. O revigoramento dos cânones clássicos nos setecentos/oitocentos abriu novas possibilidades para as representações alegóricas, afinal, foram os gregos antigos que as inventaram. As alegorias das virtudes teologais e cardeais, da indústria, do comércio, das artes, das estações do ano, dos continentes, entre outras, passaram a ser interpretadas em esculturas com caráter classicista, ganhando certa popularidade na produção da indústria artesanal luso-brasileira, que fabricou estátuas para figurarem nas platibandas, escadas e jardins da arquitetura civil e oficial, tanto de perfis neoclássicos quanto ecléticos do século XIX e início do XX.

Em 1823, a Independência do Brasil na Bahia foi conquistada com união de forças, lutas que se realizaram em várias localidades do Recôncavo e na capital, produzindo heróis e heroínas; um anedotário singular e festejos com grande participação popular. No cortejo passaram a figurar indivíduos caracterizados, representando os protagonistas das batalhas, as bravas figuras em encenações, lideradas pela representação da nacionalidade brasileira: um homem mestiço, com características indígenas, vestido com saiote, cocar e adereços plumários, conforme a definição iconográfica dada pelos europeus, simbolizava a nação independente. Pouco tempo depois, essas representações passaram a ser materializadas em forma de esculturas do Caboclo e da Cabocla, sem implicar o desuso das representações vivas.

O indígena vestido com saiote e cocar de penas coloridas, arco e flecha como atributos, foi a imagem escolhida e construída pelos colonizadores portugueses para identificar a América e posteriormente o Brasil, identificação que permanece nos cortejos da festa do 2 de Julho na Bahia, com significados mais amplos de autorreconhecimento e projeções culturais, materiais e míticas que expõem a alegria da conquista e a crença no projeto de nação. Não por acaso as figuras do Caboclo e da Cabocla são fios condutores da festa, mas ela oferece uma variedade de manifestações e reações, de grande complexidade, difícil de ser sintetizada através das narrativas literárias e iconográficas. Ao festejarmos os 200 anos da Independência do Brasil na Bahia, nós nos propomos a refletir sobre esse universo iconográfico das alegorias da nacionalidade, o Caboclo e a Cabocla, e também das imagens que produziram alguns artistas das múltiplas faces dos festejos, algumas que se repetem

anualmente, outras que inovam e se diversificam ao longo dos anos e que caracterizam os festejos como o reflexo da vontade e das projeções das camadas médias e populares da Bahia.

OS CABOCLOS: ICONOGRAFIA, NACIONALIDADE E RELIGIOSIDADE

Na perspectiva da construção da identidade baiana através da figura do indígena, sendo essa construção identitária a autoafirmação da naturalidade e da nacionalidade brasileira, cuja condição colonial ameaçava o futuro, é possível dizer que são diversas as simbologias, assim como os signos que representam a Independência na Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade e, por isso, foi adotado a partir do século XIX é o Caboclo. Símbolo já consolidado na cultura luso-brasileira, adensado pelo Romantismo literário de meados dos oitocentos e artistas do último quartel desse século.

Na Bahia, o indígena passou a simbolizar o Brasil que conquistou sua independência por meio da luta armada. É a apropriação cultural e política do indígena como estandarte nacional, tido como o "dono da terra" por habitá-la antes da chegada dos portugueses e dos negros escravizados trazidos da África. O Caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores da bandeira do Brasil, o que lhe confere ainda mais representatividade no civismo da luta do povo brasileiro pela Independência.

Contudo, a figura do indígena não ficou somente como um estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas/caboclos lutando em meio às tropas baianas, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a Nação era justificada por meio da matriz indígena.

Querino (1923, p. 85) informa sobre o início dos festejos, um ano depois da guerra:

> Logo no anno inmediato, os patriotas resolveram festejar a data gloriosa com brilhantismo. Para 1sso, lançaram mão de uma carreta tomada aos luzitanos, nos combates de Pirajá, enfeitaram-na de rama de café, fumo, cannas, folha brasileira (croton) etc., e sobre a carreta collocaranm um velho mestiço, descendente de indigenas.

> E assim conduziram do Largo da Lapinha ao Terreiro de Jesus o carro e emblema da occasião, juntamente com o inovidavel carro da bagagem, ao som de pandeiros, violas, acclamações delirantes, fanfarras etc. Em 1825, repetiu-se o festejo do anmo anterior. Em 1826, porém, encomendaram os patriotas ao esculptor Manuel lgnacio da Costa um carro allegorico ao assumpto.

A escultura do Caboclo, alegoria da Independência da Bahia, vista hoje no cortejo ao 2 de Julho, apareceu pela primeira vez no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestida de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania portuguesa, simbolizada na imagem de um dragão ou serpente (QUERINO, 1923).

O cortejo que se inicia na Lapinha e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande teve a inserção da Cabocla, conforme provocação de Francisco José de Souza Soares d´Andrea, português, assim narrado por Querino (1923, p. 86):

> Em 1846, o tenete-general Francisco José de Souza Soares de Andréa, presidente e commandante das armas da provineia, portuguez natural, procurou entender-se com a comissão dos festejos do 2 de Julho e ponderou que não achava conveniente a continuação do Caboclo nos festejos, que considerava uma humilhaçao aos portuguezes, Visto que elles ja se casavam com as brasileiras e assim não havia razão para continuar um emblema que signiticava uma nação esmagando outra. Achava mais prudente que se fizesse uma Cabocla, representando Catharina Paraguassú e desaparecesse o Caboclo.

Grande celeuma travou-se a partir dessa proposta, a ponto de os “encourados” (vaqueiros, na maioria caboclos) decidirem falar com o presidente da província. Diante da posição favorável à proposta da autoridade, um veterano da guerra proferiu a palavra final, que garantiu a continuidade da saída da escultura do Caboclo no cortejo: “O caboclão há de sair, custe o que custar, ainda que eu morra; o emblema pertence a nós, não do governo” (QUERINO, 1923, p. 86).

Figura 3 – Cabocla no seu carro, cortejo do 2 de Julho de 2008.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

A carga simbólica do indígena deve-se não somente às questões identitárias como também ao teor religioso. As figuras são emblemas étnicos de uma arte decorrente da religiosidade baiana, e apesar de existirem outras representações parecidas, como bens materiais produzidos pelas missões sulistas, os símbolos em análise foram plasmados na Bahia e só aqui existem como tal.

Os festejos anuais representam, reapresentam e rememoram o processo emancipacionista, no qual as figuras do Caboclo e da Cabocla ocupam o centro das comemorações, acompanhadas por outros grupos que compõem a festa, como os tradicionais Encourados de Pedrão e outros que foram se agregando a cada edição. Vale ressaltar as caracterizações dos personagens históricos e as encenações típicas dos cortejos cívicos, que contam com um grupo de profissionais integrantes do projeto Museu Vivo na Cidade, cujas encenações permitem ao público compreender os protagonistas históricos através de figuras emblemáticas como Maria Quitéria, Maria Felipa, o soldado português, Joana Angélica e demais destaques.

As alegorias do Caboclo e da Cabocla condensam em imagens o principal feito histórico do povo baiano e brasileiro, o processo emancipacionista do colonialismo português, que na Bahia foi conquistado com luta armada, diferenciando-se da conquista de D. Pedro I, enfatizada na história oficial. As figuras emblemáticas do Caboclo e da Cabocla, associadas aos atributos e ao contexto maior da festa, refletem e projetam valores identitários de nacionalidade.

Considerando a concepção das esculturas, verificamos as relações que elas possuem com a construção de uma identidade nacional centrada em uma única etnia, que ignora as demais miscigenações e a multiplicidade étnica, inclusive dos indígenas, excluindo o afrodescendente, o eurodescendente e todos os matizes étnico-raciais do povo brasileiro. Elas são, talvez, não relatando aqui as imagens ou figuras proeminentes de religiões de matriz africana, como esculturas de orixás, as primeiras e possivelmente as mais populares representações que apresentam e dão enfoque a povos considerados genuinamente brasileiros por serem naturais da terra.

As figuras em destaque no cortejo do 2 de Julho reduzem a multiplicidade étnica dos povos originários, redução que foi feita pelo colonizador europeu desde a invasão, quando os denominaram genérica e equivocadamente de “índios”. Nessa generalização imagética há, contudo, uma interpretação mimética do fenótipo do mestiço de branco com índio, o caboclo típico do Brasil. Nesse aspecto, os artistas que conceberam as esculturas “processionais” distanciam-se da idealização do fenótipo indígena da iconografia europeia e, mais ainda, das formulações idealizadas pelo Romantismo pictórico brasileiro.

A identificação alegórica conferida pelos europeus à América predominante no século XIX interpreta uma índia seminua, com seios à mostra, coberta na altura dos quadris por um saiote de plumas, com cocar de plumas na cabeça e braçadeiras de plumas nos braços. Essa conformação, que ganhou popularidade na iconografia impressa da "Cabocla Jurema", entretanto, não foi fiel ao corpo de nenhum dos povos Tupi ou Guarani, abundantes na costa brasileira, muito menos aos Tupinambá, ocupantes do recôncavo da Bahia.

O corpo indígena na iconografia tradicional reproduzia as proporções e compleições dos europeus, e as múltiplas identidades culturais dos indígenas foram reduzidas a uma conformação cristã católica, envergonhada do corpo e da sexualidade.

As alegorias da América e depois do Brasil pressupõem uma identidade dos nativos na terra, identidade inicialmente atribuída ao Caboclo e à Cabocla, depois transformados em identidade da nação. A reconfiguração atendeu à ideia de vitória decorrente de uma guerra libertadora das relações coloniais. Processo semelhante ocorreu na América Espanhola:

> Os moradores das colônias espanholas reconheceram-se inicialmente como americanos, por isso continuaram usando a figura da América como tinha sido constituída na Europa, e agora, no contexto republicano, a alegoria é retomada como parte da diferença. Esse processo transformaria a alegoria da América primeiro em símbolo de liberdade e, mais tarde, associado com as identidades territoriais das novas repúblicas, em símbolo da Pátria (CHICANGANA-BAYONA, 2011, p. 1).

Na Bahia, os artistas que esculpiram o Caboclo e a Cabocla imprimiram à plasticidade características de caboclos da terra, facilmente reconhecíveis nos tipos mestiços da capital e do interior. Diferem das interpretações europeias do monumento ao 2 de Julho, do Campo Grande (obra italiana de 1985), do chafariz marmóreo do Largo dos Aflitos (realizado na Itália, em 1856), ou mesmo das estátuas marmóreas do Museu de Arte da Bahia, que antes decoravam as balaustradas laterais do Elevador Lacerda e as inúmeras esculturas de louça produzidas no Porto e utilizadas na decoração de platibandas de residências e prédios públicos por todo o país.

Conquanto decorram desses referenciais, as esculturas em madeira monocromada com tom castanho escuro que desfilam no cortejo ao 2 de Julho subvertem a

compleição europeia em favor de tipos físicos mais próximos do protótipo indígena ou dos mestiços de branco com "índio". Deve-se essa nova caracterização ao fato de as esculturas terem sido laboradas por artistas baianos, sem formação acadêmica, com formação oficinal e que foram desafiados a esculpir corpos seminus em posição muito diversa das imagens dos santos católicos que costumavam fabricar.

Destarte, a "tradição da incrustação de olhos de vidro das imagens sacras católicas foi mantida nas duas esculturas" (ARGOLO, 2000, p. 93), assim como o decoro, pois em ambas as esculturas os órgãos sexuais estão encobertos, no Caboclo com uma ceroula e na Cabocla com um saiote de penas coloridas entalhadas na zona dos quadris, conforme constatação de José Dirson Argolo (2000), que restaurou as duas peças em 1997, mantendo até o presente a conservação periódica. As esculturas já foram concebidas para receberem vestimentas complementares de penas, perucas, adereços e acessórios, o que também segue a tradição das imagens de vestir das procissões católicas. Tais acessórios contribuem ainda mais para o decoro da Cabocla, pois seus seios ficam parcialmente encobertos pelos colares e demais adereços. O decoro imposto chega à ortodoxia de a cabocla ser esculpida com os braços cruzados, tapando os seios com as mãos, além da saia de penas coloridas, a exemplo da estátua de madeira do acervo do Museu de Arte Popular da Bahia, atualmente exposta no Museu de Arte Moderna da Bahia.

É provável que esses artistas tenham se valido de mestiços da família ou conhecidos como modelos, afinal, desde sempre, havia tipos humanos caracterizados, representando o Caboclo nos cortejos anuais. A reconfiguração do emblema se completa com a indicação da luta sugerida pelo ataque do Caboclo à fera, que representa Portugal, o português colonizador, assim como pelo carro em que desfila e no qual estão identificados, em escudos e tarjas, os sítios onde as batalhas foram travadas.

Ressalte-se que a fera sob ataque não é representada morta, ou abatida, está viva, mas sob a lança do Caboclo. O atual Caboclo não é o que está descrito por Querino (1923), pois o monstro não é uma serpente.

Figura 4 – O Caboclo em seu carro, no cortejo do 2 de Julho de 2008.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Essas obras correspondem à simbologia do fim do domínio português sobre os brasileiros, especificamente os baianos; a reação armada baiana ao ataque das tropas portuguesas. Conflitos que resultaram na hostilização dos portugueses e na expulsão da província baiana, consolidando a Independência do Brasil e o fim do período colonial. Os portugueses resistiram na Bahia à declaração de Independência dada por D. Pedro I em São Paulo, provocando a reação armada dos baianos, que tiveram de enfrentar, para além das tropas portuguesas, a parcela de baianos que desejava a continuidade do *status* de colônia do Brasil e da Bahia. Na pior das hipóteses, os portugueses manteriam o domínio da Bahia, parte importante e estratégica do Brasil.

Um referencial forte para as esculturas do Caboclo e da Cabocla, símbolos da Independência do Brasil na Bahia, é encontrado na iconografia de São Miguel Arcanjo, conforme observou Cláudio Rafael de Souza (2021, p. 31):

> A escultura do mestiço, dono da terra, traz na sua composição características do "Quem como Deus", São Miguel Arcanjo ou São Miguel, príncipe da milícia celeste, aquele que abate o mal com sua espada celeste. O senhor da justiça divina entre os arcanjos celestiais.

São Miguel é um santo de alta posição na hierarquia celeste e fartamente iconografado na arte europeia e na zona de sua influência. No Brasil abundam esculturas e pinturas do período colonial, mas o principal meio de difusão das imagens era a gravura em metal, sobretudo. Entre as iconografias desenvolvidas, a que exibe o santo golpeando com sua lança o demônio é decerto aquela que influenciou a do Caboclo do 2 de Julho.

Figura 5 – São Miguel Arcanjo. Madeira e cerâmica policromada, século XVIII, autor não identificado, Museu Abelardo Rodrigues.



Fonte: fotografia de Cláudia Guanais.

Segundo Cláudio Rafael de Souza (2021, p. 87-88), as fontes mais influentes para essa iconografia podem ter sido a

> [...] pintura Vitória do Arcanjo Miguel, de Rafael Sanzio, de aproximadamente 1514 ou 1515 [...] localizada no Museu do Louvre, em Paris, França, e a pintura de São Miguel Arcanjo esmagando o Diabo, de Guido

> Reni, 1636 [...] localizada na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, na Via Vittorio Veneto, 27, 00187 Roma, Itália.

Da análise comparativa das obras impressas com as esculturas do Caboclo, concluímos ser possível identificar elementos comuns que denotam essa provável inspiração. O primeiro elemento consiste na postura da figura, ou melhor, no contraposto existente na escultura do Caboclo derrotando o jugo português, personificada na figura de um dragão alado com presas afiadas; comparado à iconografia de São Miguel Archanjo das referidas obras europeias, ambas possuem o mesmo contraposto dominando a figura diabólica zooantropomorfa de um homem com asas e chifres. Este último elemento visual implica, sobremaneira, a figura do anjo caído, Lúcifer, sendo dominado pela representação iconográfica do anjo Miguel, "O quem como Deus". Essas três iconografias resultam de um processo de adaptação que possibilita ao espectador entender simbolicamente o momento de cada um desses acontecimentos. Por se tratar de figuras emblemáticas e de representações ou personificações de momentos históricos, seja na religião católica, seja na imbricação entre o civismo e a religiosidade baiana, com fortes raízes nas religiões de matriz africana, as obras apresentam conteúdo análogo.

Deste modo, entende-se iconologicamente que as figuras possuem temáticas que se aproximam no sentido da luta contra o mal; seja o pecado demoníaco, seja o mal da submissão colonial do povo português sobre o brasileiro, o jugo português passou a ser representado pela mesma besta-fera, o demônio combatido por São Miguel. O júbilo independentista se apropriou de uma imagem consolidada, conferindo-lhe significado novo por meio da troca do São Miguel pelo Caboclo e da transformação do Caboclo em uma entidade com tanta força espiritual que integra e define um tipo de religiosidade, o "Candomblé de Caboclo".

Entende-se, assim, o porquê de as religiões de matriz africana adotarem o Caboclo como entidade, após o processo da Independência. Foi nesse momento que o indígena tornou-se representante maior da brasilidade, por estar aqui antes mesmo de os portugueses chegarem e trazerem os africanos escravizados. No Candomblé de Caboclo, a figura indígena é resultante dessa confluência que mantém a identidade imagética do Caboclo e da Cabocla.

Muitos dos cânticos adotados no candomblé são entoados na volta do Caboclo e da Cabocla ao Panteão da Liberdade, após ficarem expostos na Praça do Campo Grande e receberem aos seus pés oferendas, bilhetes, entre outras demonstrações de fé. Aliás, a forma como se dá esse retorno, às carreiras, em alta velocidade, lembra a mesma velocidade com que o andor de Nossa Senhora da Soledade é conduzido para a outra igreja, onde a imagem de seu filho morto está, e como retorna à igreja de onde saiu nos ritos da Semana Santa, na cidade portuguesa de Braga. Certamente que houve influência, afinal os festejos do 2 de Julho mesclam características de festa cívica, religiosa e profana.

> Vejamos alguns aspectos da aparição dos Caboclos e das Caboclas em nossa história. No universo das crenças, eles se apresentam de diversas formas. Desde o período colonial, os encantados são designados como espíritos dos índios, ancestrais indígenas ou do interior. Há o predomínio da imagem do Caboclo vestido com penas e cocares e munido de flechas. E muitos dos nomes pelos quais se apresentam ou são invocados remetem a esse imaginário indígena. Por vezes carregam as denominações das etnias (Aimoré, Tupi, Tupinambá), deuses (Tupã), armas, elementos da natureza e materiais (Arranca Toco, Sete Flechas, Pena Branca, Sete Estrelas, Pedra Branca, Folha Verde, Rompe Folha, Mata Virgem, Serra Negra). Há também o Caboclo Sultão das Matas, que remete à cultura árabe, como o Rei da Hungria, nome cuja origem permanece uma incógnita (COUTO; MOURA, 2019, p. 208).

A iconografia das figuras do Caboclo e da Cabocla do cortejo do 2 de Julho não corresponde exatamente à dos monumentos localizados na Praça do Campo Grande e no Largo dos Aflitos. A do Campo Grande, em bronze, tem postura mais ereta, e a besta é um misto de dragão com asas de morcego e serpente com bico de ganso e cauda comprida de cobra. O Caboclo do cortejo apresenta-se numa postura mais arqueada, e a besta lembra as carrancas do rio São Francisco; sua cabeça é maximizada e com um híbrido de focinho e orelhas de cavalo ou burro; olhos arregalados e sobrancelhas de humanos (o restauro substituiu uns espelhos colados sobre gesso pelos atuais olhos em madeira); boca aberta de animal, cachorro com língua de fora. Essa besta do conjunto escultórico que sai no cortejo corresponde ao imaginário brasileiro, e diferencia-se dos referenciais europeus e da serpente referida por Querino (1923), o que indica ser outra, total ou parcialmente esculpida posteriormente.

Figura 6 – Caboclo do Monumento ao 2 de Julho, em bronze, 1995. Carlo Nicoli.



Fonte: fotografia de Luiz Alberto Freire (2023).

A Cabocla em mármore do chafariz do Largo dos Aflitos difere da Cabocla do cortejo por estar atacando a besta. Como a do cortejo foi inserida com a finalidade de apaziguar a fúria xenófoba dos baianos ante os portugueses, ela não foi iconografada combatendo a besta, mas segurando um estandarte com a inscrição "Independência ou morte"; já a do chafariz aparece em combate, com um pé sobre a besta e uma lança apontada, fazendo jus às muitas mulheres, heroínas que lutaram na Guerra da Independência com diversas armas e garantiram vitórias parciais significativas para o desfecho final. Entre a Cabocla "processional" (1846) e a Cabocla do chafariz (1856) há um intervalo de dez anos.

A besta desse chafariz difere de todas as outras, é um híbrido de grande peixe na cauda escamada, erguida por trás da Cabocla, e serpente de quatro cabeças, em duplas que se mordem e se enrolam em direções opostas; aproxima-se da forma de

uma hidra. Não sabemos se a encomenda foi feita com prescrições iconográficas ou se o artista italiano seguiu a tradição das alegorias, o fato é que confere ao gênero feminino o protagonismo do combate e da vitória, negado na Cabocla de madeira, que ainda desfila nos cortejos anuais do 2 de Julho. A ideia de diminuir as hostilidades contra os portugueses, que continuaram a dominar o comércio na Bahia, foi contrariada dez anos depois nesse chafariz.

Figura 7 – Cabocla do chafariz, 1856. Largo dos Aflitos, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Luiz Alberto Freire (2023).

Há atribuições conflitantes de autorias das manufaturas das esculturas e os respectivos carros que desfilam no 2 de Julho. Manuel Querino (1923) afirmou ter os patriotas encomendado a Manuel Ignácio da Costa, em 1826, o carro alegórico e o Caboclo, descrevendo a alegoria:

> O esbelto Caboclo, ornado de pennas, aljava e settas, symbolisa o Brazil livre, esmagando a tyrannia, representada pela serpente, que arfa e se estorce sob os pés do indigena, que, com a mao direita crava no animal hervada taquara; e com a esquerda empenha galhardamente o estandarte nacional.
>
> A serpente está rodeada dos tropheus de guerra, com os quaes foi vencida; cornetas, refles, espingardas, espadas, escudos, balas e canhõcs.
>
> Dois pequenos anjos annunciam a victoria; duas cornucopias despejam flores. Em redor do carro, diversas ellipses com inscripções allusivas, 1ndicam os logares onde se feriram os combates de maior heroismo, como Pirajá, Cabrito, Cachoeira, Santo Amaro, Itaparica, Funil etc. (QUERINO, 1923, p. 85).

José Amaral (2000, p. 70) atribui a data de criação do carro alegórico a 1828 e a autoria da escultura ao "habilidoso escultor Bento Sabino [dos Reis]". Com relação à Cabocla, Amaral (2000) atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do Caboclo, Bento Sabino, e data a criação de "[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...] no ano de 1840" (AMARAL, 2000, p. 70-71). Embora Manuel Querino (1923) relate o desentendimento entre o Presidente de Província, Soares de Andrea, e a "Sociedade Patriótica", atribui a inserção da alegoria da Cabocla à iniciativa de "Soares de Andrea" (QUERINO, 1923, p. 88) e ao autor "Domingos Pereira Baião, em 1846" (QUERINO, 1911, p. 24), discípulo de Bento Sabino dos Reis. O aparente conflito de atribuições da escultura da Cabocla se explica em ter sido Baião, discípulo de Reis, referido por Querino (1911), podendo a manufatura ter ocorrido na oficina do mestre, com o labor partilhado com o discípulo, ou ainda de a obra ter sido contratada pelo mestre e executada pelo discípulo, conforme a práxis do trabalho oficinal.

Na maioria das localidades baianas em que acontece a comemoração, o indígena/caboclo assume papel central na manifestação, representado em escultura com carnação de tonalidade amarronzada ou mais escura, provocada pelo betume utilizado para acabamento. Em um segundo momento a serpente é apresentada como dragão, com ou sem asas abertas, com aspecto de asas de morcego ou demoníacas.

Além de vegetais e outros elementos do carro alegórico, observamos que de todos os carros alegóricos o de Salvador é o mais ornamentado.

É difícil um consenso no que diz respeito às autorias das esculturas do Caboclo e da Cabocla, lembrando que durante o período oitocentista muitas obras foram esculpidas e se perderam com o tempo, como é o caso da escultura da Cabocla, que possivelmente tenha autores diferentes, por se tratar de duas esculturas. A primeira, mais antiga, atualmente está de posse do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia e publicada em recorte do jornal *A Tarde* de 2 de Julho de 1962. A segunda é a escultura andante, que ainda participa dos cortejos em homenagem à Independência do Brasil editados em Salvador.

ICONOGRAFIA DA FESTA DO 2 DE JULHO

São múltiplos os elementos visuais que compõem a complexidade da Festa do 2 de Julho compreendendo a decoração das ruas por onde o cortejo transita, a partir do Bairro da Liberdade-Lapinha-Soledade, por onde entrou triunfante o Exército Libertador e onde se encontra uma monumental estátua de bronze da heroína Maria Quitéria, que se travestiu de soldado Medeiros e foi para a frente de batalha. José P. Barreto concebeu a estátua em 1953, na posição de combate, em movimento enérgico, erguendo a espada com a mão direita e com os seios pronunciados, mas a roupa não corresponde à precariedade dos trajes usados pelos baianos no campo de batalha, pois a guerreira já tinha sido condecorada pelo Imperador como Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro e promovida a Alferes de linha.

Iconografias mais antigas foram realizadas nos desenhos preparatórios de Presciliano Silva para a pintura da "Entrada do Exército Libertador", realizada em 1930, na Sala das Sessões da Câmara Municipal de Salvador. Neles o exército montado entra na cidade passando por um arco triunfal de folhas naturais, sendo recebido pelo povo.

Antes de 1945, Voltaire Fraga fotografou partes da festa por encomenda do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, responsável pela organização dos festejos. Tais registros concentram-se em planos gerais do programa oficial. Registros mais amplos começaram a ser feitos quando os fotógrafos passaram a ter autonomia de escolha, daí uma quantidade enorme de visualidades de uma festa em que a população imprime seu sentimento e sua marca, tornando-a imprevisível e performática.

Entre esses fotógrafos destacamos o trabalho de Adenor Gondim, natural da cidade de Rui Barbosa (BA), cuja obra concentra-se na expressão da religiosidade do povo baiano. Suas escolhas, ao capturar os instantes da festa, nos dão uma ideia do seu caráter multicultural e diverso. Não podia ser diferente o destaque dado por Gondim às esculturas do Caboclo e da Cabocla em seus respectivos carros, efusivamente decorados com folhas e flores naturais. O ângulo escolhido privilegia uma visão aproximada, em que os adereços, os símbolos patrióticos, as cores da bandeira do Brasil e os atributos iconográficos são enfatizados. Percebe-se com clareza o pavilhão nacional na mão esquerda do Caboclo, a lança na direita e a aljava pendurada às costas, repleta de lanças. Na cabeça, um imenso cocar de plumas de ema na cor natural e o vasto saiote das mesmas penas, além das braçadeiras. Em primeiro plano vemos a besta de boca aberta e a armadura com elmo que decora a parte frontal do carro (Figura 8).

Figura 8 – Criança do grupo Os Guaranys vestida de Cabocla. Festejos do 2 de Julho de 2010. Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Resiste nas edições do cortejo a figuração de jovens, crianças e até adultos caracterizados como o Caboclo. No recorte que fez, Adenor Gondim destacou uma criança caracterizada como a Cabocla, integrante de um grupo de indígenas Guarani vestidos com camisetas onde se lê "Os Guarani... 70 anos de tradição". Os dois adultos do grupo, que aparecem na foto, além dos adornos plumários em verde, amarelo e branco, portam colar de contas com cruz latina e colares típicos dos candomblecistas.

Alguns grupos organizados integram o cortejo com faixas e cartazes contendo palavras de ordem e reivindicações. Gondim escolheu um grupo com camisas e faixas que reivindicam a memória dos feitos da negra liberta, marisqueira e pescadora Maria Felipa de Oliveira, personagem esquecida, mas de grande importância no ataque em que liderou mulheres e homens na reação contra os marinheiros portugueses que atracavam na Ilha, contribuindo com a distribuição de alimento para as tropas independentistas. Aliás, as mulheres tiveram um protagonismo especial na Guerra, mas a ênfase sempre foi dada a Maria Quitéria e à freira Joana Angélica.

Figura 9 – Grupo que reivindica a memória dos feitos de Maria Felipa nos conflitos da Ilha de Itaparica. Cortejo do 2 de Julho de 2010, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Em outra imagem, o protesto isolado de uma pessoa que exibe dois cartazes com as imagens impressas em *plotter* de duas travestis, José Carlos (Drielly) e Lourival Júnior (Diana). Ambas foram vítimas, no dia 25/5/2011, do desabamento de um casarão antigo e arruinado do Centro Histórico, onde moravam. Drielly faleceu, mas Diana sobreviveu e pediu justiça às autoridades presentes ao cortejo, lembrando ainda a permanência do problema e a iminência de novos casos.

Figura 10 – A travesti Diana portando um cartaz pedindo justiça em relação à morte da companheira Drielly no desabamento de um casarão, ocorrido em 2011. Cortejo do 2 de Julho, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Figura 11 – Protesto denunciando a morte de uma travesti soterrada e solicitando socorro aos desabrigados pela tragédia, no percurso do cortejo do 2 de Julho de 2011.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Protestos são muito comuns no cortejo e variam conforme o momento político. Os professores dos ensinos fundamental e médio das escolas públicas organizam grupos com faixas e cartazes contendo protestos e reivindicações de melhoria salarial e de condições de trabalho. Grupos feministas fazem suas manifestações com pautas próprias, relacionadas à autonomia das mulheres, à defesa de seus direitos e da igualdade de tratamento jurídico e trabalhista.

O Grupo Gay da Bahia se faz representar por seus líderes, Luiz Mott e Marcelo Cerqueira. A comunidade LGBTQI+, em grupos e isolados, é frequentes na festa, concentrando-se no turno da tarde na Av. 7 de Setembro, entre a igreja de São Pedro (o Velho) e a Igreja de N. Sra. do Rosário. Aí, e não só, os "balizos" gays, jovens alunos das fanfarras das escolas dos bairros, exibem seus malabarismos e performances, ovacionados por inúmeras pessoas, gays ou não, que vão para o local esperar as evoluções. Nesse sítio também há protestos contra os políticos que desfilam em

comitiva, desde protestos orais até protestos mudos, como um “dar as costas” coletivo; eles também podem ser saudados com palmas e expressões orais.

Figura 12 – “Balizo” das fanfarras do 2 de Julho, 2018/2019.



Fonte: fotografia de Marielson Carvalho.

Decisiva para a vitória dos baianos contra as tropas portuguesas foi a organização de tropas de escravizados nos engenhos e nas fazendas de gado cujos senhores eram favoráveis à Independência, sendo fundamental a atuação dos vaqueiros; e é por essa razão que um grupo de vaqueiros oriundos de Pedrão, na maioria caboclos, mestiços, com sua indumentária de couro característica, desfilava em seus cavalos no cortejo. O uso dos cavalos foi considerado maus-tratos aos animais e o Ministério Público da Bahia recomendou a sua supressão do cortejo. Os cavalos foram proibidos de desfilar e os encourados protestaram a pé no desfile do ano de 2019, recusando-se a participar sem os seus animais, assim, rompendo uma tradição fundada na origem da festividade. Gondim captou um momento em que o grupo montado desfilou no cortejo de 2010 vestido com a indumentária tradicional, espécie de armadura que protege o cavaleiro da vegetação seca e espinhosa da caatinga. A ordem dos animais imprime o ritmo e a ideia da ordenação da faina diária e da atuação nas jornadas e no campo das batalhas.

Figura 13 – Encourados de Pedrão montados no cortejo do 2 de Julho de 2010, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Gondim focou uma composição especial da decoração das casas, na Ladeira da Soledade, especialmente na Rua Direita de Santo Antônio. A janela que destaca construiu um cenário com representações vivas da Cabocla, uma menina em trajes característicos, e no rés do chão, em cima de um pedestal, outra jovem vestindo as roupas características da heroína Maria Quitéria, o mesmo modelo da escultura do monumento. Nessa imagem, o contraste cromático entre a predominância do verde e amarelo das bandeiras do Brasil e das folhas de palmeiras destaca o multicolorido das vestes da Cabocla e do azul e branco da farda de Maria Quitéria. O recorte realizado divide o foco entre as figuras caracterizadas em níveis e posições diferentes e uma grande bandeira do Brasil em tecido no nível inferior, ressaltando-se as palmas e outras pequenas bandeiras no intervalo entre as janelas. Um menino caracterizado como Caboclo parece ocupar a janela da direita, cortada em grande parte pelo registro do artista.

Figura 14 – Encenações do Caboclo, da Cabocla e de Maria Quitéria na fachada de uma casa do percurso do cortejo do 2 de Julho de 2010, Salvador, Bahia.

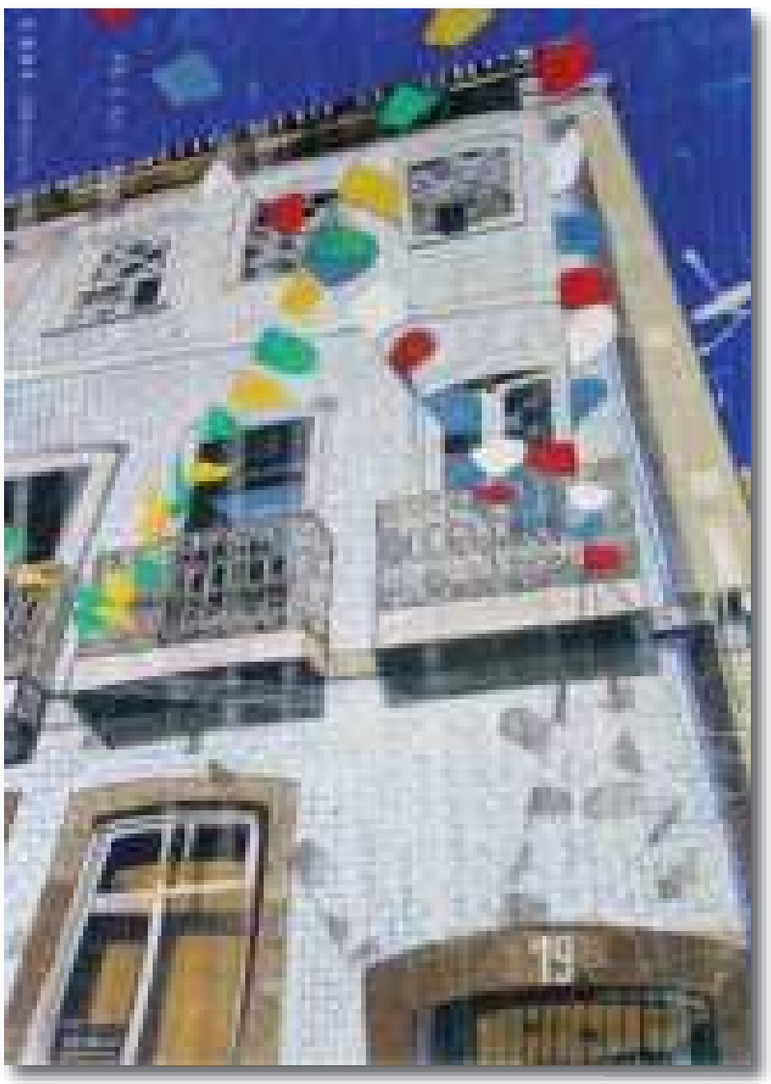


Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Duas pinturas de Maria Adair traduzem essa decoração tradicional realizada pelos moradores do Bairro de Santo Antônio Além do Carmo. Nelas a pintora privilegiou a

fachada das casas, suas portas e janelas em estilo eclético, os gradis que guarnecem e a decoração em plástico com bandeirolas nas cores da bandeira da Bahia: azul, branca e vermelha, e do Brasil: verde e amarela. Com seu estilo inconfundível, Adair interpretou a arquitetura por emaranhados de grafismos, formando tramas em tinta acrílica sobre tela. O que se descortina nas janelas e gradis não são os interiores das casas, são as composições em tramas que a artista costuma pintar nas suas telas.

Figura 15 – 2 de Julho no Centro Histórico nº 19 (Fachada de sobrado azulejada do Santo Antônio Além do Carmo, com bandeirolas da decoração do 2 de Julho). Acrílica e colagem sobre tela, 150x115 cm. Maria Adair, 2006.



Fonte: fotografia de Luiz Alberto Freire (2023).

Figura 16 – 2 de Julho no Centro Histórico nº 1 (Porta e gradis de sobrado do Santo Antônio Além do Carmo decoradas com flâmulas nas cores da bandeira da Bahia). Acrílica e colagem sobre tela, 150x110 cm. Maria Adair, 2007.



Fonte: fotografia de Luiz Alberto Freire (2023).

Nas decorações das casas pode-se ver a expressão da estética e do patriotismo dos moradores do percurso, como bem destacou Gondim na fotografia de uma casa pintada na cor laranja e ornada com bandeiras do Brasil, flâmulas da Seleção Brasileira de Futebol e plantas naturais penduradas nos gradis das janelas e na porta. Os elementos são ordenados com certa simetria e ênfase nas pinturas de uma criança indígena em um rio, segurando um pau com uma arara colorida assentada. Essa pintura ocupa a parede, entre uma janela e a porta; a outra pintura

também apresenta o busto de uma criança indígena com sua pintura e adornos típicos. Destaca-se o arranjo cromático, certa simetria da composição e predomínio das cores do pavilhão nacional.

Figura 17 – Fachada de casa ornamentada para o cortejo do 2 de Julho de 2008 ou 2010. Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Figuras importantes das manifestações culturais do Recôncavo da Baía de Todos-os-Santos marcam presença na festa, a exemplo de grupos de Samba de Roda da região praiana de Santo Amaro da Purificação. Gondim focou no rosto alegre de Rita da Barquinha (Maria Rita Silva Machado dos Santos), sambadeira de Bom Jesus dos Pobres – Saubara, a equilibrar o seu barquinho sobre a cabeça enquanto sambava no desfile. A expressão de alegria e as cores vivas das contas e da barquinha sobre a vestimenta de baiana, branca, bordada de "Richelieu", acompanham o humor da cena tão convenientemente pintada pelo fotógrafo.

Figura 18 – Rita da Barquinha no cortejo do 2 de Julho de 2010, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

Há 199 anos que esse cortejo se repete, se refaz e se reapresenta, graças aos desejos, interesses e projeções das religiosidades e imaginários populares. Sem tirar a importância da oficialidade da festa, as classes populares continuam a se nutrir dos sonhos e esperanças de liberdade e de pátria ideal. Por essas razões, a participação das crianças levadas pelos pais, caracterizadas dos personagens históricos e dos maiores símbolos de nacionalidade, o Caboclo e a Cabocla, indica a continuidade desse protagonismo. Gondim captou esse sentimento na foto de uma mãe com o seu bebê nos braços, de cujo bracinho pendem um cordão vermelho e uma figa de madeira, amuleto de boa sorte e fertilidade.

> O modo singular como se deu a emancipação com relação aos portugueses, na Bahia, pode explicar, pelo menos parcialmente, a peculiaridade das formas de comemoração. Assim, fazem-se festas para os Caboclos e Caboclas em centenas – talvez milhares – de casas de culto de diversas magnitudes e diferentes graus de visibilidade, em Salvador como em inúmeras outras cidades baianas, com destaque para as cores verde e amarelo, numa evidente conexão entre o culto aos Caboclos e a comemoração cívica da Independência. Esses festejos costumam ostentar a imagem em madeira de pelo menos um Caboclo ou uma Cabocla. Em algumas cidades, essa imagem tem seu cortejo pelas ruas, ano após anos, não somente no Recôncavo (nas cidades de Itaparica, Cachoeira, Bom Jesus dos Pobres, Bom Jesus dos Passos, Jaguaripe, Santo Amaro da Purificação, São Félix e Saubara) como em outras microrregiões, como é o caso do Sul da Bahia (Itacaré e Valença) e Sertão (Caetité). Em algumas dessas cidades homenageia-se o Caboclo; em outras, a Cabocla. Em Salvador e Itacaré, ambas as imagens fazem seu cortejo... (COUTO; MOURA, 2019, p. 207).

Figura 19 – Mãe com bebê no colo e figa pendurada por cordão vermelho. Cortejo do 2 de Julho de 2010, Salvador, Bahia.



Fonte: fotografia de Adenor Gondim.

A religiosidade define muito as relações dos baianos com a festa do 2 de Julho. Religiosidade híbrida, em que os deuses e as entidades operam no provimento das necessidades diárias, na superação da doença, no livramento dos acidentes e na superação da pobreza. Todo o tempo em que o Caboclo e a Cabocla permanecem no Campo Grande, o caramanchão que os abriga recebe visitas cotidianas de pessoas que dizem preces, entram em contrição, depositam bilhetes, oferendas (frutas), rogam e até incorporam a entidade. Nos registros de Gondim há a imagem de um prato de esmalte branco com desgastes, contendo arroz, em que assentam imagens de gesso pintado de Santa Bárbara, maior e centralizada, entre São Cosme e São Damião e São Jorge; Iansã, Ibejis e Oxóssi, provavelmente um pedido de esmola para os santos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As alegorias fazem parte da formação da arte baiana, estão presentes na cultura clássica e barroca, na ornamentação dos templos e nas imagens sacras católicas, integrando o imaginário do brasileiro. É certo que os artistas ou agentes políticos que conceberam o Caboclo se apropriaram da alegoria da América, mesclando-a com a de uma das iconografias de São Miguel Arcanjo, mantendo, inclusive, o sentido da luta do Bem contra o Mal, ressignificando-a a ponto de o Mal ser a continuidade da colonização portuguesa e o Bem, a libertação do colonialismo. Nesse processo mantiveram-se as marcas da abordagem colonial, a figura do(a) indígena com os órgãos sexuais cobertos por vestimenta europeia ou saiote de penas, quando era comum aos povos originários viverem nus com suas pinturas corporais e adereços plumários. A genitália encoberta continua sendo o principal indício da cristianização dos povos originários, negros e demais etnias formadoras da sociedade brasileira, indício da colonização que permanece no imaginário.

Outro aspecto diz respeito à identificação de uma nação multirracial e multiétnica com apenas uma das partes dessa complexa constituição. Considerando que o caboclo identificava a mestiçagem de índigena com branco. O negro africano fica esquecido, mesmo porque essa exclusão foi tônica da cultura brasileira, reforçada no

século XIX, quando se enalteceu o casal Diogo Álvares Correia "Caramuru" e Catarina Paraguaçu como os pais da nação.

Entretanto a população — que sempre esteve presente e protagoniza os festejos do 2 de Julho em todos os lugares da Bahia em que eles ocorrem — estabeleceu relações míticas com o Caboclo e a Cabocla, ou com um dos dois, cujas entidades integram o panteão dos candomblés, com ritos específicos. O culto ganha seu ápice no decorrer dos festejos cívico-religiosos. É mais um exemplo forte da intermediação da espiritualidade afro-índio-descendente em manifestações culturalmente híbridas. O(a) Caboclo(a) foi elevado(a) ao *status* de deidade, capaz de resolver os problemas materiais e espirituais dos crentes.

As projeções de uma nação livre se multiplicaram com o tempo e as inúmeras edições dos festejos. Políticos de todos os partidos se fazem presentes para testarem a popularidade, e até se autopromoverem, ao tempo em que grupos sociais comparecem com seus lemas e protestos, suas reivindicações, tensões e reverências, conforme se vê nos registros fotográficos de Adenor Gondim. As classes populares continuam a garantir a manutenção da tradição levando seus filhos, de todas as idades, aos festejos e renovando as esperanças de libertações mais amplas.

O Caboclo e a Cabocla precisam se desnudar e assumir o orgulho do corpo, próprio dos povos originários, com pinturas corporais e adereços, sem pudores cristãos. Os afrodescendentes necessitam de iconografias próprias no cortejo e, mais do que isso, que as lutas contra o racismo estrutural, as injustiças sociais, os genocídios, a homofobia e a transfobia, assim como os gritos a favor da vida e da ascensão social dos pobres, se intensifiquem em comemorações e protestações dos próximos 2 de Julho.

REFERÊNCIAS

AMARAL, José Alvares do. Resumo chronologico e noticioso da Província da Bahia desde o seu descobrimento. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Bahia, v. 47, p. 7-559, 1922.

ARGOLO, José Dirson. A restauração do Caboclo e da Cabocla e suas carruagens. *Revista da Bahia:* Dois de Julho Baianidade cabocla, n. 32, dez. 2000.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Imagens, conceitos e cultura política: a pintura sobre a independência da Colômbia na primeira metade do século XIX. *Dossiê: Linguagens Políticas e História dos Conceitos:* Propostas e Aplicações. Tempo, v. 17, n. 31, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000200007. Acesso em: 20 fev. 2023.

COUTO, Edilece; MOURA, Milton. Oferendas e bilhetes para o Caboclo e a Cabocla na Festa do 2 de Julho na Bahia. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, ano XII, n. 34, maio/ago. 2019.

QUERINO, Manuel Raimundo. *Artistas Bahianos*; indicações biográficas. Bahia: Oficinas da Empresa "A Bahia", 1911.

QUERINO, Manuel Raimundo. Noticia histórica sobre o 2 de Julho de 1823 e sua comemoração na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n. 48, 1923.

SOUZA, Cláudio Rafael Almeida de. *Caboclos símbolos*: precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de Julho. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia/ Fundação Pedro Calmon, 2021. v. 1. 98 p.

SOUZA, Cláudio Rafael Almeida de. Precursores Iconográficos das Esculturas do Caboclo do Dois De Julho. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n. 117, p. 85-109, 2022, il.

ISBN 978-85-8021-134-5



Produção

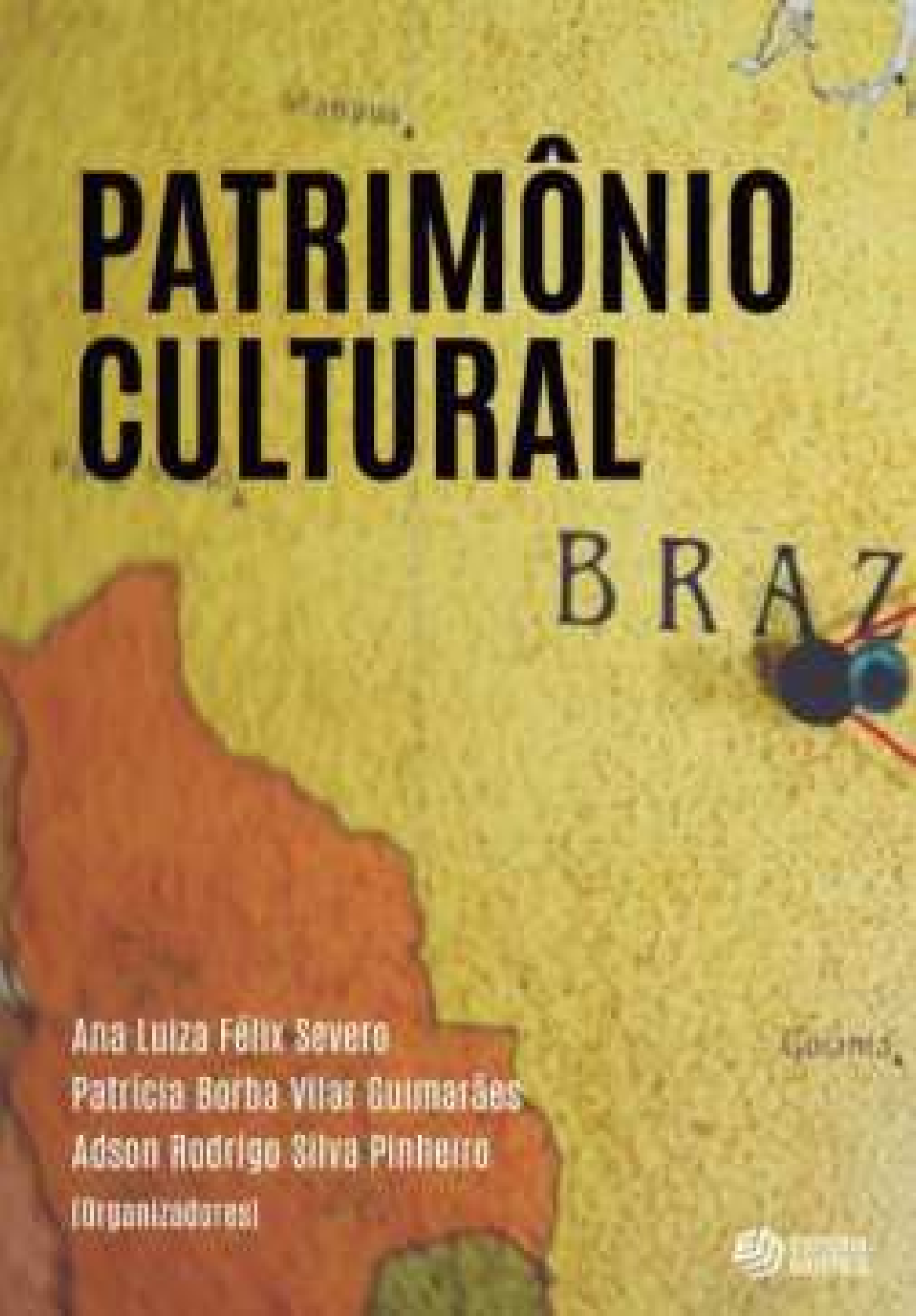
Apoio

CAPES

Patrocínio

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA

PATRIMÔNIO CULTURAL



Ana Luiza Félix Severo
Patrícia Borba Vilar Guimarães
Adson Rodrigo Silva Pinheiro
(Organizadores)

PATRIMÔNIO CULTURAL

ANA LUIZA FÉLIX SEVERO,
PATRÍCIA BORBA VILAR GUIMARÃES,
ADSON RODRIGO SILVA PINHEIRO
(ORGANIZADORES)

EDITORA MILFONTES

PATRIMÔNIO CULTURAL

Ana Luiza Félix Severo

Patrícia Borba Vilar Guimarães

Adson Rodrigo Silva Pinheiro (organizadores)

Projeto: Editora Motres

Diagramação e capa: Designer do Livro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P258 Patrimônio cultural

1.ed. Ana Luiza Félix Severo, Patrícia Borba Vilar Guimarães e Adson Rodrigo Silva Pinheiro (organizadores).

– 1.ed. – Natal, RN : Motres, 2024.

232 p.; 16 x 23 cm.

ISBN : 978-65-5513-140-6

1. Patrimônio. 2. Cultura. 3. Sociedade. 4. Cidades. 5. Bens. I. Título.

CDU: 930.85 CDD: 363.69

Índice para Catálogo Sistemático : 1. 363.69 Patrimônio cultural

© 2024 Organizadores. Direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 12 de fevereiro de 1998. O selo editorial proíbe a reprodução total ou parcial deste material sem a sua autorização.

© 2024 Editora Motres

contato@editoramotres.com.br

www.editoramotres.com.br

"Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]".

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA OBRA.....9

O PATRIMÔNIO CULTURAL ENQUANTO DIREITO FUNDAMENTAL NA CONSTITUIÇÃO DE 1988.....11
Ana Rafaela Pessoa Alcoforado; Marcílio Toscano Franca Filho

INTERVENÇÕES EM ÁREAS HISTÓRICAS: UMA ANÁLISE SOBRE AS NARRATIVAS DAS REVISTAS DO PATRIMÔNIO - IPHAN.....44
Anne Camila Cesar Silva; João Manoel Lira de Oliveira Souza; Natasha Larissa Soares dos Santos

DECOLONIZANDO A ALEGORIA DA CABOCLA DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA.....69
Claudio Rafael Almeida de Souza

EXPLORANDO O MARRANISMO E SEU IMPACTO NO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO: OS OLHARES DE ANITA NOVINSKY E O PADRE ANTÔNIO VIEIRA 86

COLONIALIDADE, MEMÓRIA E PODER NO MUSEU DA CIDADE DE GOVERNADOR VALADARES/MG.....113
Lucinei Pereira da Silva

CARACTERÍSTICAS DA DECORAÇÃO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS BAIANOS DOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX.....127
Claudio Rafael Almeida de Souza

***HERITAGE ASSET*: ESTUDO DA GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO MUSEO DO SERIDÓ-RN.....152**
Mayara Bezerra Barbosa; Diego Dartanhan Medeiros de Brito; Daianny Grasielly de Assis Dantas; Táglia Nara Medeiros Bezerra de Souza

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: IMPLANTAÇÃO DO TURISMO DE BASE COMUNITÁRIA POR UMA COMUNIDADE TRADICIONAL NO CENTRO DA CIDADE DE JOÃO PESSOA – PB.....170
Ana Luiza Félix Severo

CARTAZES FERROVIÁRIOS.....193
Myreika Lane de Oliveira Falcão

PATRIMÔNIO E ACESSIBILIDADE FÍSICA NO PRÉDIO HISTÓRICO DO MUSEU DE ARTES VISUAIS DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO.....212
Liviane Vanessa Oliveira da Silva

SOBRE OS ORGANIZADORES.....229

APRESENTAÇÃO DA OBRA

A presente obra surgiu da necessidade de compilar pesquisas sobre Patrimônio Cultural que estão ou foram desenvolvidas nos últimos três anos. O primeiro volume trouxe autores da Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Norte.

O livro traz como primeiro capítulo a discussão proposta por Ana Rafaela Pessoa Alcoforado e Marcílio Toscano Franca Filho sobre o Patrimônio cultural enquanto direito fundamental na Constituição de 1988. Em seguida, ao estilo análise da literatura, Anne Camila Cesar Silva, João Manoel Lira de Oliveira Souza e Natasha Larissa Soares dos Santos mostram o processo de intervenções em áreas históricas mostrando as narrativas dos periódicos do IPHAN. O terceiro capítulo escrito por Claudio Rafael Almeida de Souza mostra o papel decolonial no processo de formação cultural trazendo a alegoria da cabocla da independência do Brasil na Bahia. O quarto capítulo, de Patrícia Borba Vilar Guimarães, autora e uma das organizadoras da obra, trouxe o marranismo como elemento principal da discussão acerca do Patrimônio Cultural brasileiro sob o olhar de Anita Novinsk e do Padre Antônio Vieira. Enquanto que no quinto capítulo, Lucinei Pereira da Silva reflete sobre a colonialidade, memória e poder no museu da cidade de Governador Valadares - Minas Gerais na perspectiva indígena e dos povos escravizados. No capítulo seguinte, Claudio Rafael Almeida de Souza trouxe as características da decoração dos oratórios domésticos baianos dos séculos XVIII, XIX e XX mostrando imagens bem detalhistas sobre um costume das famílias ricas e pobres. Temos também no capítulo sexto sobre gestão do Patrimônio Cultural na região do Seridó - Rio Grande do Norte trazendo a discussão da atribuição do valor contábil aos bens culturais, escrito por Mayara Bezerra Barbosa, Diego Dartanhan Medeiros de Brito, Daianny Grasielly de Assis Dantas e Táglia Nara Medeiros Bezerra de Souza. O capítulo sétimo, da autora e organizadora Ana Luiza Felix Severo, mostra o patrimônio cultural imaterial de uma comunidade tradicional como fundamento para o turismo de base comunitária. O oitavo capítulo traz o acervo do museu da Associação dos Engenheiros da Rede de Viação Cearense a partir dos cartazes ferroviários produzidos para a segurança dos usuários e funcionários pela Rede de Viação Cearense e da Rede Ferroviária Federal, e teve como resultado uma redução na quantidade de acidentes. Por último, temos um capítulo que discute a acessibilidade de todos ao Patrimônio Cultural. Liviane Vanessa Oliveira da Silva trouxe uma reflexão necessária e que se perfaz ao longo de estudiosos de e sobre as cidades. Assim como o Patrimônio Cultural precisa ser preservado por todos, a acessibilidade física dos prédios deve ser um compromisso transgeracional.

Como se vê, a discussão sobre Patrimônio Cultural perpassa por uma mudança de objeto quando os capítulos trazidos, de pesquisas concluídas ou em andamento, mostram a atual discussão do Brasil acerca da multiculturalidade, deixando de ser uma análise apenas colonial e eurocentrada, histórica e imutável, segmentada em bens materiais e inacessível.

Profa. Dra. Ana Luiza Félix Severo

DECOLONIZANDO A ALEGORIA DA CABOCLA DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA

Claudio Rafael Almeida de Souza[36]

DECOLONIZANDO O SABER E O SER

O alargamento das pesquisas decoloniais tem seguido dois caminhos. O primeiro está conexo ao crescimento e à ampliação do arcabouço conceitual e teórico da decolonialidade. Adotando como menção a categoria colonialidade do poder, ampliou- se o uso do substantivo colonialidade para sobrepô-lo a outras extensões e campos que, a despeito de sua conjuntura como fenômeno do poder, habituam ser tratados como áreas distintas. Isto levou à conjectura de quatro considerações principais, a saber: colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Aqui será trabalhado dois desses conceitos, a saber, o conceito relacionado à colonialidade do saber e o conceito relacionado à colonialidade do ser.

O primeiro foi tratado com certa sistematicidade na compilação de Edgardo Lander (2000), quando fala que a colonialidade do saber permaneceria concebida pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua tensão às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere-se designadamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global delineada pela colonialidade do poder. Deste modo, o eurocentrismo labora como um lócus epistêmico de onde se constrói uma amostra de conhecimento que, de certa maneira, universaliza a experiência local européia como amostra normativa a ser seguida e, de outro modo, assinala seus amplificadores de informação como os únicos válidos. A conexão específica entre informação e poder igualmente se ampara na pujança naturalizadora da construção do discurso dos saberes sociais modernos, corroborando assim às atuais afinidades assimétricas de poder.

A colonialidade do ser, sugerida por Nelson Maldonado-Torres (2007), compreende a modernidade como uma aquisição constante na qual o constructo "raça" vem relevar a prolongação da não ética da guerra, que consente o avassalamento incondicional da humanidade do diferente. Sendo assim, Maldonado-Torres (2007) assinala a similaridade entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralização da informação na modernidade que se pode causar uma desqualificação epistêmica do distinto. Tal desqualificação simula uma experiência

[36] Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

de negativa ontológica. A colonialidade do ser como categoria analítica revelaria o ego conquiro que precede e resiste ao ego cogito cartesiano, conforme Dussel (1994). Pois, por trás do pronunciado "penso, logo existo", oculta-se a veracidade de um singular pensamento (os outros não pensam adequadamente ou simplesmente não pensam) que concede a característica de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é dispensável). Deste modo, o de não puder pensar em termos modernos se explicará no não ser, em uma justificativa para o predomínio e a exploração que pudera dizimar etnias em diferentes localidades do mundo.

UMA INDÍGENA DESCOLONIZADA

Em relação à cabocla, seguindo informações de Kraay (2000, p. 60) foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao caboclo no cortejo do 2 de Julho. O cortejo que se inicia na Lapinha, e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da cabocla a pedido do então presidente de província, Francisco José de Souza Soares de Andrea, português naturalizado brasileiro. Para Soares de Andrea, a figura do caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o caboclo ofensivo na figura da indígena que ajudou os primeiros portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. Embora, devido à insistência de Andrea, acabaram por aceitar que a cabocla desfilasse junto ao caboclo no desfile do 2 de Julho. Conforme consta no livro Mulheres do Brasil: a história não contada, de Paulo Rezutti (2018, p. 36): "Catarina Paraguaçu, a quem Pedro Calmon chamou de 'a mais antiga figura feminina da história do Brasil', era filha do cacique Taparica, dos tupinambás da Bahia. O nome dela era Guaibimpará, antes de ser batizada. Conheceu o português Diogo Álvares, apelidado pelos indígenas de Caramuru, por volta de 1510".

Na publicação de Martinez (2000, p. 70-71) são citadas duas hipóteses para tal acontecimento. A primeira por Amaral em Resumo Chronologico, onde atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do caboclo, Bento Sabino, e data a criação de "[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...]" no ano de 1840. A segunda hipótese é defendida por Manuel Querino, que relata o desentendimento entre o Presidente de Província, Soares de Andrea e a "Sociedade Patriótica" e atribui a inserção da alegoria à iniciativa de Soares de Andrea e ao autor Domingos Pereira Baião em 1846.

A partir de pesquisa realizada na biblioteca virtual Consuelo Pondé, foi possível encontrar escultura de cabocla apresentada em fotografia de recorte do Jornal **A**

Tarde de 2 de Julho de 1962 (Figuras 1), que pode ou não ser a anterior da atual. Essa possibilidade é levantada por suposição da data de criação e autoria da atual escultura que percorre o desfile da Independência da Bahia nas ruas da cidade do Salvador. Ela se constitui porque os traços fisionômicos presentes na escultura atual não são os mesmos encontrados na imagem que parece ser a protagonista do cortejo de 1962 do recorte de jornal. É importante mencionar que os traços equiparados que compõem a escultura estão presentes na imagem que se encontra no Centro Cultural Solar Ferrão.

Levanto a hipótese de que tenha sido criada para o centenário da independência, mas como passou por restauração, não se tem uma datação fixa, podendo ser anterior a atual. É de extremo valor relatar que a qualidade técnica encontrada nessa escultura é inferior à do cortejo da atualidade, incluindo nessa diferenciação o entalhe, a carnação e a peruca, já que as vestes são trocadas anualmente. Portanto, evidenciamos a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre as datas de criação e autorias das esculturas. Apesar de que no Solar Ferrão não se obteve informações sobre a procedência da escultura, nem mesmo o número de registro, indicando que a peça não passou ainda por processo de documentação e pesquisa na instituição.

Existem no Ferrão duas esculturas: uma de um caboclo que repousa no seu peitoral os braços cruzados com as mãos pousadas no ombro, trajando saiote de penas esculpidas no mesmo bloco de madeira e cocar, e a segunda escultura é a anteriormente citada, que demonstra diferença com a existente no pavilhão 2 de Julho, no Largo da Lapinha. Conforme Castro (2009, p. 2), Salvador foi presenteada com duas esculturas para o centenário, a do caboclo com a pose que demonstra "submissão" e a da cabocla com os braços estendidos simbolizando a liberdade, como se fosse o quebrar de correntes. Essa informação da pesquisa de Castro reforça a teoria anteriormente levantada, e mais, é completada ao ver que a escultura que faz parte do centenário, possui na sua conformação plástica os braços estendidos para cima, e a registrada no jornal, possui a pose idêntica à da atual, um braço segurando um estandarte e o outro a bandeira do Brasil, como pode ser visualizada em fotografia na Figura 1 e 2.

Figuras 1 e 2 - Recortes do Jornal A Tarde, 2 de Julho de 1962.



Fonte: Exposição Virtual Nasce o Sol a 2 de Julho da Biblioteca Consuelo Pondé.

Embora existam as esculturas das figuras indígenas no monumento e a do chafariz. Conforme afirmam o autor e historiadores e teóricos das artes visuais, a composição escultórica do chafariz não corresponde com as duas esculturas andantes encontradas da cabocla. No monumento que também é em homenagem à independência da Bahia, servindo logo depois de modelo para o monumento do Campo Grande, datado de 1895, a alegoria da cabocla está com uma lança na mão simulando cravar e pisar em uma serpente, figurando o fim do jugo português sobre a província da Bahia.

A iconografia que ressignifica a alegoria da cabocla e a figura de Catarina Paraguaçu de símbolo pacificador e prenhe da correlação com a figura de Caramuru, mostrando a "mãe de todos" baianos sem o estandarte e a bandeira do Estado da Bahia, caracteriza-se como uma figura "afrontosa" por não seguir mais os ideais do até então presidente de província Soares de Andrea, que solicitou uma escultura de vulto pacifica e diferente do caboclo, no segundo quartil da comemoração da independência baiana.

Esta é uma questão importante para o desenrolar das tramas pressupostas da iconografia do caboclo relacionada com São Miguel Arcanjo. Afinal, a até então figura pacífica de Catarina Paraguaçu, está no monumento (figura 3), servindo ao mesmo propósito que costumam apresentar as esculturas do caboclo. A construção do chafariz foi aprovada pelo Governo da Bahia no início da década de 1850, con-

cebida na Itália, e instalada ainda na década de 1850 na Praça da Piedade, centro histórico da cidade de Salvador.

Conforme é possível verificar por inferência, que essa foi uma obra encomendada pela Companhia do Queimado, junto a outros chafarizes para diversas regiões da cidade, para fornecimento de água potável à população. Ricamente ornado, inicialmente foi instalado na Praça da Piedade, mas com a construção da Avenida Sete de Setembro, o mesmo foi transferido para o Largo 2 de Julho, instalado na frente do prédio que atualmente é o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA. Na primeira metade do século XX, mais aproximadamente em 1960, foi colocado na antiga Praça dos Reis Católicos. Em 1982, o Chafariz foi trasladado para a atual localização, no Largo dos Aflitos, centro da cidade do Salvador, e até os dias atuais está sobre os cuidados da administração pública.

Figura 3 - Monumento em homenagem à independência da Bahia, que serviu posteriormente de inspiração para o monumento do Campo Grande, datado de 1895.



Fonte: instagram @patrimoniosalvador, 2021.

Muitos dos motivos e ornatos encontrados possuem origem na Grécia, que estabeleceu um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C. Estes ornatos também chamados de helênicos foram adotados em Roma, com poucos acréscimos, e se difundiram por todo o Império Romano. Através desse repertório greco-romano, os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar estilos. Nestes, as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se a outras ricas tradições e influências, como as do islamismo, das civilizações pré-colombianas e africanas, e das modas - ora passageiras, ora com força inovadora e permanente (MOUTINHO; PRADO, LONDRES, 2011 *apud* SOUZA, 2019).

Devido ao aparecimento dos motivos encontrados no monumento, entende-se que possivelmente ele enquadra-se no estilo neoclássico muito comum no período, pois na época houve uma reforma ornamental na maioria das igrejas de Salvador, alcançando também alguns monumentos. A reforma ornamental da talha neoclássica na Bahia promoveu uma relação muito próxima com algumas figuras não tão notáveis na história da independência, como o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da independência, ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o "Roseira" no sobrenome.

O monumento, o Chafariz da Cabocla, traz a figura indígena apoiando-se na construção identitária dos filhos de uma só mãe (Catarina Paraguaçu), em que a indígena anteriormente adotada como símbolo de pacificação, torna-se a algoz da serpente que representa ainda os portugueses que restaram após a expulsão dos mesmos da província. Seguindo os critérios técnicos de feitura e constituição do monumento, pode- se dizer que foi esculpido na Itália no ano de 1860 por autor desconhecido. Possui cerca de 5,60m de altura e 4,40m de bacia octogonal (lateral).

Com autoria desconhecida, ele sustenta em pedestal central adornado com relevos, figuras fantásticas, compondo um exemplar de grande beleza, totalmente em mármore de carrara, com notável trabalho em pedra lavrada. Em duas ordens diferenciadas do pedestal destacam-se águias e cavalos emplumados, dispostos em 4 blocos simétricos. São notáveis também os símbolos de deuses greco-romanos. Sumariamente ele é composto da alegoria de uma indígena com lança pisando em uma serpente, simbolizando o fim do domínio português sobre a Bahia e outros elementos como as inscricões "A Companhia do Queimado ao Dia 02 de Julho de 1823" e "Lei Provincial Nº 451de 17 de junho de 1852" guarnecidas por figuras fantásticas como hipocampos, o caduceu de Hermes, o brasão do império português, tritões bicaudais, golfinhos e águias.

Essa é uma simbologia apreciada em iconografia resultante do processo de circularidade cultural existente num país dominado pelos cristãos católicos colonizadores. É um fruto variado do sincretismo adotado pelo povo de santo dos

católicos e vice-versa. Ela é uma representação que tem como modelo a temática do combate contra Satanás das gravuras percussoras, mas com alteração na figura do coadjuvante da cena apresentada, o dragão, que na representação está figurado como serpente. Essa encenação permite uma conexão com o ato e hábito da caçada e o abater a presa realizada pelos povos indígenas.

É oportuno salientar que no hagiológio da igreja católica a temática de submissão e derrota do mal ou lúcifer na representação de uma serpente ou dragão, não se resume somente a iconografia de São Miguel Arcanjo, mas também na representação mais icônica da religião católica, que é a Virgem Maria como a invocação de Nossa Senhora da Conceição – Maria concebida sem pecado.

Esta pesquisa sumariamente tem por objetivo identificar possível modelo que serviu de inspiração para a criação da escultura do caboclo do 2 de Julho através do comparativo de duas representações da alegoria do caboclo símbolo da independência da Bahia com a iconografia de São Miguel Arcanjo, sem deixar de compreender a possível iconografia da cabocla, símbolo da independência da Bahia na fonte localizada no Largo dos Aflitos. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes secundárias de estudo, como também, os registro fotográficos das esculturas acima referidas e a utilização da analise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais. No que tange o poder da imagem iconográfica como alegoria da independência. O tema primário ou natural é subdividido em fatual ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte. Enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, imagem este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época e à sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para

compreensão de momentos e conjunturas históricas. O que tange, assim, a conjectura existente no processo emancipacionista.

Desta maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das obras por hora estudadas com a qual os artífices ou escultores puderam trabalhar. Além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas.

UMA SANTA

Na representação que apresenta a Virgem Maria esmagando a serpente sob os pés e a lua crescente em meio a nuvens acompanhadas também de três ou quatro querubins, permite identificar que a temática iconográfica do bem sobre o mal, se faz pertinente em algumas histórias, iconografias e vida dos santos católicos, o que permite mais uma vez identificar uma similitude com a cabocla da fonte em homenagem a independência da Bahia, encontrada no Largo dos Aflitos, Salvador-Bahia.

Isto resumidamente permite compreender que possivelmente a religiosidade popular católica não é tão engessada, como normalmente se permeia no núcleo eclesiástico. Devido à religiosidade popular, a religião tende a ter algumas assimilações com as religiões de matriz africana, e, portanto, aplica-se na iconografia suposta aproximação, indicando possivelmente um processo de aculturação. Ou mesmo, a possibilidade de uma tentativa de reafirmar a participação feminina nas batalhas que aconteceram como Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica, sem ao menos desprezar a figura indígena feminina, que participou e foram muitas vezes desejadas pelos colonos como a indígena Catarina Paraguaçu.

Após tal indicação e o debruçar sobre a temática, verifiquei que além dos aspectos visuais, salientava também em pesquisa toda uma trama de ressignificações, aculturação e circularidade cultural entre os baianos, a religiosidade e o sentimento "cívico". Dando ênfase a também possibilidade de conhecer obras de diferentes artífices em outras localidades, como outras cidades baianas e províncias, como é o caso das missões sulistas.

SÃO MIGUEL ARCANJO

A partir do citado e ponderando o processo de transculturação vivido pelas nações portuguesas e africanas na nova terra, vê-se como no Brasil Colônia que inicialmente os africanos foram condenados a viver em grupos cultural e linguistica-

mente heterogêneos, o que forçaram a engendrar uma difícil percepção provisória, até condensar e legitimar um idioma-padrão para se comunicarem entre si e com seu senhorio. Os esforços de legitimar uma comunicação oral eficiente de algum modo, sobreveio em expandir-se, com o intuito de agrupar os contextos sociais e religiosos. Sendo assim, cada grupo étnico carregou consigo imagens, oralidades e demais objetos culturais que foram preciso ser entrelaçados num enigmático processo de transferências culturais.

Nessa perspectiva, ressaltamos esta explanação de M. Espagne (2013, p. 1, tradução nossa)[372]:

> Sempre que um objeto cultural passa de um contexto para outro, ocorre, como consequência, uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que somente se pode reconhecer plenamente, se forem levados em conta os vetores históricos dessa passagem. Portanto, de antemão se pode dizer que a pesquisa sobre as transferências culturais diz respeito à maioria das ciências humanas, ainda que ela se tenha desenvolvido a partir de um certo número de pontos de apoio definidos. [...] Transferir não é transportar, mas, antes, metamorfosear, e o termo não se reduz, em nenhum caso, à questão mal circunscrita e muito banal das trocas culturais. É menos a circulação dos bens culturais que sua interpretação que está em jogo.

Com base no trecho de Espagne, acreditamos que durante o período colonial os africanos realizaram, por meio da oralidadee[383], uma complexa simbiose das mais diferentes manifestações religiosas agrupadas no território brasileiro. De tal maneira, as diferentes representações dos mitos e divindades em África, foram submetidas a uma recopilação que permanece incompleta e em constante desenvolvimento. Contudo, no hagiológio cristão baiano, apesar da particularidade das devoções domésticas, intensificam-se as demandas das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que promulgaram quais santos deveriam ser destinados aos cultos eclesiástico e doméstico.

Entretanto, significaria para São Miguel o defensor do povo judeu, ser o defensor também dos cristãos, dando a vitória na guerra aos seus devotos. Os

---

[37] Tradução do trecho: "Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d'emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s'est développée à partir d'un certain nombre de points d'ancrage précis. […] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu" (ESPAGNE, 2013, p. 1).

[38] Prandi (2001, p. 25) atenta para anúncios da "existência de cadernos mantidos secretamente pelo povo-de-santo como meio de preservar e passar adiante o conhecimento mítico, mágico e ritual cultivado nos terreiros brasileiros", mas adianta que "isso é raro e recente", já que "a maioria dos dirigentes dos terreiros e demais iniciados era analfabeta".

primeiros cristãos, que consideravam alguns dos mártires seus patronos militares como São Jorge, São Teodoro, São Demétrio, São Sérgio, São Procópio, São Mercúrio, entre outros. Apesar de que acarretaria ao Arcanjo São Miguel cuidar dos enfermos. No local onde foi venerado pela primeira vez, na Frígia, seu prestígio como anjo da cura ofuscou sua interferência nos assuntos militares. Desse modo, foi desde os primórdios, o cerne do verdadeiro culto dos santos anjos. A tradição conta que São Miguel, nos primitivos tempos, fez brotar uma fonte curativa em Chairotopa, próximo a Colossos, na qual os enfermos que se banhavam no local e pela invocação do arcanjo e da Santíssima Trindade, eram curados.

Do mesmo modo, na cidade de Constantinopla, São Miguel foi o grande médico celestial. Em seu principal santuário, o Michaelion, que ficava em Sosthenion, cerca de 50 milhas ao sul de Constantinopla, o arcanjo teria aparecido ao imperador Constantino. E por tal feito, os enfermos dormiam nesta igreja à noite para esperar outra manifestação do Arcanjo São Miguel. A sua festa foi celebrada lá em 9 de junho. Outra igreja famosa ficava dentro das muralhas da cidade, nas termas do imperador Arcadius; ali, a sinaxia do arcanjo foi celebrada em 8 de novembro. O festejo se espalhou por toda a Igreja Grega, e a Síria, Armênio, e coptas Igrejas adotada também; agora é a principal festa de São Miguel no Oriente. Pode ter se originado na Frígia, mas sua estação em Constantinopla era a Thermae de Arcadius (Martinow, "Annus Graeco-slavicus", 8 de novembro).

Existiram outras festas de São Miguel em Constantinopla que foram a de 27 de outubro, na igreja "Promotu"; a de 18 de junho, na Igreja de St. Julian no Fórum e a última de 10 de dezembro, em Athaea. Na cidade de Roma, o Sacramentário Leonino (século VI) tem a "Natale Basilicae Angeli via Salaria", no dia 30 de setembro e das cinco missas da festa, três mencionam São Miguel. O Sacramentário Gelasiano (século VII) oferece a festa "S. Michaelis Archangeli", e o Sacramentário Gregoriano (século oitavo), "Dedicatio Basilionis S. Angeli Michaelis", no dia 29 de setembro. É de cunho de um manuscrito que também adiciona "via Salaria" (Ebner, "Miss. Rom. Iter Italicum", 127), que esta igreja da Via Salaria estava situada a seis milhas do norte da cidade. No século IX era nomeada de *Basílica Archangeli em Septimo* (Armellini, "Chiese di Roma", p. 85), contudo, ele desapareceu há mil anos. Em Roma também a parte de médico celestial foi dada a São Miguel. Segundo uma lenda (apócrifa) do século X, ele apareceu sobre as Moles Hadriani (Castel di S. Angelo), em 950, durante a procissão que São Gregório realizou contra a peste, pondo fim à peste. O Papa Bonifácio IV (608-15) construiu sobre as Moles Hadriani em sua homenagem, uma igreja, que foi denominada *St. Michaelis inter nubes (in summitate circi)*.

Assim, ficou bem conhecida a aparição de São Miguel (a. 494 ou 530-40), como consta relatado no Breviário Romano, em 8 de maio, no seu renomado santuário no Monte Gargano, onde sua glória original como patrono na guerra foi restaurada a ele. À sua intercessão, os lombardos de Sipontum (Manfredonia)

atribuíram a sua vitória frente aos napolitanos gregos, a 8 de Maio de 663. Em comemoração à vitória, a igreja de Sipontum estabeleceu uma festa em honra do arcanjo, no dia 8 de Maio, que se estendeu por toda a Igreja Latina, e é chamado desde a época de Pio V, de "Apparitio S. Michaelis", ainda que originalmente não celebrasse a aparição, mas sim a vitória.

OUTRAS REPRESENTAÇÕES

As representações em torno da figura indígena e também de São Miguel Arcanjo não se restringem somente à, até então, província da Bahia do século XIX. Em outras localidades da terra de Santa Cruz representações de diferentes modos das figuras icônicas do imaginário popular foi produzida em diferentes épocas. Uma dessas representações foi encontrada na Igreja do Galo em São Gabriel, Rio Grande do Sul. Ela é uma escultura (Figura 4) em madeira representando um indígena como São Miguel, vestido como um soldado romano com cocar e feições indígenas pisando o demônio representado por um português (Figura 5). Com as informações locais, surge a possibilidade de que a imagem tenha sido concebida no território dos Povos das Sete Missões, e possa ser provável que essa inspiração seja atribuída às disputas territoriais de terras da época que culminaram da Guerra Guaranítica (1754-1756). Consta na etiqueta de identificação, que ele foi ofertado pelo padre Arnaldo Gasparoto e os anjos e santos encontrados nas reduções da região também possuem traços indígenas iguais do arcanjo. Possivelmente essa atribuição é mais para perpetuar e representar o indígena dominando os portugueses.

As reduções foram aldeamentos construídos com base em projetos trazidos pelos jesuítas e realizados com diferentes materiais locais e mão de obra indígena. Logo após, outras ordens religiosas aportaram no Brasil e usaram o trabalho dos escravos africanos para a construção de igrejas, conventos e mosteiros. Por conta disso, as tarefas manuais passaram a ser desmerecidas na cultura nacional. A pesquisadora Ana Mae Barbosa, baseada em análise realizada por Fernando de Azevedo, verifica que:

> [...] havia enorme preconceito contra o trabalho manual para o homem da aristocracia, ao qual era dirigida a educação. O trabalho manual era reservado aos escravos. A influência da educação excessivamente literalizante dos jesuítas, a inexistência de indústrias e a ausência da necessidade de trabalho tecnológico [...], todos esses fatores colaboraram para desvalorizar as prestezas manuais e para fracassar as inicias tentativas de implantação do ensino técnico na primeira metade do século XIX (AZEVEDO *apud* BARBOSA, 1985, p. 40).

Figura 4 - Escultura de São Miguel Arcanjo, São Miguel, Rio Grande do Sul



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

Figura 5 - Detalhe da Figura– Português representando o diabo



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

O que reforça a comprovação da imagem ser um indígena é que geralmente as imagens de São Miguel Arcanjo sempre trazem consigo vestes militares com armadura, elmo, espada, lança, escudo ou estandarte, calçando sandálias e/ou em algumas vezes utilizando botas ou descalço. Na maioria das vezes ele traz asas abertas, numa postura vitoriosa, subjugando com os pés o diabo derrotado. Raras vezes traz também uma balança na mão esquerda ou na mão direita, sem pré-determinação, ficando a cargo do artífice. Como luta incondicionalmente em nome de Cristo e por toda potência celestial, e devido ao seu poder, jamais é derrotado, sempre alcança a vitória sobre o mal, submetendo qualquer força maligna ao seu grandioso poder, ao qual este sempre lhe fica submetido.

Segundo historiadores das missões que ocorrera em terras sulistas, São Miguel Arcanjo foi o mais representado nas sete reduções jesuíticas. Em cada missão havia uma congregação dedicada ao arcanjo. O seu nome foi dado a caciques, povoados, estâncias, postos, capelas, entre outros. São Miguel era estimado como o chefe dos exércitos celestiais concebido na iconografia cristã batalhando contra Satanás e "os anjos do mal". Para o Concílio de Trento, isso fortificou o culto ao anjo guerreiro que sobreveio a representar o triunfo da Igreja Católica na salvação das almas contra o progresso do protestantismo. A imagem de São Miguel foi apropriada pelos indígenas missioneiros como o santo guerreiro que vence os bandeirantes, os portugueses e os espanhóis. Na representação com asas foi associada pelos guaranis, às aves. Desse modo, passou a ser intitulado São Miguel Marangatu. Entre os indígenas guarani, "marangatu" fazia referência às aves migratórias como o guará, que podem ir e vir da morada dos deuses, e dos santos, os emissários celestiais que se movem pelo espaço.

Nas passagens bíblicas nas quais o arcanjo é citado no cristianismo, dão a São Miguel quatro ofícios: o primeiro é lutar contra Satanás; o segundo é resgatar as almas dos fiéis do poder do inimigo, especialmente na hora da morte; o terceiro é ser baluarte do povo de Deus, os judeus na antiga lei, os cristãos no Novo Testamento; portanto, ele é patrono da Igreja e das ordens dos cavaleiros durante a Idade Média; e o terceiro é chamar da terra e trazer as almas dos homens a julgamento ("signifer S. Michael repraesentet eas in lucam sanctam", Offert. Miss Defunct. "Constituit eum principem super animas suscipiendas", Antiph. Off. Cf. *O Pastor de Hermas*, 1995, livro III, Similitude 8, Capítulo 3,).

O nome Miguel em hebraico: *Micha'el* ou *Mîkhā'ēl*; em grego: *Μιχαήλ*, *Mikhaḗl*; em latim: *Michael* ou *Míchaël*; em árabe: ميخائيل, Mīkhā'īl é um arcanjo nos ensinamentos religiosos judaicos, cristãos e islâmicos, apresentando-se como o príncipe das milícias celestes, advogado da glória do Senhor e do seu povo ao lado dos outros dois arcanjos, Gabriel e Rafael. Ele é considerado o primeiro de todos os arcanjos, a ponto de quase ser confundido com a divindade suprema. Os povos hebreus e muçulmanos o apelidam de "Anjo no qual é Deus" (Maleak Ha-Elohim e Manka-Allah), logo que em hebraico, Miguel significa "aquele que é similar a

Deus" ("mi", quem; "ka" como; "El", deus). Tal atribuição é, de acordo com a tradição interpretada como uma pergunta retórica: "Quem como Deus?" (em latim: *Quis ut Deus?),* para a qual se acredita uma resposta negativa, e que indica que ninguém é como Deus, ou seja, deste modo, Deus é um ser único, o *proto kinon.* Logo, o arcanjo é o senhor dos exércitos celestiais que combate o mal em prol do bem celeste.

ENTENDENDO O PORQUÊ DE DECOLONIZANDO OU DESCOLONIZANDO

A respeito da possibilidade de descolonização da alegoria da cabocla do 2 de Julho, permite compreender o processo pelo qual a população da Bahia, tendeu a buscar na identidade cultural a representação da tal almejada vitória contra os português, na medida em que propôs a mudança da iconografía da cabocla, atrelando a ela a temática da iconografía do caboclo do 2 de Julho. Isto posto, compreende-se que as esculturas por momento estudadas implicam, sobremaneira, na tentativa de combater a visão pacificadora que os portugueses e estabeleciam ainda na Bahia depois da expulsão que resultou na independência da Bahia, tinha relação a figura da indígena Catarina Paraguaçú. A indígena mãe de todos os baianos e por naquele momento representante do seu povo, se tornaria, deste modo, como uma figura que demonstra o fim do jugo português.

No momento em que os baianos conquistaram a independência, propuseram que um indígena subisse em carro tomado dos portugueses e saísse em cortejo pelas ruas da cidade do Salvador, como pretexto para uma possível manifestação cultural que permeia o imaginário do povo da Bahia até os días atuais. Contudo, o português Soares de Andreas permitiu-se compreender que o símbolo adotado mais tarde escolhido na figura do caboclo matando o dragão que era a personificação do jugo português, seria ofensivo o suficiente, para que adotassem outro símbolo menos agressivo e pacificador na figura de uma indígena que representaría Catarina Paraguaçú. A indígena que juntou-se a um português e deu origem a sociedade da Bahia.

Deste modo, compreende-se a partir da perspectiva da descolonização ou tentativa de decolonizar a escultura da cabocla do 2 de julho, símbolo com temática apreciada e escolhida pelos portugueses, que a escultura do Chafariz da Cabocla, nada mais é que um exemplo, de modificar, ou melhor, tentar conscientizar a população da Bahia, que o caboclo do 2 de Julho, agora imortalizado na figura da cabocla monumentalmente exposta em praça pública, demonstra que os baianos não estavam satisfeitos com a escolha da iconografía da cabocla escolhida pelos portugueses. E, deste modo, permitiram-se a representação da figura feminina de uma indígena como defensora da independência, na medida em que apresenta iconográficamente o fim do jugo português, ao combater o mal português personificado na figura da serpente do Paraíso ou Hidra de Lerna.

No artigo "Os atributos dos santos na representação artística da Revista de História de 1966", de Enrico Schaeffer (1996), consta que é costume, na arte de mais de um milênio, representar alguns santos com seus atributos, tais como animais ou objetos, que se referem ou simbolizam a vida ou o martírio.

> Nos diversos casos, porém, tais atributos são meramente símbolos, como por exemplo, a representação do Espírito Santo, por intermédio de uma pomba, Cristo com um cordeiro, o Bom Pastor ou São Domingos, o fundador da Ordem dos Dominicanos, junto com um cão, que representa o 'fiel guardião da religião e da fé'. [...] Porém, figuras abstratas recebiam muitas vezes tais atributos, como a 'luxúria', representada por uma mulher de cujo corpo saiam serpentes, pois estas e o dragão (memórias dos acontecimentos com Adão e Eva no Paraíso) representam o demônio. Na figura do dragão muitos historiadores insistem em ver uma diminuta evocação da humanidade desde os tempos pré-históricos, na qual a terra de fato era habitada por tais animais e dos quais a recordação foi conservada em mitos e lendas em diversos povos (SCHAEFFER, 1996, p. 457; 459).

O monumento classicista demonstra um conjunto escultórico riquíssimo, no qual há representações de figuras fantásticas não só no seu pedestal como também na figura central. As opiniões de especialistas em historia da arte, tipificam que as esculturas do caboclo do 2 de Julho, em gênero masculino e feminino de uma vez por todas, demonstra que os portugueses realmente estavam buscando colonizar mais uma vez os ideias nativos, a fim de buscar idealizar na identidade cultural do baiano um símbolo de representação e manifestação cultural, que seria por muito tempo um dos símbolos maiores da Independência do Brasil na Bahia.

Neste sentido, empregasse nas representações da figura do caboclo e da cabocla, símbolos da independência do Brasil na Bahia a importância de ser uma manifestação cultural e de representação social que promove certa identidade cultural na sociedade baiana. Assim, muitas são as simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, más o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o Caboclo, seguido da Cabocla por acarretar na sua iconografia um símbolo menos ofensivo e neutro.

É importante ressaltar que patrimônio histórico-cultural não é apenas o acervo de obras raras ou da cultura de um passado distante; é a valorização e o conhecimento dos bens culturais que podem contar a história ou a vida de uma sociedade, de um povo, de uma comunidade. Será através do contato com tais bens que conheceremos a memória ou até mesmo a identidade de um povo.

É isto e por isso, que essa contribuição foi criada, a fim de contribuir, criar subsídios para a preservação da memória social através da conservação e preservação das identidades criadas a partir do conceito de caboclismo. Ou seja, a relação inerente entre as figuras do caboclo e da cabocla e a formação étnica da arte

baiana, no momento em que demonstra naturalidade e brasilidade. Deste modo, compreende-se a necessidade de preservar e conservar as figuras do caboclo e da cabocla que fazem parte das comemorações em prol da emancipação político-cultural baiana frente à colonização portuguesa que os baianos sofriam, como modo de preservar a identidade de uma matriz indígena idealizada como donos da terra.

Temos, assim, na festa que celebra a independência nacional, evidências da singularidade dos cruzamentos culturais no Brasil. Sob a escravidão os diferentes povos africanos reinventaram identidades, recriando formas de pertencimento e mesmo incorporando divindades de outras crenças ao seu universo religioso. Ainda devemos considerar que o significado do termo nação se tornou importante para os africanos escravizados neste lado do Atlântico. Para o povo do candomblé, herdeiro de tradições africanas, dizer-se de uma determinada nação implica em assumir valores, princípios e rituais que os distinguem de outros. Neste sentido, há nos terreiros de candomblé uma ambivalência para o termo nacionalidade, ao tempo que significa pertencer a uma comunidade herdeira da história e de culturas africanas, também quer dizer fazer parte de um povo cujo ancestral é o indígena, o dono original da terra Brasilis. Por isto, na Bahia, os caboclos também são entidades religiosas a serem reverenciadas enquanto se rememoram os feitos dos patriotas de 1822 a 1823. É deste modo que podemos compreender porque todos os anos, depois que os carros emblemáticos são recolhidos ao pavilhão da Lapinha, são encontrados sob os pés dos caboclos vários bilhetes e cartas agradecendo-os por graças alcançadas ou renovando pedidos e promessas. É a apropriação politico-religiosa de uma nação independente por vez encarnada em entidades patrióticas que resumem a nacionalidade e brasilidade da sociedade da Bahia.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Guilherme. O caboclo. In: **DIMUS** – Museu Udo Knof. CD – Pesquisas Guilherme Castro. Pasta Guilherme Castro (Tam. 68 MG). Arte popular. DocWord. - Caboclo 3 Texto Expo (Tam.42,0KB). Ultima Modificação: 5/12/2009, 15h39min.

DUSSEL, Enrique. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. Quito: AbyaYala,1994.

KRAAY, Hendrick. **Entre o Brasil e a Bahia:** as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX. **Afro-Ásia**. N. 23, 2000, p. 47 – 85.

LANDER, Edgardo (org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". In: Santiago CASTRO-GÓMEZ; Ramón GROSFOGUEL (orgs.). El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre, 2007, pp.127-67

MARTINEZ, Targino Socorro. **2 de Julho a Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCHAEFFER. Enrico. **Os atributos dos santos na representação artística**. In: Revista de História, Ano XVII, Vol. XXXIII, n.° 68, Outubro-Dezembro, 1966.

CARACTERÍSTICAS DA DECORAÇÃO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS BAIANOS DOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX

Claudio Rafael Almeida de Souza[54]

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O nicho ou oratório[552] foi um móvel indispensável na vida doméstica, a ponto de ser utilizado em número maior que outros móveis. Confeccionados em diferentes dimensões e formas, esse móvel de devoção configurou no interior dos sobrados das famílias abastadas e nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no culto doméstico católico. E hoje conseguimos encontrar alguns tipos utilizados no antigo exercício religioso de orar em nichos repletos de imagens de santos devotados[56]3.

A díade religiosidade - iconografia, em alguns períodos da história, gerou tensão para a doutrina católica. Os confrontos gerados pelo processo de iconoclastia por intermédio dessa tensão, só foram suplantadas no momento em que se afirmou a imagem como confirmação, ou como indicio da manifestação do sagrado, baseada empiricamente no "ver" enquanto necessidade. E o uso do processo iconográfico, no que se refere a evangelização por meio da Igreja, origina-se no Concílio de Trento. Convocado pela Santa Sé, este é apontado como um marco na história da religiosidade popular, por ter liberado para os fiéis a utilização de objetos nas cerimônias de adoração, disseminando dessa forma, o culto a imagens, relíquias, oratórios domésticos, entre outros. No Brasil esse processo de popularização, também se fez presente. Distante da observação assídua da Inquisição e das normas, e perto da miscelanea das diferentes culturas, era notório que a semiótica iconográfica transforma-se-ia diferentemente da usual.

---

[54] Mestre em Artes Visuais da Escola e Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Museólogo Formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

[55] Nicho é sinônimo de oratório e basicamente a definição se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Corona e Lemos (1989) afirma que antigamente o termo designava o compartimento onde eram guardadas imagens sacras e onde se rezava inclusive a santa missa. Seria quase que uma capela no interior de uma construção: habitação, hospital, cadeia, escola, etc. Havia também, os oratórios em forma de nichos externos, nas fachadas dos edifícios, destinados a imagens cultuadas publicamente. Hoje em dia o termo praticamente só designa o pequeno armário, ou caixa, destinada à guarda domiciliar de pequenas imagens santas. Nome da sala, provida de altar, em que, nas cadeias, os presos esperavam a hora da execução.

[56] FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Igrejas e Conventos da Bahia**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010. 136 p.: il.

Sendo então testemunhas[574] do fervor católico, nos diversos tipos e em diferentes localidades brasileiras, o oratório possui forma alcançada com elementos decorativos que os tipificam estilisticamente. Os ainda encontrados na cidade de Salvador, além de possuírem a funcionalidade de abrigo para os santos de devoção, assumem também a responsabilidade, principalmente nas residências, de ambientar, ornamentar, o local de contato entre o fiel devoto para com o sagrado. E dependendo do local ou caso, o cômodo que está inserido.

Nos estudos sobre história da arte, as características ornamentais dos oratórios domésticos é uma temática pouco abordada por historiadores da arte em âmbito nacional. Os de origem baiana, especificamente, apenas a historiadora da arte Maria Helena Ochi Flexor em 1970 dedicou-se a tal possibilidade. No estudo, três laudas são completadas com características ornamentais analisadas por meio de descrições em inventários, testamentos, autos de partilha, bem como a observação de artefatos subsistentes preservados em alguns museus de Salvador. Entretanto, o estudo intitulado O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX e que teve sua ultima reedição intitulada Mobiliário Baiano em 2009, não contempla totalmente os artefatos subsistentes, principalmente aqueles ainda utilizados no exercício religioso da vida privada e os confeccionados na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Portanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Desse modo, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de marceneiros, entalhadores, carpinteiros e pintores ao executar os oratórios em estudo. O termo ornamento está etimologicamente relacionado a palavra latina *ordinatio* (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e pertence ao conjunto daqueles elementos em condição de conferir beleza a uma obra arquitetônica sem, no entanto, representar necessariamente um sistema tectônico-funcional aplicado[585].

Se um exame do termo, em sua derivação semântica, autoriza adotar seu sentido de ordem, a noção comparece ao longo da história da arte em maior ou menor grau vinculada às noções de construção e de ornamentação, o que permite invocar-lhe o valor estético. E a articulação entre ordenamento e valor estético, em arquitetura, mobiliário e decoração, pode evocar a ação de conferir beleza a uma edificação, a um móvel, ou a um ambiente interior mediante uma investigação geométrica das proporções.

---

[57] Burke, Peter. **Testemunha ocular:** imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.

[58] ANTONIOLLI, Luiz Fabio. **Percursos do Ornamento**. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. 214 p.il

Os termos "ornamento" e "ornato" encontram suas origens latinas, respectivamente, em *ornamentum* e *ornatum*, com significados que remetem à decoração e à ornamentação aproximando-as das noções de embelezamento, ornamento, veste e revestimento. E o termo ornato é classificado enquanto substantivo masculino, motivo decorativo que se aplica a qualquer obra de arte, principalmente arquitetura[596].

Através do ato de ornamentar é possível definir estilos decorativos e arquitetônicos, como o estilo barroco, por exemplo, que se caracteriza pela quantidade excessiva de detalhes e o estilo neoclássico baseado na simplificação da decoração. Para além das diferenças, todas as casas, vestimentas, móveis, igrejas, possuem ornamentações com princípio estilístico.

Em todos os povos os impulsos de modelação estética se exteriorizaram primeiramente nas criações destinadas ao lar, bem como nos objetos de uso cotidiano. Com os progressos da civilização e o consequente aumento das exigências da vida, a modelação desses objetos assumiu feição de uma arte propriamente dita. Mas é principalmente nas obras do culto religioso que as criações artísticas dos povos civilizados apresentam maior perfeição.

É denominado estilo artistico a síntese de todas as forças e fatores (elementos, princípios, técnicas e finalidade básica do artista), constituindo na unificação ou integração de numerosas decisões que predominam esteticamente. Ele é a adaptação das formas artísticas ao espírito ou gosto de uma época, sendo portanto um código coletivo, entendido como conjunto de elementos sígnicos, portadores de informação estética, que expressam as perspectivas ideológicas de determinado momento histórico[607]. No decorrer da História da Arte, existiram vários estilos, cada qual contendo uma série de chaves visuais reconhecíveis e que, no conjunto, englobam a obra de vários artistas. Os estilos históricos, que aqui serão examinados em estudo, refletem as tendências comuns nas criações artísticas de uma determinada época.

Portanto, o presente artigo que se constitui num pequeno excerto da pesquisa sobre oratórios domésticos baianos realizada durante o mestrado em artes visuais do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, busca traçar especificamente a ornamentação de um número considerável de exemplares baianos dos séculos XVIII, XIX e XX, encontrados em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade de Salvador. O estudo realizado através de busca, catalogação e nova análise de objetos contemplados e não contemplados por Flexor, nos remeteu a composição arquitetônica de igrejas, residências, retábulos- mores, bem como, móveis dos respectivos séculos, e nos permitiu revelar as origens, tipos e estílistica, como também a inspiração para conformação plástica dos oratórios.

---

[59] REAL, Regina M.. **Dicionário de Belas-Artes.** Termos Técnicos e Matérias Afins. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

[60] CASTELNOU, A .M. N. **Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário**. Londrina: UNOPAR. 1999.

Ainda no âmbito metodológico nos amparamos em autores como Gombrich, Canti, Antonioli, Castelnou e Flexor através do método histórico, e do método analítico- sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo. Nos valemos também da metodologia proposta por Erwin Panofsky de análise iconográfica, para compreensão da plasticidade e elementos da decoração dos objetos estudados[618].

ASPECTOS GERAIS DA DECORAÇÃO

O oratório enquanto morada para as imagens de santo, assume diversas conformações plásticas em que o possível uso, gosto e condições financeiras do seu dono, imprime no artefato características arquitetônicas e de movéis. Nos oratórios baianos encontrados em Salvador que remontam dos séculos XVIII, XIX e XX, as composições decorativas na sua maioria trazem consigo possíveis características de estilos que estiveram presentes em mobiliário, edifícios religiosos e residências nas respectivas épocas.

Com o pressuposto e considerando a utilidade dos oratórios, inserimos os objetos, assim como Flexor, na categoria dos móveis de oração/devoção[629]. Enquanto a estilística, adotamos a nomenclatura dos estilos gerais da arte europeia ocidental nos anos de uso na Bahia e acrescentamos estilos não trabalhados pela autora. Sendo assim, os estilos são: renascentista (1600-1740), primeiro barroco (1640-1740), segundo barroco e rococó (1740-1820), neoclássico (1820-1900), eclético e estrangeiro (1840-1910)[6310], neogótico (1880 – 1930), art noveau (1900 – 1930) e neocolonial (1910 – 1940).

Entendemos como ornamentação dos oratórios frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e outros ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, relevo, douramento, torneado, talha ou recorte em madeira. Muitos dos motivos e ornatos arquitetônicos encontrados possuem origem na Grécia, que vai estabelecer um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C.

Nos oratórios os ornatos arquitetônicos são como em outros móveis, arremates, elementos decorativos, reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. Os primeiros motivos são expressados de forma retilínea, como, caneluras, denteados, gotas, e seguem-se outros que se

---

[61] Em primeiro nível tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. É uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte. E em segundo nível permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Esta etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

[62] FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário Baiano.** Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

[63] A autora exclui estilos híbridos como renascentista e barroco. Porém, incluímos também oratórios de estilística hibrida ou de transição, devido a encontrarmos em pesquisa alguns subsistentes.

aproximam de formas naturais estilizadas como, óvalos, volutas, ondas, palmetas, ovais ou gomos. A tradução de elementos do mundo concreto é o passo seguinte por meio do acanto, o coração, os florões e os vasos de flores. E um tempo depois aparecem os elementos como a hóstia, a cruz e o cálice.

Na maioria dos interiores dos tipos encontrados pode ser observada ornamentação também nos painéis de fundo. Neles as pinturas com ou sem douramento, forros próprios para oratórios, papéis de paredes e de embalar presentes florais ou geométricos, denunciam a criatividade dos proprietários, em especifico, os proprietários de pouca condição financeira. No jornal Correio da Bahia de 29 de maio de 1872, encontramos o anúncio Amostra de Papel, onde o número "65" informava vender 1.700 amostras de papel, com tamanho superior aos das folhas de papel de cores liso, que se vendiam no mercado; servindo para forro de oratórios, presépios, salas, quartos, livros, caixas, caixinha, e baús, cada folha por 100 réis.

Enquanto as cores, há uma leque de cores encontradas como o azul, branco, amarelo, perolado, vermelho e dourado na pintura do painel de fundo ou do papel de parede transformado em plano de fundo, bem como as cores verde, vermelho, laranja, lilás também encontradas no painel de fundo com papel de embalar presentes. Apesar das diversas cores encontradas, a cor predominante é o marrom em suas várias tonalidades. Seja de oratório para oratório, bem como em um mesmo oratório, a variação parte desde as tonalidades mais claras até as mais escuras. Essas tonalidades podem não ser as mesmas do momento de criação, pois os objetos sofreram com ações do tempo e o envernizamento/enceramento sofreram alteração química e não exerce mais a sua função. Embora alguns tenham passado por restauro.

DECORAÇÃO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS DO SÉCULO XVIII

Os oratórios setecentistas ocupam uma quantidade significativa no leque de exemplares subsistentes encontrados em pesquisa. No número de 85 objetos eles são cerca de 20 artefatos que carregam na sua plasticidade elementos decorativos de beleza admirável e possuem de início consonância com o estilo renascentista e barroco e um momento depois, com o estilo rococó de móveis.

Entre estes oratórios distintos na forma e na ornamentação, destacam-se aqueles de pousar, facilmente transportáveis e com características do mobiliário português. A realização de tais artefatos acontecia tanto em solo brasileiro por mãos de artistas locais sujeitos à influência lusa, como por artistas portugueses sujeitos aos modelos e padrões dos movéis confeccionados através dos cânones estilísticos de Portugal.

De modo sintético, diante do cenário supramencionado, permite-se afirmar que entre os oratórios que possuem influência portuguesa, existem aqueles que mesmo absorvendo o repertório estilístico e simbólico dos exemplares portugue-

ses aclamados pelos cânones estilísticos, assumem expressão de sua conjuntura civilizacional, de concepção plástica baiana, implicitamente conotada com a mentalidade e tradição cultural do espaço geográfico, díspares dos que caracterizam totalmente o universo português.

Os primeiros oratórios do século XVIII foram ornamentados com portas de almofadas quadradas, retangulares ou em forma de losango e arrematados na parte superior com um aro simples e/ou frontão recortado (figura 1). Alguns arremates dourados também aparecerem nas portas, como nas talhas das cadeiras, das mesas e outras peças com o tipo de ornamento. Confeccionados em madeira branca, recebiam pintura em tom escuro por fora (figuras 2 e 3) e com cores mais alegres na parte interna, em outros mantêm-se a cor natural da madeira.



Figura 1[6412]

[64] Oratório do século XVIII com influência renascentista, frontão barroco, portas em almofadas e dentilhado e cruz no topo. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia: Claudio Souza, 2017.



Figura[65]13



Figura[66]14

Nesse período as cores preferidas para a pintura interna dos oratórios eram o azul, representando o céu, ou vermelho, às quais se acrescentavam o dourado e/ou ornamentos florais, como pode ser visto no exemplar encontrado em exposição no museu Carlos e Margarida Costa Pinto (figura 3), e outro sendo comercializado

[65] Oratório do século XVIII com influência portuguesa e estilística tipicamente baiana. Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[66] Oratório com pintura em tom marrom escuro, almofada com douramento circundante e aro arrematando. Possui referência estetica das portas que existiam em algumas igrejas da cidade. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

no antiquário Caloula (figura 4) no bairro do Rio Vermelho da cidade de Salvador da Bahia.

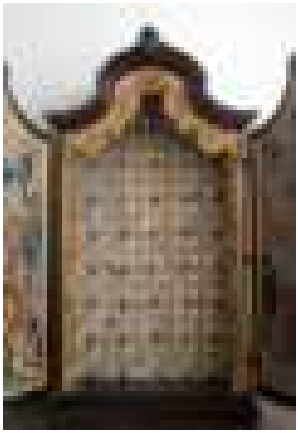




Figura 4[67][15]Figura 5[68]16Figura 6[69]17

O exemplar da figura 5, de proporções medianas, foi um tipo muito comum ao gosto do baiano[7018]. Ricamente ornamentado ele possui apliques de talha dourada nas duas folhas das portas e que desenham almofadas. No interior das folhas há pintura de imagens sacras que encenam a anunciação do anjo Gabriel a Maria e a Ascenção de Maria, ambas com traços fisionômicos finos e delicados. Na abertura da porta uma espécie de renda dourada talhada recebe quem as abrem. No seu interior, no painel de fundo, pintura de entrelaçado dourado em fundo de tom azul claro com florões nas intersecções.

Ainda na primeira metade do século XVIII, passou a ser tendência à utilização de oratórios grandes, chamados oratórios de dizer missa (figuras 5 e 6). Esses oratórios eram ricamente ornamentados com pinturas no painel de fundo com douramento e imagens de santos no interior das folhas da porta. A moda de celebrar missas nas residências particulares, fez com que os proprietários adquirissem exemplares com grande riqueza ornamental. Com isso, as proporções e os preços aumentaram consideravelmente e, por vezes, superavam o valor total dos móveis da casa. Em pesquisa, Flexor encontrou inventariado o oratório da baiana Joana

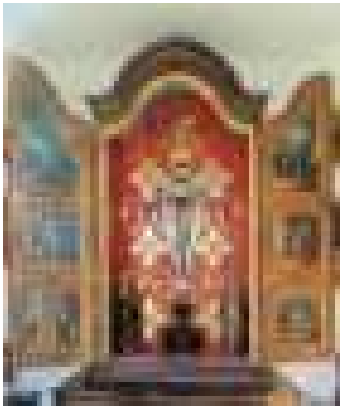
[67] Interior de Oratório do século XVIII com pintura em tom azul e flores com douramento e imagens de santos pintadas na porta. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[68] Interior de Oratório do século XVIII em tom azul e florões com douramento. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[69] Interior de Oratório tipicamente baiano. Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[70] Informação verbal da entrevista com o Caloula Filho, proprietário do antiquário Caloula em 03.06.2017.

Maria da França, que nesse período, possuía móveis cuja soma alcançava 44$120 réis, enquanto seu oratório, com os santos e suporte, somava 60$000 réis[7119].



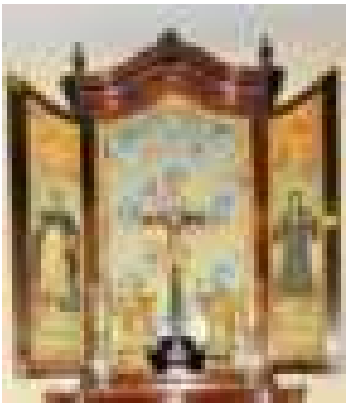


Figura 7[7220]Figura 8[73]21

Esses tipos de oratórios eram frequentemente utilizados nas casas. No entanto, alcançavam o maior número de residências aqueles com decoração mais simplória, como os já descritos, em madeira clara, com o arremate elaborado. Logo após, entraram em uso os oratórios grandes, de jacarandá, com portas de volta ou de almofadas e arremate de talha, tendo quadros da Paixão de Cristo, espelhos emoldurados por talha dourada ou as cenas da via sacra com motivos florais com douramento no contorno das estações. Nesse mesmo tempo, outros oratórios já traziam uma porta envidraçada e arremate entalhado (figuras 9 e 10).

[71] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano. Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

[72] Oratório de dizer missa do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[73] Oratório de dizer missa do Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

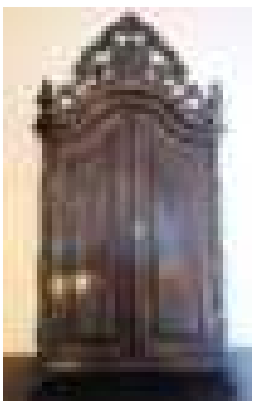




Figura 9[74]22 Figura 10[75]23 Figura 11[76]24

Os exemplares entalhados com ou sem imagens da via sacra encontram-se entre as criações mais notáveis, em que se observa uma profusão artística operada na Bahia pelos artistas locais, inspirados, por certo, em modelos portugueses e na solicitação corrente do culto católico. Infere-se dos marceneiros e pintores que executaram, um peculiar respeito conferido ao tratamento dado ao trabalho da talha, à pintura e identificação das imagens, levando em conta seus atributos, tipos físicos e vestimentas, caracterizados por uma força expressiva e dinâmica.

O tratamento dos ornatos, o douramento e os traços fisionômicos das figuras sacras, deixam notar o trabalho dos artistas baianos. Nota- se ainda, que além da temática de Jesus Cristo, destacam-se outros santos e Nossa Senhora, todos eles representados de acordo com sua iconografia e atributos característicos. Outras peças contribuem para evidenciar o proeminente trabalho dos marceneiros e pintores baianos, como os modelos rococós (figura 11) e neoclássicos que seguiram as mesmas modas estilísticas que os demais móveis.

Em virtude da moda dos móveis marchetados, muitos oratórios receberam o mesmo ornamento, em madeiras de várias tonalidades, como o de seus suportes, que eram geralmente as cômodas. Dos poucos sobreviventes, o Museu do Estado da Bahia possui um exemplar desse tipo de oratório, com aplicações florais. Entretanto, os motivos ornamentais mais destacados são inicialmente aqueles tipicamente barrocos com as volutas, conchas, palmas. E segue com motivos do rococó com volutas livres e acentuadas, flores, rocaille e afins. Como pode ser verificado no frontão do oratório anteriormente citado em estilo rococó em exposição no Museu de Arte da Bahia (figura 12).

No transcursar da segunda metade do século XVIII, época dos móveis pintados e dourados, o modelo que predominou foi o do oratório, ou melhor, nicho

[74] Oratório com uma porta de vidro e arremate entalhado, século XVIII. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[75] Oratório do Museu Carlos Costa Pinto em estilo rococó, século XVIII. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[76] Oratório do Antiquário Caloula em estilo rococó entalhado, século XVIII. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

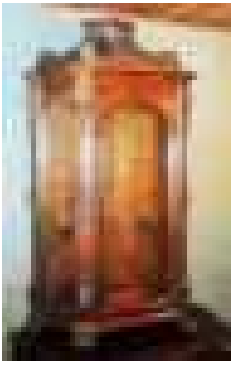
com três faces de vidro (figura 10) e no seu interior, às vezes peanhas entalhadas. Esse modelo permaneceu em uso por longo tempo, até o século XX. Ao lado desse nicho, ainda nos setecentos, as mangas de vidro cobriam uma figura de pedra de Nossa Senhora da Piedade com sua peanha dourada, a imagem do Senhor da coluna feita de pedra jaspe e outros santos. Era comum existir no interior os oratórios peanhas decoradas para abrigar em cima os santos de devoção dos fiéis devotados.



Figura 11[77][25]



Figura 13[78][27]



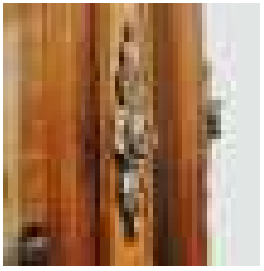


Figura 12[79][26]Figura 14[80]28

[77] Frontão rococó de oratório do século XVIII do Museu de Arte da Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[78] Cúpula de oratório e aplique em forma de folha de acanto entalhado. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[79] Oratório com flores, acantos e pés entalhados, Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[80] Aplique entalhado em forma de flores e folhas. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

Devido ao aparecimento dos oratórios de dizer missa, a função da gavetinha como complemento passou a ser desempenhada por um móvel separado, o caixão, com maior número de compartimentos, nos quais se guardava todo o acessório de dizer missa. Mesmo no século XIX, as caixas, os caixões com gavetas, as cômodas, os armários e as papeleiras serviram de base para os oratórios. Houve, também, oratórios conjugados (unidos) a outros móveis, como a papeleira-oratório, ou em duas peças distintas, mas com igualdade de execução e embelezamento. As bancas de esbarra e mesas também serviam como suporte de oratório, embora em menor número nas residências simples.

DECORAÇÃO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS DO SÉCULO XIX

No inicio dos oitocentos a plasticidade dos oratórios domésticos era constituída seguindo a estilística neoclássica nos nichos com três faces de vidro do século anterior. No entanto, arrematados por volutas em "S", duplos "C" e/ou "S" com "C", globo, pinhas ou degraus escalonados com cruz torneada ou simples e meias colunas torneadas[8129] aplicadas as extremidades laterais ou próximo às mesmas. Existiram também os que conformavam junto com as volutas, uma meia cúpula vazada (figura 15). O Museu da Ordem terceira do São Francisco e o Abrigo Santa Isabel, possuem um repertório vasto dos primeiros exemplares citados (figura 16) e alguns antiquários da cidade como o tipo da figura 17.





Figura 15[8230] Figura 16[83]31 Figura 17[84]32

[81] Conforme Tilde Canti (1985, p. 195) em documentos baianos de fins do século XVIII e princípios do XIX, foram também localizados moveis torneados paralelamente a outros no estilo neoclássico de pernas de curva e contracurva que, por sua vez, continuaram a ser usados ainda durante o século seguinte.

[82] Oratório doméstico do Antiquário Nova Moreira, Salvador-Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[83] Oratório da Ordem Terceira do São Francisco, século XIX. Salvador-Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[84] Oratório do Antiquário Relicário, século XIX. Salvador-Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

Além dos locais citados, verificamos também que exemplares que tipificam o grupo foram encontrados em residências. Com isso, podemos afirmar que oratório com essa conformação plástica é muito comum ao gosto do baiano. O número significativo encontrado pode ser explicado devido a influência que um altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas em estilo neoclássico, exerce nos oratórios do tipo entre o século XIX e início do XX[85][33].

O altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em "S" (figuras 18 e 19) está inserido no agrupamento realizado por Freire[86][34] de doze tipos diferentes de retábulos-mores neoclássicos[87]35[35] da reforma ornamental do século XIX. O primeiro retábulo do tipo, foi inaugurado na capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos, de 1813-1814 e serviu de modelo para outros nove tipos encontrados nas igrejas, na maquete do retábulo principal de Nossa Senhora das Dores, da casa dos Santos da Ordem Terceira do São Francisco e o altar doméstico (figura 20) doado pela família Turvo a Henriqueta Catharino, encontrado no Instituto Feminino da Bahia.

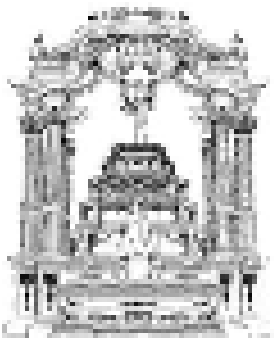
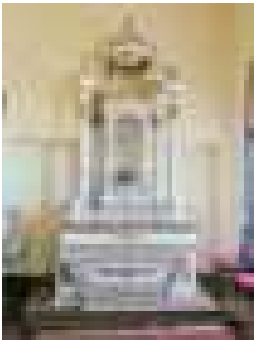




Figura 18[88][36] Figura 19[89]37 Figura 20[90]38

[85] Possivelmente existe um número maior em residências da cidade, nas cidades do interior e também em outros estados. Entretanto, acreditamos que o maior número ainda se encontra em Salvador.

[86] FREIRE, Luiz Alberto R. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro. Versal. 2006.

[87] No final do século XVIII, aparece e rapidamente se difunde um novo tipo de talha religiosa de gosto neoclássico. [...] Os retábulos neoclássicos caracterizam-se geralmente pelo abandono dos elementos de ornamentação tradicionais, favorecendo um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões e grutescos; absoluta simplificação das linhas de pilastras e colunas; a verticalidade dos retábulos é acentuada. Os altares recuperam a estrutura das portadas renascentistas ou dos arcos triunfais romanos; as mísulas e bases das colunas simplificam-se e se transformam em caixas retangulares; as colunas são de ordem dórica e jônica, com o fuste predominantemente reto, liso ou com estrias em dourado, ou ainda com pintura marmorizada; o entablamento é de grandes proporções; A estrutura do retábulo-mor geralmente é em baldaquino, arrematado por um coroamento curvo, curvo interrompido ou triangular; pode ocorrer o uso de medalhões ovais no centro do coroamento e no arco-cruzeiro (FABRINO, 2012, p. 27 e 29).

[88] Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia. Fonte: FREIRE, Op. Cit.

[89] Desenho do Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia. FREIRE, Op. Cit.

[90] Altar doméstico do. Instituto Feminino da Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

O grande número de oratórios com essa conformação plástica possivelmente tem as mesmas explicações que o das reinterpretações nos retábulos-mores. Freire articula duas possibilidades. A primeira relaciona-se ao culto ao Senhor do Bonfim (o cristo crucificado) e toda pompa da ornamentação neoclássica realizada na igreja que mais desembolsou para a reforma ornamental invejável no século XIX. A segunda possibilidade consiste na relação do ufanismo dos baianos na época da Independência da Bahia e o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da Independência da Bahia ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o Roseira no sobrenome. Esse artista foi o que mais reinterpretou o retábulo tipo baldaquino em toda a Bahia e teve "uma oficina de talha muito operosa na Bahia oitocentista"[9139].

Houve nesse período o uso de oratórios que favoreceu um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões; absoluta simplificação das linhas de pilastras e arremates de platibandas com ornatos em forma de pináculos. Dois exemplares encontrados possivelmente demonstra que foi um tipo comum no século XIX. Uma espécie de vitrina com frontão entalhado vazado com motivo de vaso neoclássico com flores e no seu interior uma encenação com a iconografia do Sacrifício de Abraão, seus atributos e seus filhos Isaac e Ismael denotam a sacralidade do objeto.





Imagem 21[9240]Imagem 22[93]41

[91] FREIRE. Op. Cit.

[92] Oratório vitrina de frontão entalhado, século XIX. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[93] Frontão do Oratório do século XIX. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

Aparecem também oratórios trípticos finalizados plasticamente com motivos neoclássicos inspirados nas ordens clássicas da arquitetura que se constituem em colunas clássicas, palmetas, ondinas, volutas. Todos eles libertos de linhas rigorosas com um tratamento mais delicado e leve. Esse tipo também é muito comum ao gosto do baiano, tanto que atravessa o período e sofre variação com estilística neogótica. Esse tipo é uma descoberta inteiramente nova. Não encontramos nenhuma escrita que ilustre e mencione a plasticidade desses exemplares localizados na Ordem Terceira do São Francisco (imagem 25), e no antiquário Nova Moreira (imagem 24).

Como móvel que mereceu bastante atenção nas residências baianas, principalmente no século XVIII, o oratório possuía, além de numerosas imagens, outras ornamentações, tais como jarrinhas da Índia com ramalhetes, figuras de leões e outros animais, lâminas das figuras dos Santos, castiçais de bojo de estanho, lâmpadas de latão, estantes, toalhas de linho com rendas, de acordo com a moda, no passar dos anos.





Imagem 23[9442] Imagem 24[9543]

No decorrer do século surgiram oratórios em forma de igrejas ou capelas que possuem influência do estilo neogótico encontrado em igrejas e outros móveis com o mesmo estilo. Destacam-se entres os motivos a flor de lis, acantos, rosetas, pináculos, ogivas, nervuras em adaptações mais ou menos livres, e bilros inspirados no gótico flamejante. É nesse período que ornamentos representam o cálice, o coração, a hóstia.

[94] Oratório tríptico de século XIX. Ordem Terceira do São Francisco. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[95] Oratório tríptico de século XIX. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

No interior a maioria possui papéis de oratório ou pinturas com volutas, estrelas pintadas e em apliques de madeira dourada, volutas e motivos geométricos. A temática floral já não se apresenta com papel principal, como no segundo barroco e rococó. Alguns deles não trazem nem mesmo decoração no painel de fundo, finalizados apenas na própria madeira, às vezes envernizada e/ou encerada. A seguir, há quatro exemplares diferentes do século XIX ao início do século XX. Os quais, todos eles carregam características do estilo neogótico das igrejas que serviram de inspiração, como a Igreja de Nossa Senhora dos Mares e Igreja de Nossa Senhora das Mercês da cidade de Salvador da Bahia.







Figura 25[9644] Figura 26[97]45 Figura 27[98]46

O oratório neogótico da figura 28, por exemplo, possui ornamentos semelhantes ao da Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Mares (figura 29) localizada no Largo dos Mares e construída entre 1930 e 1956 em estilo neogótico. Entre as semelhanças estão pináculos esguios, rosetas e uma espécie de jamba que contorna o arco ogival da única porta. Entretanto, não possui nenhum elemento que remonte aos grandes vitrais e o interior ricamente decorado dos cinquenta metros de altura da construção religiosa.

[96] Oratório tríptico em estilo Neogótico. Capela do Antigo Marista. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[97] Oratório tríptico de século XIX. Abrigo Santa Isabel. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[98] Oratório tríptico do século XX. Antiquário Reimax. Fotografia: Claudio Souza, 2017.




Figura 28[99][47][47] Figura 29[100]48[48]

DECORAÇÃO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS DO SÉCULO XX

As variações dos oratórios com o passar dos anos são concebidas em formas mais sucintas, ligeiramente trabalhadas. As volutas em "S" encontradas nos arremates do tipo baldaquino vão perdendo a curvatura e tornam-se quase que imperceptíveis. Os oratórios das primeiras décadas do século XX (figuras 30, 31 e 32) passaram a ter tamanho reduzido. As volutas em "C" e o globo sustentando a cruz, cedem lugar a pequenos degraus escalonados ou pequeno disco em madeira que possui apenas a função de sustentação. Esses ainda trazem influência do neoclássico, contudo, já alcançam estilística modernista igualmente do período.

Os exemplares do tipo tríptico que possuem formas mais semelhantes às de igrejas e capelas nesse século também assumem plasticidade mais sucinta em que ornamentos e arremates caracterizam de modo simplório os objetos. A ornamentação se distancia muito dos oratórios encontrados no século anterior. Os motivos ornamentais pouco aparecem tendendo ao gosto moderno. Em destaque apenas um único oratório com ondinas na extremidade superior e o motivo do cálice e hóstia que ocasiona "sacralidade" ao objeto (figura 35). Os outros quatro oratórios encontrados do inicio do século XX com influencia neogótica, apresentam linhas retas e madeira recortada com ângulos triangulares que remonta as esguias torres góticas revitalizadas pelo neogótico (figuras 36 e 37).

[99] Oratório tríptico com forma de igreja do século XX. Antiquário Relicário. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[100] Igreja matriz de Nossa Senhora dos Mares, Largo dos Mares. Fotografia: Claudio Souza, 2017.





Figura 30[101494] Figura 31[102]50 Figura 32[103]51

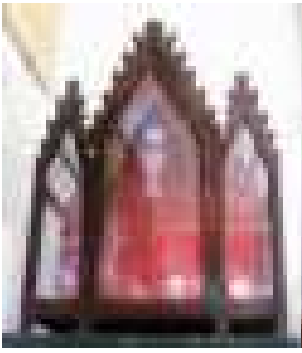




Figura 33[10452] Figura 34[105]53 Figura 35[106]54

Nesse período surgem ao mesmo tempo oratórios com características do estilo *art nouveau*, em que a composição é formada com linhas sinuosas que se desdobram e transformam-se predominantemente em geométricas se desenvolvendo normalmente. Os motivos da natureza como o acanto são estilizados com requinte. Encontramos dois exemplares com essa estilística. O primeiro (figuras 36 e 37) é em formato de pequena capela e o segundo em nicho com três faces de vidro (figuras 38 e 39) que tem como ornamentação além de bilros e colunas,

[101] Oratório de residência do século XX da cidade de Sapezinho, Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[102] Oratório de residência do século XX da cidade de Jequié, Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[103] Oratório doméstico do Lar Mariana Magalhães, século XX, Bahia. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[104] Oratório tríptico do século XX do Antiquário San Rafael. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[105] Oratório tríptico do século XX. Antiquário San Martin. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[106] Oratório tríptico do século XX encontrado em residência. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

uma sanefa recortada sobreposta numa espécie de platibanda onde pode ser visualizada centralizadamente folha de acanto recortada. O acanto é encontrado também em relevo na porta e laterais. A cruz ainda que modesta se faz presente em quase todos os modelos como modo de sacralizar a "casinha" dos santos que por sua ornamentação se torna verdadeiras obras de arte.



Figura 36[107]55 Figura 37[108]56 Figura 38[109]57Figura 39[110]58

Com o modernismo que teve como marco a semana de arte de 1922 e o estilo neocolonial que reviveu a arquitetura dos edifícios coloniais, e abrangeram móveis e arquitetura no inicio do século, os artistas procuraram criar também nos objetos estudados ora formas simples, geométricas, e desprovida de ornamentação, valorizando o emprego dos materiais em sua essência como a madeira aparente em detrimento da pintura e motivos ornamentais, ora utilizando à ornamentação, as curvas e contracurvas do neocolonial. Nos modelos das figuras 40, 41 e 42 notam-se os estilos desse período.

[107] Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[108] Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[109] Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[110] Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio Souza, 2017.



Figura 40[11159] Figura 41[112]60 Figura 42[113]61

Conforme Carlos Kessel *em Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial no Brasil* (1999), o percurso do neocolonial pode ser resumidamente caracterizado da seguinte maneira: de reação de vanguarda ao que era visto como excesso de estrangeirismo eclético na arquitetura que se fazia no Brasil do início do século, transmuta-se em resistência ao modernismo calcada ideologicamente no tradicionalismo conservador. Isso se dá com base em uma recuperação seletiva de elementos arquitetônicos, na qual ocorre a glorificação da cultura produzida pela aristocracia rural, apontada como expressão máxima da nacionalidade.

As soluções concebidas pelos artificies permitem compreender a similaridade e inspiração adotada por eles das fachadas de igrejas e capelas localizadas no interior da Bahia da primeira metade do século. A primeira semelhança está entre os oratórios modernos (figuras 40 e 42) e a capela de Santa Luzia em Carrapicho (figura 43) e de Barrigudo. A segunda está entre o frontão do segundo oratório (figura 41) e a fachada neocolonial da igreja de Senhor do Bonfim de Mulungu do Morro (figura 44).

[111] Oratório com frontão triangular do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[112] Oratório com frontão com curvas do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio Souza, 2017.

[113] Oratório com frontão triangular do Antiquário San Martin. Fotografia: Claudio Souza, 2017.



Figura 43[1146262]



Figura 44[1156363]

Para Kessel (1999), o conteúdo marcadamente conservador do neocolonial, mesmo que paradoxalmente marcado pelo convívio efêmero com a busca pelas raízes que caracterizou a vanguarda modernista de 1922, afirmou-se na atuação institucional direcionada no sentido da permanência da tradição. Essa tradição, no caso dos elementos estéticos e estruturais recuperados do passado, não conseguia escapar já à época do epíteto de "invenção". Seja como for, o importante é que a ideologia conservadora inscrita no neocolonial explica a sensação de desconforto com as influências exógenas, do ecletismo do passado ao art-déco e à arquitetura moderna que chegava. Essa rejeição constituiu-se num ponto para a reflexão sobre as maneiras possíveis de se reagir com a reafirmação do primado da arquitetura tradicional.

[114] Capela de Santa Luzia em Carrapicho, Bahia. Fotografia: Cláudio Rafael de Souza, s.d.

[115] Igreja de Senhor do Bonfim de Mulungu do Morro, Bahia. Fotografia: Cláudio Rafael de Souza, s.d.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que a capacidade criadora dos artistas da Terra de Santa Cruz está presente nas adequações plásticas do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Enquanto a datação dos artefatos, utilizamos um recorte temporal fixo, apesar disso, os oratórios são escassos e suas características imagéticas não nos permitiram datá-los com exatidão. O recorte temporal que foi possível estabelecer balizou-se nos relatos dos proprietários dos objetos e em fichas catalográficas, assim, nossa pesquisa analisou os oratórios produzidos com datação aproximada entre o inicio do século XVIII e meados do século XX. Identificamos com isso que a execução dos oratórios de madeira estendeu-se do século XVIII até a primeira metade do século XX.

De modo investigativo partimos em busca de vestígios, através de indicações e pistas. Percorremos quase todos os antiquários, museus, abrigos, capelas, residências em que ouvimos dizer que existiam oratórios na cidade de Salvador. Entre os locais citados estão: Abrigo Mariana Magalhães, Asilo Santa Isabel, Abrigo D. Pedro II, Museu da Ordem Terceira do São Francisco, Museu da Ordem Terceira do Carmo, Instituto Feminino da Bahia, Museu de Arte da Bahia, Museu de Arte Sacra da UFBA, Museu Carlos Costa Pinto, Museu do São Bento, Antiquário Calixto, Antiquário Caloula, Antiquário Relicário, Antiquário Reimax, Casa Oxum de Arte, Antiquário Nova Moreira, Antiquário San Rafael, Antiquário San Martin, Antiquário Gidi e Capela Nossa Senhora da Vitória. No entanto, estivemos longe de ter colhido informações e relatos sobre todos os oratórios domésticos baianos. Em alguns lugares não obtivemos êxito, devido à impossibilidade de visita e até mesmo recusa das pessoas em conceder entrevista. Acredita-se que ainda existam muitos oratórios a serem revelados e muitas portas de casas que ainda poderão se abrir.

Registramos aqui a dificuldade em realizar esse estudo, já que para tal é necessário haver um processo de tomada de intimidade e aproximação de contato com os responsáveis pelos oratórios, para que possamos adentrar na sua história e de sua família, da instituição, do comércio. Existiram casos de longas falas e silenciamentos e isso ocasionou a recordação e reflexão sobre o histórico desses objetos. A busca foi incansável e se deu até poucos dias antes da finalização do capítulo. Para considerar essa busca, foi direcionado um olhar especial aos objetos estudados e passou-se a ampliar a nossa concepção de documento histórico, atribuindo aos

oratórios esta condição. Ulpiano Bezerra de Menezes[11664] diz que o que faz de um objeto documento não é uma carga latente, definida de informação, pronta para ser extraída. O historiador não faz o documento falar, é ele quem fala, através de seus métodos e procedimentos.

Com isso compreendemos que os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino, das portas, dos ornatos, das fachadas dos edifícios religiosos. Os tipos de oratórios em grande número são de gosto comum do baiano devido à forte devoção aos santos, como o Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E assumindo papel central da religiosidade nas residências, carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos.

A difusão dos modelos dos oratórios, assim como, o modelo retabilístico do Bonfim demonstra a força mística religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia geográfica da cidade, ocupou e ocupa, do ponto de vista artístico e cultural, o centro simbólico irradiador, como bem exemplifica a difusão do modelo retabilístico. Fora da cidade de Salvador, há também reverberação dos oratórios, pois entre os encontrados em Salvador, alguns possuem origem de cidades do interior baiano.

Conquanto, as igrejas, capelas, residências possam ter influenciado muito além do que apuramos e do que imaginamos, pois encontramos oratório, por exemplo, com o arremate ensaiando volutas sustentado cruz latina, originado do nordeste brasileiro, no Museu do Oratório em Ouro Preto-Minas Gerais. Há a possibilidade de que o oratório seja originado da Bahia, mas com a circularidade cultural, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo.

Nesse ínterim, também foram utilizadas colunas de mármore à maneira neoclássica, que substituíram as cômodas, as papeleiras e as bancas nessa função, especialmente nas casas abastadas. Porém, ainda hoje oratórios são confeccionados a pedido por marceneiros. Às vezes, solicitam um exemplar cópia de outro modelo do passado.

Consideramos duas ações diante dos objetos: uma que é o descarte dos oratórios, quando não são vendidos a antiquários, são descartados no lixo ou mesmo depositados num cruzeiro como é o caso de Sapezinho, interior da Bahia. A outra é o retorno ao contexto residencial, através da aquisição dos oratórios em antiquários e da compra em lojas de artesanato e feitura destes em casa com material reciclado ou de baixo custo. Em tamanho reduzido, agora os oratórios se encaixam

[116] **A cultura material no estudo das sociedades antigas**. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul. /dez. 1983.

no curto tempo da vida moderna das pessoas. Quem ainda faz orações diante deles não sabemos, mas esse costume milenar de ter como referência de ligação com o sagrado algum local da casa, as pessoas continuam a ter.

Isso faz com que muitas vezes, muitos dos oratórios dos tipos dos quais falamos nesse estudo, enquanto bens culturais materiais, não sejam salvaguardados, preservados. E a Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, que ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a nominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento. Ela estabelece a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública e conceitua patrimônio cultural como sendo os bens "de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos da sociedade brasileira".

REFERÊNCIAS

ANTONIOLLI, Luiz Fabio. **Percursos do Ornamento**. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. 214 p. il.

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil**: origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa, 1985.

CASTELNOU, A .M. N. **Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário**. Londrina: Apostila, UNOPAR, 1999.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Artshow Books, 1989.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN. Rio de Janeiro. 2012. 147 f.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário Baiano.** Brasília, DF:IPHAN / Programa Monumenta. 2009.

FREIRE, Luiz Alberto R. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro. Versal. 2006.

GOMBRICH, E. H. **O Sentido de Ordem:** Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Brookman, 2012.

GUIA GEOGRÁFICO - IGREJAS DA BAHIA – SALVADOR. Disponível em:

http://www.igrejas-bahia.com/salvador/mares.htm. Acessado em: 23.07.2018.

JORNAL CORREIO DA BAHIA, **29 de maio de 1872**. Arquivo Online da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em 23.07.2018.

KESSEL, Carlos. Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial no Brasil. In: **Revista de História Social**. Nº 6. Programa de Pós-Graduação em História Social da Unicamp. São Paulo, 1999.

MENESES, Ulpiano Bezerra. **A cultura material no estudo das sociedades antigas**. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul. /dez. 1983.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. **Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores**. 9. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: . **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

REAL, Regina M.. **Dicionário de Belas-Artes.** Termos Técnicos e Matérias Afins. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

VIANNA, Hildegardes. **A Bahia já foi assim** (crônicas de costumes). Salvador; BA: Itapuã, 1973. 227 p.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Ana Luiza Félix Severo

Doutora em Recursos Naturais (UFCG/PB). Mestrado em Direito Constitucional (UFRN/RN). Especialista em Ciências Jurídicas, área de concentração Direitos Humanos, Sociais e Econômicos (UFPB/ESMA/PB). Especialista em Gênero e Diversidade (UFPB/NIPAM/PB). Bacharela em Direito (UNIPÊ/PB). Licenciada em Filosofia. Avaliadora de Revistas da área Jurídica. Membro do grupo de pesquisa Direito, Desenvolvimento e Inovação - DINOVA (UFRN-CNPq). Empreendedora no Boa escrita na área de mentoria acadêmica. Áreas de pesquisa: Resíduos sólidos urbanos; catadores de recicláveis e patrimônio cultural. Áreas de estudo: Direito Ambiental; Sustentabilidade; Sociologia Jurídica; Direito da Criança e do Adolescente; Gênero e Diversidade; Direito, Política e Estado; Direitos Humanos; Cidadania; Direito Constitucional; Metodologia da Pesquisa Científica. Endereço eletrônico: analuizafelix@yahoo.com.br.

Patrícia Borba Vilar Guimarães

Bacharel em Direito pela Universidade Estadual da Paraíba (1997). Tecnóloga em Processamento de Dados pela Universidade Federal da Paraíba (1989); Mestre em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2008). Mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências da Sociedade, na área de Políticas Sociais, Conflito e Regulação Social, pela Universidade Estadual da Paraíba (2002). Doutora em Recursos Naturais pela Universidade Federal de Campina Grande (2010). É Advogada e Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no Departamento de Direito Processual e Propedêutica (DEPRO), nos cursos de Direito e Relações Internacionais. Líder da Base de pesquisa em Direito, Desenvolvimento e Inovação - DINOVA (UFRN-CNPq) Docente vinculada ao Programa de Pós-graduação em Direito (UFRN-Mestrado Acadêmico) e ao Programa de Pós-graduação em Gestão de Processos Institucionais (UFRN- Mestrado Profissional). Membro do European Law Institute (ELI). Membro da Associação Portuguesa de Direito Intelectual (APDI).Participa de atividades de cooperação internacional diversas, com projetos em desenvolvimento com: Universidade do Porto (UPORTO), no Centro de Investigação Jurídico-econômica (CIJE), Instituto Politécnico de Leiria (IPLEIRIA), Universidade de Coimbra, Departamento de Altos Estudos em Direito da Universidade de Coimbra (DaED), European Law Institute (ELI), Universidade do País Basco, Departamento de Direito Empresarial. Universidade de la Plata, Argentina (Governo Eletrônico). Membro da Associação Portuguesa de Recursos Hídricos (APRH). E-mail: patriciaborb@gmail.com.

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), é mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com especialização em História do Brasil pela Universidade Vale do Acaraú (UVA), Especialista em Gestão e Políticas Culturais da Universidade de Girona (Espanha) em colaboração com o Observatório Itaú Cultural - SP e MBA em Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado (UVA). Além disso, é especialista em Arqueologia Social Inclusiva da URCA e especialista em Políticas Culturais de Base Comunitária pela pós graduação Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria pela Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Argentina. Foi ganhador do Prêmio Luiz de Castro Faria, concurso promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). É membro do Fórum de Cultura Popular, membro do grupo de pesquisa PRAETECE (Prática de Edição de Textos do Estado do Ceará), membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (UFC) e Membro associado do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS-BRASIL). Membro do Núcleo de Pesquisa Companhia das Índias (UFF). Membro do GT de História e cultura indígena, africana e afro-brasileira da Anpuh-CE. Também é administrador da página no instagram @adson_pinheirocultura com produções na área de patrimônio e museus. Atua em pesquisas na área de Gestão Cultural, sobretudo no campo do Patrimônio Cultural na área de Educação Patrimonial e Patrimônio Imaterial e no campo da Cultura Tradicional e Popular.

A presente obra surgiu da necessidade de compilar pesquisas sobre Patrimônio Cultural desenvolvidas nos últimos três anos. O primeiro volume trouxe autores pesquisadores da Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Norte, advindos de instituições públicas e privadas. A discussão sobre Patrimônio Cultural perpassa por uma mudança de objeto quando os capítulos trazidos mostram a atual discussão do Brasil acerca da multiculturalidade, deixando de ser uma análise apenas colonial e eurocentrada, histórica e imutável, segmentada em bens materiais e inacessível à população.

Ana Luiza Felix Severo

EDITORA NOTRES



Cláudio Rafael Almeida de Souza

CABOCLOS SÍMBOLOS

Precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de Julho

Cláudio Rafael Almeida de Souza

CABOCLOS SÍMBOLOS

Precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de Julho

Secretária de Cultura da Bahia
Fundação Pedro Calmon
Salvador, 2021

Copyright © 2021 by Cláudio Rafael Almeida de Souza

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem a expressa autorização do autor.

Texto fixado conforme as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
(Decreto Legislativo no 54, de 1995)

Produção executiva: Cláudio Rafael Almeida de Souza
Concepção, Roteiro, Apresentação e Texto: Cláudio Rafael Almeida de Souza
Capa. Design e Diagramação: Miriã Santos Araújo
Prefácio: Luiz Alberto Ribeiro Freire
Revisão: Hilário Mariano dos Santos Zeferino

1ª edição: 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Souza, Cláudio Rafael Almeida de.
Caboclos símbolos: precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de julho / Cláudio Rafael Almeida de Souza. – Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2021.

98 p. : il. ; PDF.

Programa Aldir Blanc Bahia.
ISBN:

1. Arte. 2. Arte - Bahia - História. 3. Escultura. 4. Arte e religião. I. Título.

CDD 709.81

Elaborada por Sandra Batista de Jesus CRB-5: BA-001914/O

À história da arte baiana

A pesquisa encontrada neste livro digital é resultante de projeto de pesquisa premiado pela Fundação Pedro Calmon – Centro de Memória e Arquivo Público da Bahia através do Programa Aldir Blanc Bahia, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (FPC/SECULT/BA).

Sumário

PREFÁCIO 7

APRESENTAÇÃO 9

A RELIGIOSIDADE BAIANA E OS SANTOS DE DEVOÇÃO 11

"BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS" 12

FESTAS E PROCISSÕES 18

ROMANTISMO E INDIANISMO NO BRASIL 20

CABOCLO DO 2 DE JULHO E SEUS PRECURSORES ICONOGRÁFICOS 30

VIDA E OBRAS DE POSSÍVEIS AUTORIAS DAS ESCULTURAS 644

DOMINGOS PEREIRA BAIÃO 656

BENTO SABINO DOS REIS 699

MANUEL IGNÁCIO DA COSTA 71

OUTRAS REPRESENTAÇÕES 733

SENSO COMUM, AS ARTES E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS 777

A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA E A LEI Nº 11. 645/2008 800

UMA TEORIA ANTROPOLÓGICA DAS ARTES INDÍGENAS 877

ARTES INDÍGENAS 89

CONCLUSÃO 91

REFERÊNCIAS 944

SOBRE O AUTOR 999

PREFÁCIO

A experiência dos festejos do 2 de Julho na Bahia oferece aos baianos e visitantes um complexo de visualidades e sensações múltiplas, em que dificilmente não nos reconhecemos enquanto povo multicultural, mas o que surpreende, de fato, sobretudo para aqueles baianos que provieram do sertão profundo, onde seus limites culturais se confundem com os de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Piauí e Ceará é a grande participação popular, é o imenso espelhamento de uma sociedade desigual e crente em um futuro sem máculas, e que se associa em torno da comemoração de uma conquista, distante da ideia de um protagonismo burocrático de um príncipe.

Não há no cortejo, por mais que os políticos tenham se apropriado dele e procurem retirar dividendos eleitoreiros, muitas vezes sem logro algum, uma formalidade que iniba a participação popular em todos os gêneros e segmentos sociais. Há inclusive nesse cortejo uma performance inteiramente identificada com a expressão da cultura gay, na parte da tarde, quando as fanfarras, organizações musicais organizadas nas escolas de bairros populares, desfilam com roupas copiadas e adaptadas do figurino militar russo lideradas por suas "balizas", quase sempre jovens homens "gays" das escolas públicas da Bahia, exibem suas performances marciais, "rebolativas", acrobáticas, arrancando aplausos, gritos das torcidas, que se dividem de um lado ao outro da Avenida Sete de Setembro, sobretudo no trecho entre o Relógio de São Pedro e o Convento de Nossa Senhora das Mercês.

Todo esse turbilhão de acontecimentos é mediado pelas figuras emblemáticas do caboclo e da cabocla, colocados nos seus carros entalhados e dourados, paramentados com os adereços de penas coloridas semelhantes as imagens de indígenas constantes nas caixas dos fogos "Caramuru". Toda a decoração se complementa com folhas de palmeiras e demais ornatos que acompanham o balanço dos carros e intensificam a sensação de estarem vivos, aquelas figuras negras da terra, balançando os braços e acenando com a cabeça.

Esses emblemas se multiplicaram na Bahia depois que foram encenados com figuras humanas, se materializaram em mármore, em forma de chafariz, de grande

monumento afrancesado, mas são os caboclos negros da terra que povoam o Campo Grande de São Pedro e recebem todas as deferências, confiança popular e assumem posição de deidades das matas livres e verdejantes, capazes de distribuírem fartura, alimento, saúde e todos os benefícios que se lhes pedem através de bilhetes e rogos que depositam nos seus carros.

É a compreensão dessas figuras emblemáticas que o texto **Caboclos símbolos: precursores iconográficos das esculturas do caboclo do 2 de Julho**, de Cláudio Rafael Almeida de Souza, nos propõe e o faz com muita completude, com fundamentação teórica sobre a representação nacionalista dos caboclos nos festejos da Independência do Brasil na Bahia e de suas profundas implicações religiosas.

O autor introduz fundamentando o tema com os conhecimentos produzidos por outros autores e, que alicerça a sua análise iconográfica, análise que se justifica nos signos da cultura híbrida multiétnica e na iconografia cristã católica circulante em todos os meios da sociedade brasileira e na sua transposição para os ideais independentistas. É sem dúvidas, um texto necessário ao conhecimento da cultura brasileira, da independência do Brasil e do fenômeno sincrético, que ainda hoje vemos acontecer no decurso dos festejos. Supre uma grande lacuna na decodificação de uma manifestação tão polissêmica.

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Doutor em História da Arte – Universidade do Porto, Portugal.
Professor titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA).

APRESENTAÇÃO

O presente livro digital permite divulgar projeto de pesquisa escolhido a partir de interesse em comum, que é despertar o conhecimento e a curiosidade de sujeitos sociais interessados em conhecer aspectos de uma Bahia de Outrora, que até então não tinha sido apreciada por um olhar compreendedor. O interesse do autor sobre o tema partiu de uma conversa com o professor Doutor Luiz Alberto Ribeiro Freire, a partir de uma possível teoria sobre a similitude de aspectos, elementos visuais e de possível contexto em comum entre a iconografia de São Miguel Arcanjo e o Caboclo do 2 de julho.

Após tal indicação e o debruçar sobre a temática, verifiquei que além dos aspectos visuais, salientava também em pesquisa toda uma trama de ressignificações, aculturação e circularidade cultural entre os baianos, a religiosidade e o sentimento "cívico". Dando ênfase a também possibilidade de conhecer obras de diferentes artífices em outras localidades, como outras cidades baianas e províncias, como é o caso das missões sulistas.

A ideia central foi identificar que há possibilidade da iconografia de São Miguel serviu de inspiração para a criação da figura do Caboclo em diferentes esculturas, e possivelmente da cabocla como é o caso da escultura andante do préstito, a do monumento do Campo Grande e o chafariz ou fonte da cabocla no Largo dos Aflitos. Tudo relativamente referenciado a partir das iconografias da pintura e posteriormente gravuras da Vitória do Arcanjo São Miguel de Rafael Sanzio e também São Miguel Arcanjo , 1514 e 1515, esmagando o Diabo, de Guido Reni, 1636.

A pesquisa sumariamente tem por objetivo identificar possível modelo que serviu de inspiração para a criação da escultura do caboclo do 2 de Julho através do comparativo de duas representações da alegoria do caboclo símbolo da independência da Bahia com a iconografia de São Miguel Arcanjo. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes secundárias de estudo, como também, registro fotográfico das esculturas e a utilização da analise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais.

O tema primário ou natural é subdividido em fatual ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes

às imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte. Enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, imagemeste exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época e à sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Dessa maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das obras por hora estudadas com a qual os artífices ou escultores puderam trabalhar. Além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas.

A RELIGIOSIDADE BAIANA E OS SANTOS DE DEVOÇÃO

No campo religioso baiano, a Igreja Católica propôs, desde a época das casas coloniais, que os santos que moram nas residências sejam e se tomem a maior presença entre as posses do *homo religiosus*. Para isso, conforme Mircea Eliade em **O Sagrado e O Profano** (1992) o sagrado açambarca, espraia-se, contamina e faz-se presente em toda localidade extrapolando limites e fronteiras espaciais e temporais. E como tal, pode ser experenciado nos lugares, sejam eles espaços construídos e consagrados para tal finalidade ou espaços destinados a afinidades como as que pertencem à vida cotidiana.

Entretanto, quando sendo praticado por leigos que se entendem justificados e aptos para tal, consistem em forma de expressão da convicção interna segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o mesmo transborda aos templos. Diversos historiadores como Pedro Ribeiro A. de Oliveira (1985), em seu livro **Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil**, e Kátia de Queirós Mattoso (1992) em **Bahia Século XIX: uma Província no Império** afirmam que no catolicismo popular a instância do culto individual e doméstico são os santos protegidos ou não em oratórios, que se tornam o centro da religiosidade[1] popular em cada casa e num espaço reservado para estes. Nessa religiosidade, a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida em dois aspectos básicos, e são esses modos: o modo contratual e o modo de aliança.

O modo contratual, como apontam Oliveira (1985) e Mattoso (1992, p. 117), é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as

[1] A religiosidade é algo inerente à natureza humana. Advém da necessidade de crer, de encontrar o sentido da gênese e do escaton, de garantir a segurança pessoal aqui e além. Em termos religiosos implica a fé e a admissão ao sagrado. Reside no âmbito dos sentimentos. Dentro da religião a religiosidade está inserida na dimensão ontológica e axiológica. Não obstante pode ser definidora dela, dando relevo a outras manifestações imateriais e irracionais. Conforme Siqueira (2010, p. 148), em **Religiões e Religiosidade**, "no sentido lato há uma crença no imaterial em que se situam forças possíveis de serem dominadas e postas a serviço de necessidades e aspirações do presente. Num domínio que reforça ou confere poder".

partes acordadas firmam uma parceria para que se alcance um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa. No modo de aliança, o que está em cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independentemente da necessidade. Em troca disso, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Essa é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar da influência católica, a religiosidade do povo brasileiro, em especial os baianos, também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para o ambiente colonial brasileiro através do sistema escravocrata e dos povos nativos indígenas que também foram catequizados pelos missionários jesuítas e perpassaram os séculos sofrendo modificações de extrema violência, como a que foram submetidas as populações indígenas. Mas no âmbito da troca sincrética, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Fazendo assim, com que a vida cotidiana se desenrole sob o signo da religião, que em diversos momentos faz referências aos movimentos de sincretização na formação da religiosidade baiana – temática extremamente relevante para se compreender o simbólico associado ao caboclo do 2 de Julho.

"BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS"

A religião é um aspecto caracterizador do povo baiano e suas crenças e costumes religiosos os tornam devotos singulares no território brasileiro. E a cidade de São Salvador da Bahia formada sob a égide do Cristianismo, expandiu-se tendo como marcos limítrofes capelas e ermidas que aos poucos foram transformadas em imponentes igrejas, palco para os ritos católicos. Nas ruas da cidade ampliada geograficamente além das portas do Carmo e de São Bento, oratórios públicos e nichos de fachadas de edifícios religiosos com santos e lâmpadas votivas foram construídos com a finalidade de lócus devocional para os transeuntes.

Para a historiadora Edilece Couto (2013), até o século XIX Salvador era dividida em dez freguesias que, após a proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso de Salvador. Nela se encontravam os palácios do governo e episcopal, a câmara, a cadeia,

a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o convento dos Franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

A cidade de Salvador foi a primeira capital do Brasil e nela estão as mais antigas tradições e costumes relacionados à religião brasileira. O fervor e religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os jesuítas e às influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. O trecho "Bahia de Todos os santos, encantos e axés", da música "Chame Gente" de Dodô e Osmar (2003), como o guia de Jorge Amado intitulado "Bahia de Todos os Santos: Guia de ruas e mistérios de 2012, e o livro de Gilberto Freyre nomeado **Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados** de 2018, reafirmam em conotação e alusão a baía geograficamente circundada e a escolha de devoção aos santos do hagiológio cristão e imaginário popular baiano carregado de mistérios, milagres e segredos, às vezes contados pelos devotos.

Em terras baianas, as práticas religiosas sempre giram em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidade e elegância dos gestos litúrgicos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Porém, não são essas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que utilizam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção. Costumes e crenças herdados pelos portugueses, indígenas e africanos, e que ainda hoje perdura na religiosidade popular.

Ainda para a historiadora Edilece Couto (2013), os africanos e seus descendentes também se reuniam em irmandades. Eles utilizavam o critério de nação e se agrupavam da seguinte forma: angolanos e congoleses formavam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (igreja da freguesia do Passo, atual Pelourinho); os daomeanos reuniam-se na irmandade de Nossa Senhora das Necessidades e Redenção (capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa) e as mulheres nagô-yorubas fundaram a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (igreja da Barroquinha). Os negros nascidos no Brasil formavam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios (altar lateral da Igreja da Conceição da Praia). E os pardos, reuniam-se nas irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus da Cruz (igreja da Palma),

Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência (igreja de São Pedro) e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (na própria igreja).

No entanto, a religião predominante do povo baiano é o catolicismo e por ela inúmeras igrejas foram construídas. Segundo a Arquidiocese de São Salvador a cidade possui atualmente um número bem maior que as 365 igrejas que permeia o imaginário popular. São várias dezenas de templos de grande valor histórico e quatro basílicas. Todas essas "igrejas" construídas entre os séculos XVI, XVII e XVIII são consideradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia como patrimônio histórico e arquitetônico.

Embora possua também um grande número de outras religiões, igrejas, templos, terreiros, espaços domésticos destinados as crenças dissociadas ou totalmente mescladas por todo o estado, é muito comum a cena de uma filha de santo rezando ao senhor do Bonfim ou um católico oferecendo caruru aos ibejis e/ou aos santos católicos São Cosme e São Damião. Isso mostra o "sincretismo" religioso tão presente nas festas católicas. Resultado do tempo em que negros disfarçavam o culto aos seus orixás através de ícones do catolicismo. E o interessante nesse "sincretismo" religioso ou aculturação é que os símbolos, as festas e as imagens de culto, retratam a religiosidade baiana, que por sua tradição assume uma diversidade memorável. Muitas vezes especificas.

No momento em que falamos sobre sincretismo, seguimos o pensamento de Ferretti em seu artigo "Sincretismo e religião na festa do Divino" (2007, p. 112) quando explica que o sincretismo adotado pelas religiões afro-brasileiras de certo modo não representa um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma "reinvenção de significados" e uma "circularidade de culturas". Para o mesmo autor, essa circularidade faz parte de uma estratégia de transculturação que reflete a sabedoria ou memoria oral dos fundadores que os trouxeram da África e, eles e seus descendentes, ampliaram no Brasil.

Desse modo, nota-se como as trocas existentes entre as religiões ocorridas no Brasil Colônia originaram as manifestações religiosas mais ancoradas às raízes africanas, entre as quais o candomblé[2]; numa etapa posterior, foi inevitável para o estabelecimento de um

[2] "Local onde se realizam as cerimônias de certos cultos africanos mais ligados às tradições africanas. // Culto afrobrasileiro que abrange as seguintes nações: a) sudaneses – jeje (daomeanos), nagô (iorubá) – compreendendo os rituais keto, ijexá, nagô, oyó – e compostos; b) bantos – angola, congo e compostos; c) com influência indígena – candomblé de caboclo. Os deuses (orixás) e rituais dos ioruba (nagô) predominaram e influíram sobre os outros. // No Uruguai e na Argentina, de onde veio o termo 'candombe', significava danças profanas de negros. // Atualmente aplicado, de forma genérica e erradamente, por leigos,

diálogo mais intimista com a religião católica e os cultos indígenas, criando a umbanda[3], uma religião genuinamente brasileira. No candomblé existe a categoria de "nação", instituída à origem étnica de cada grupo étnico traficado. Cada nação também designa os rituais religiosos, os cantos e os toques de tambores e atabaques, seguindo cada ascendência étnica, como no culto em África.

Conforme Cacciatore (1988, p. 178), entre as nações africanas, as mais conhecidas são a Nagô dos sudaneses da Nigéria e parte do Daomé, e suas divindades keto, ijexá, oyó; a Jeje (negros do Daomé), a Mina (fanti-axanti, da Costa do Ouro), a Muçurumin dos malês, a Angola, o Congo, a Cabinda, a Cassange, o Moçambique etc.[4] Assim, em cada nação[5], as divindades do panteão afro-brasileiro permitem serem intituladas de orixás, voduns ou inquices. Orixá, é o termo iorubá formado de ori (cabeça) e ṣa (guardião), significa guardião da cabeça, uma espécie de orixá guia. Vodum, por vez, é um termo de origem jeje ligado ao termo nagô orixá. E nos candomblés angola-congo, o termo inquice é tratado com o mesmo sentido de orixá ou vodum.

Em decorrência do sincretismo, podemos dizer que as religiões afro-brasileiras têm um quê de africanas e de brasileiras apesar de serem diferentes das matrizes que as geraram. Nesse caso, é oportuno salientar que as hibridizações ou sincretismos é uma questão conceitual a ser vista, pois há diferenças nas abordagens, possibilitando-os a não serem fenômenos restritos à religiosidade baiana, mas à religiosidade no Brasil e mesmo antes, quando tal movimento ocorria no continente africano.

---

a qualquer terreiro de qualquer culto com influência africana. F[ormação]. p[rovável]. de 'candombe' e ior[ubá]. 'ilê'". (CACCIATORE, 1988, p. 78).

[3] Cacciatore (1988, p. 242) diz sobre a umbanda: "Religião formada no Brasil (apesar de o negarem alguns crentes) por uma seleção de valores doutrinários e rituais, feitos a partir da fusão dos cultos africanos congo-angola, já influenciados pelo nagô, com a pajelança (dando um primeiro tipo de candomblé de caboclo), sofrendo ainda influências dos malês islamizados, do catolicismo e do espiritismo (atualmente há uma linha ritual, em certos centros de umbanda, com mesa e recepção mediúnica de espíritos de mortos comuns, muito próxima do Kardecismo) e, posteriormente, do ocultismo".

[4] Para a autora, os malês eram encontrados, sobretudo na Bahia, em Pernambuco e no Maranhão, ao modo que os negros das nações Angola, Congo, Cabinda, Cassange e Moçambique, principalmente no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Minas Gerais (CACCIATORE, 1988, p. 178).

[5] "Os candomblés pertencem a 'nações' diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala ioruba, da Costa dos Escravos), queto, ijexá. É possível distinguir essas 'nações' umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com as varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. Todavia, a influência dos iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica aos daomeanos, aos bantos" (BASTIDE, 2001, p. 29).

A partir do citado e ponderando o processo de transculturação vivido pelas nações africanas na nova terra, vê-se como no Brasil Colônia que inicialmente os africanos foram condenados a viver em grupos cultural e linguisticamente heterogêneos, o que forçaram a engendrar uma difícil percepção provisória, até condensar e legitimar um idioma-padrão para se comunicarem entre si e com seu senhorio. Os esforços de legitimar uma comunicação oral eficiente de algum modo, sobreveio em expandir-se, com o intuito de agrupar os contextos sociais e religiosos. Sendo assim, cada grupo étnico carregou consigo imagens, oralidades e demais objetos culturais que foram preciso ser entrelaçados num enigmático processo de transferências culturais.

Nessa perspectiva, ressaltamos esta explanação de M. Espagne (2013, p. 1, tradução nossa)[6].:

> "Sempre que um objeto cultural passa de um contexto para outro, ocorre, como consequência, uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que somente se pode reconhecer plenamente, se forem levados em conta os vetores históricos dessa passagem. Portanto, de antemão se pode dizer que a pesquisa sobre as transferências culturais diz respeito à maioria das ciências humanas, ainda que ela se tenha desenvolvido a partir de um certo número de pontos de apoio definidos. [...] Transferir não é transportar, mas, antes, metamorfosear, e o termo não se reduz, em nenhum caso, à questão mal circunscrita e muito banal das trocas culturais. É menos a circulação dos bens culturais que sua interpretação que está em jogo."

Com base no trecho de Espagne, acreditamos que durante o período colonial os africanos realizaram, por meio da oralidade[7], uma complexa simbiose das mais diferentes manifestações religiosas agrupadas no território brasileiro. De tal maneira, as diferentes representações dos mitos e divindades da África, foram submetidas a uma recopilação que

[6] Tradução do trecho: "Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d'emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s'est développée à partir d'un certain nombre de points d'ancrage précis. […] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu" (ESPAGNE, 2013, p. 1).

[7] Prandi (2001, p. 25) atenta para anúncios da "existência de cadernos mantidos secretamente pelo povo-de-santo como meio de preservar e passar adiante o conhecimento mítico, mágico e ritual cultivado nos terreiros brasileiros", mas adianta que "isso é raro e recente", já que "a maioria dos dirigentes dos terreiros e demais iniciados era analfabeta".

permanece incompleta e em constante desenvolvimento. Contudo, no hagiológio cristão baiano, apesar da particularidade das devoções domésticas, intensificam-se as demandas das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que promulgaram quais santos deveriam ser destinados aos cultos eclesiástico e doméstico.

Entretanto, significaria para São Miguel o defensor do povo judeu, ser o defensor também dos cristãos, dando a vitória na guerra aos seus devotos. Os primeiros cristãos, que consideravam alguns dos mártires seus patronos militares como São Jorge, São Teodoro, São Demétrio, São Sérgio, São Procópio, São Mercúrio, entre outros. Apesar de que acarretaria ao Arcanjo São Miguel cuidar dos enfermos. No local onde foi venerado pela primeira vez, na Frígia, seu prestígio como anjo da cura ofuscou sua interferência nos assuntos militares. Desse modo, foi desde os primórdios, o cerne do verdadeiro culto dos santos anjos. A tradição conta que São Miguel, nos primitivos tempos, fez brotar uma fonte curativa em Chairotopa, próximo a Colossos, na qual os enfermos que se banhavam no local e pela invocação do arcanjo e da Santíssima Trindade, eram curados.

Do mesmo modo, na cidade de Constantinopla, São Miguel foi o grande médico celestial. Em seu principal santuário, o Michaelion, que ficava em Sosthenion, cerca de 50 milhas ao sul de Constantinopla, o arcanjo teria aparecido ao imperador Constantino. E por tal feito, os enfermos dormiam nesta igreja à noite para esperar outra manifestação do Arcanjo São Miguel. A sua festa foi celebrada lá em 9 de junho. Outra igreja famosa ficava dentro das muralhas da cidade, nas termas do imperador Arcadius; ali, a sinaxia do arcanjo foi celebrada em 8 de novembro. O festejo se espalhou por toda a Igreja Grega, e a Síria, Armênio, e coptas Igrejas adotada também; agora é a principal festa de São Miguel no Oriente. Pode ter se originado na Frígia, mas sua estação em Constantinopla era a Thermae de Arcadius (Martinow, “Annus Graeco-slavicus”, 8 de novembro).

Existiram outras festas de São Miguel em Constantinopla que foram a de 27 de outubro, na igreja “Promotu”; a de 18 de junho, na Igreja de St. Julian no Fórum e a última de 10 de dezembro, em Athaea. Na cidade de Roma, o Sacramentário Leonino (século VI) tem a “Natale Basilicae Angeli via Salaria”, no dia 30 de setembro e das cinco missas da festa, três mencionam São Miguel. O Sacramentário Gelasiano (século VII) oferece a festa “S. Michaelis Archangeli", e o Sacramentário Gregoriano (século oitavo), “Dedicatio Basilionis S. Angeli Michaelis", no dia 29 de setembro. É de cunho de um manuscrito_que também adiciona "via Salaria" (Ebner, “Miss. Rom. Iter Italicum”, 127),

que esta igreja da Via Salaria estava situada a seis milhas do norte da cidade. No século IX era nomeada de *Basílica Archangeli em Septimo* (Armellini, "Chiese di Roma", p. 85), contudo, ele desapareceu há mil anos. Em Roma também a parte de médico celestial foi dada a São Miguel. Segundo uma lenda (apócrifa) do século X, ele apareceu sobre as Moles Hadriani (Castel di S. Angelo), em 950, durante a procissão que São Gregório realizou contra a peste, pondo fim à peste. O Papa Bonifácio IV (608-15) construiu sobre as Moles Hadriani em sua homenagem, uma igreja, que foi denominada *St. Michaelis inter nubes (in summitate circi)*.

Assim, ficou bem conhecida a aparição de São Miguel (a. 494 ou 530-40), como consta relatado no Breviário Romano, em 8 de maio, no seu renomado santuário no Monte Gargano, onde sua glória original como patrono na guerra foi restaurada a ele. À sua intercessão, os lombardos de Sipontum (Manfredonia) atribuíram a sua vitória frente aos napolitanos gregos, a 8 de Maio de 663. Em comemoração à vitória, a igreja de Sipontum estabeleceu uma festa em honra do arcanjo, no dia 8 de Maio, que se estendeu por toda a Igreja Latina, e é chamado desde a época de Pio V, de "Apparitio S. Michaelis", ainda que originalmente não celebrasse a aparição, mas sim a vitória.

FESTAS E PROCISSÕES

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão. Um préstito público de reafirmação dos símbolos da cristandade que reunia em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, das reuniões de cortes, aclamações dos reis até a abertura de sessões nas relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada às suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central[8].

[8] Gouveia, António Camões; "Procissões", In: João Francisco Marques e António Camões Gouveia, História Religiosa de Portugal, volume 2 "Humanismos e Reformas", Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, pp. 334-346.

Na Bahia, a obra de maior destaque sobre as procissões não foi escrita por um historiador de formação, mas pelo cronista, engenheiro e geógrafo, João da Silva Campos. Trata-se de "Procissões Tradicionais da Bahia", obra póstuma do ano de 1941. Interessado em montar um panorama das festividades baianas, Campos (1941, p. 3-5) faz um breve histórico de cada solenidade – as extintas e as que continuavam a existir – e sua inserção na sociedade. Ao longo de toda a obra, ele transcreve diversos documentos retirados, em boa parte, de fontes secundárias impressas, como jornais ou outras publicações não apresentando diversas vezes a origem de um documento ou citação – deficiência suprida, em parte, pelo editor da segunda edição publicada em 2001.

O autor levanta algumas questões para as quais não oferece resposta e deixa algumas lacunas documentais e interpretativas no decorrer da exposição. Dessa forma, apenas expõe as informações retiradas dos documentos, não empreendendo nenhuma análise mais profunda acerca desses movimentos processionais. Apesar das suas limitações, a obra de Campos é de singular importância e no presente artigo, de certo modo, seguimos os passos apontados por ele e elencamos as procissões extintas e as ainda de algum modo existentes no estado da Bahia, principalmente em Salvador.

Entre as procissões tradicionais da Bahia extintas e que atualmente se encontram vestígios em imagens de azulejos, postais e fotografias em museus e igrejas da cidade estão: Rasoura, Quarenta horas, Senhor dos Passos dos Humildes, Triunfo, Fogaréus, Senhor dos Martírios, Nossa Senhora das Angustias, Senhor da Cruz, Terço, Onze Mil Virgens, Ossos e Procissões reais ou da Câmara. As ainda existentes são: Senhor dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Viagem, Senhor dos Passos da Ajuda, Senhor Bom Jesus da Paciência, Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração, Senhor da Redenção, Enterro do Senhor, Ressureição, São José, São Benedito, São Francisco Xavier, Corpo de Deus, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, São Pedro Gonsalves, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Santa Bárbara, São Lazaro, São Roque, São Miguel, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Contudo, as setes últimas procissões alcançam uma quantidade notável de fiéis nas ruas da cidade, sendo que, a do "Nosso" Senhor do Bonfim, como sabido pela sociedade baiana é a de maior popularidade. E que reúne devotos, curiosos e turistas por todo trajeto do cortejo.

ROMANTISMO E INDIANISMO NO BRASIL

A província baiana de Portugal desde o período colonial sofrera transformações e influências político-cultural-religiosa e, de tal modo, o período oitocentista, que é marcado por ideais nacionalistas e mentalidade revolucionária de influência francesa, deu origem a dois movimentos político-culturais importantes, que são o romantismo e indianismo. Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 432-433) sinalizam que o romantismo foi um movimento artístico que prevaleceu no Ocidente aproximadamente desde o final do século XVIII até meados do século XIX. Foi uma reação apaixonada à regularidade do classicismo, ao racionalismo filosófico; foi uma afirmação do eu, das aspirações mais profundas e emocionadas do espírito; foi à volta às idades míticas e lendárias, à poesia que parte do coração, à natureza. Os artistas pregavam a liberdade de expressão individual acima das normas acadêmicas e conferiam maior valor à emoção do que à forma. O movimento romântico manifestou-se com força irresistível e gerou e refletiu respeitáveis melhoras sociais, políticas e, sobretudo artísticas; introduziu modificações tão radicais que o puseram, em contraposição ao classicismo, como se fosse uma das polaridades da arte: toda oscilação seguinte foi considerada, em termos gerais como pertencente a uma dessas duas posições. Nas artes decorativas, a intenção era da volta natureza, às origens do homem, induziu a uma revivescência de estilos passados ou exóticos como o gótico, o renascentista, o mourisco, sem maiores rigores na sua interpretação (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p. 432- 433).

O Romantismo teve em suas gerações diversos focos e temas que expunham a visão de mundo que os autores possuíam, de modo que, ao estudá-las, podemos entender de que forma houve uma modificação significativa das ideias da sociedade brasileira, por exemplo, sobre a representação do indígena como gênio do Brazil. Não obstante, o movimento indianista também existente no período foi um impulsionador para o estabelecimento da figura indígena como estandarte nacional e símbolo cívico, como no caso do cortejo do 2 de Julho. Para Alberto Martín Chillón em Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista:

> "Indianismo e indianismos, múltiplas visões, elaborações, apropriações e usos da imagem do habitante primordial da terra brasileira, do símbolo do puramente nacional, da imagem do Império, do país, pátria ou nação, do selvagem e bárbaro, do mestiço e civilizado, da raça decadente, do objeto do fascínio do cidadão civilizado, do objeto de museu, de estudo científico, dos mil e um usos e concepções do indígena.
> Desde a chegada dos europeus à América, o indígena se constitui como um símbolo ligado à terra americana e, por consequência, à terra brasileira, tanto como colônia quanto como território independente. As alegorias da América e Brasil, o Gênio do Brasil, as representações fluviais, se constituem em temas privilegiados na representação do indígena, mas também são utilizados para composições históricas, decorativas, e é tanta a repercussão que alcançam que se convertem em ilustrações de anúncios publicitários de diversos produtos e povoam as criações literárias, as páginas da imprensa, as obras de arte. Mas qual é o papel da escultura neste indianismo e suas representações?
> Traçando uma genealogia das obras de arte que se ocupam da representação do indígena, podemos diferenciar várias linhas principais: o retrato do indígena no seu espaço natural, como habitante e por sua vez parte integrante da exuberância natural brasileira; as obras de inspiração histórica e as representações da catequização; as obras de inspiração literária e as obras que apresentam o indígena como símbolo e representação. Estas diferentes inspirações vão variar quanto ao nível de 'naturalismo' outorgado ao indígena, oscilando entre as observações minuciosas dos traços das diferentes etnias, como Louis Rochet ou Almeida Reis, e a idealização do indígena, apresentado nos moldes das alegorias da América europeias.
> Entre 1840 e 1889 podemos diferenciar, dentro das Belas Artes, três momentos diferentes: um primeiro momento, entre as décadas de 40 e 60, dominado pela pintura, mas com ampla presença de produções escultóricas; um segundo momento, dominado pela escultura, entre os anos 60 e metade dos 70; e um terceiro momento, que compartilha dois caracteres diferentes: por uma parte a volta da supremacia pictórica, de inspiração quase em sua totalidade literária e, por outro, a aproximação 'antropológica' (CHILLÓN, 2015, s. p.)".

A construção do indígena como símbolo de nacionalidade baiana e brasileira seja no movimento de independência ou no pós, não ficou estabelecida somente na literatura romântica ou nas artes visuais. Houve também a presença do indígena na produção de intelectuais e cientistas brasileiros do século XIX, no qual o caráter científico dado às obras demonstra a importância atribuída a ideia de "raça", especialmente a indígena nas contribuições de teóricos e pesquisadores da época. John Manuel Monteiro no seu artigo "As 'raças' indígenas no pensamento brasileiro do império", por exemplo, fala que:

"Para os pensadores do Império, os indígenas Tupis, relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua. Já os Tapuias, a despeito de enormes evidências históricas em contrário, situavam-se num pólo oposto. Frequentemente caracterizados como inimigos ao invés de aliados representavam, em síntese, o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador. Se esta última opção custou aos Tupis a sua sobrevivência enquanto povo, a recusa dos outros garantiu-lhes a sobrevivência até o século XIX. Foi, a princípio, neste volátil contexto que marcou o processo de construção de uma identidade nacional, onde se contrapunha indígenas históricos aos atuais, indígenas assimiláveis aos recalcitrantes, que as teorias raciais dialogavam com o pensamento brasileiro.

[...]

As teses raciais passaram a permear esta discussão, colocando em causa a potencialidade não apenas do indígena, como também dos mestiços, dos descendentes de escravos e dos próprios ex-escravos, diante da propalada superioridade de imigrantes brancos. Tais questões alimentavam uma parcela significativa do pensamento social brasileiro no o caso do Império e no início da República e ocupavam, neste mesmo período, a agenda dos cientistas então abrigados nos museus de história natural e nas academias de medicina.

Sobretudo a partir do último quartel do século XIX, uma abordagem racial do Brasil indígena começou a fincar pé nos círculos científicos e intelectuais do País. Pode-se afirmar que, sob certo ponto de vista, havia um consenso em torno de uma espécie de padrão evolucionista, onde os indígenas 'remanescentes' constituíam uma 'raça' - ou mesmo um conjunto de 'raças' - em vias de extinção. No entanto, os usos e abusos do conceito de raça eram bem variados desde o princípio. Para uma vertente do pensamento imperial, apoiando-se na literatura científica de origem européia sobre 'raças antropológicas' e 'raças históricas', uma enorme gama de atributos positivos das "raças" nativas concorria, através da mestiçagem, para a formação do povo brasileiro, dando um caráter específico a esta nação. Para outra, também lançando mão da literatura científica estrangeira, foram antes os atributos negativos dessas mesmas 'raças' - sobretudo a sua inferioridade moral, física e intelectual - que justificavam e autorizavam a exclusão dos indígenas do futuro da nação, inclusive por meios violentos.

[...]

Na segunda metade do século XIX, a penetração de novas ideias sobre raça e evolução encontrava um campo já armado no que diz respeito ao debate sobre os indígenas no Brasil. Longe de sustentarem uma política única, concebivelmente conivente com a violência premeditada que fazia dos indígenas objetos de extermínio, os pressupostos raciais tiveram que dialogar com um contradiscurso que via no indígena não apenas as raízes da nacionalidade, como também um caminho para o futuro da civilização brasileira, sobretudo através do processo de mestiçagem. Ainda assim, mesmo os mais dedicados defensores dos indígenas tendiam a concordar que os mesmos haviam de desaparecer, porém não necessariamente pelos defeitos da raça" (MONTEIRO, 1996, p. 16-21).

Os trechos do artigo de John Manuel Monteiro citados acima evidenciam o caráter de cientificidade e importância dos estudos sobre raça para a construção de uma identidade nacional. A mentalidade da época é apresentada na escrita desse artigo e de muitos outros contemporâneos, demonstrando a valorização da natureza, a construção e contribuição dos indígenas para a formação de uma população mestiça. A matriz indígena brasileira está apresentada nessas linhas com a importância devida de valorização dos povos autóctone que dão ideia de nação primeira. Essa mentalidade é a mesma contida nos ideais do povo baiano ao atribuir o indígena como a alegoria da independência da Bahia, o caboclo do 2 de Julho. Mas não podemos deixar de citar a influência do catolicismo e do culto aos santos para a construção de uma pedagogia cristã, que balizou a circularidade cultural e as relações de troca existentes no período. Esse processo permitiu, em certa medida, a emergência de novas práticas culturais que abarcavam em um mesmo espaço sociocultural, a participação de uma classe popular (negros e indígenas) e de uma classe dominante (portugueses). É uma conjectura de relação recíproca, circular e dialógica entre as culturas existentes na província da Bahia.

Uma mostra dessa necessidade de representar o indianismo e romantismo nas obras de arte, além do caráter cientifico, é sucedida por algumas obras ícones dos movimentos, tanto para os baianos como também por outros brasileiros. Destaca-se, assim, a pintura óleo sobre tela de título "América" (figura 1), pertencente a coleção do Museu de Arte da Bahia – MAB e que faz parte da série que representa os quatros continentes. A pintura foi concebida em 1810, pelo pintor José Teófilo de Jesus e de dimensões 65 cm x 82 cm e possui como elementos visuais uma indígena acompanhada de alguns animais e plantas, típicas da fauna e flora brasileira ou nova América. Há nessa obra uma similitude com a escultura do caboclo do 2 de Julho, que é o contraposto da indígena, que hipoteticamente tenha também servido de inspiração para a alegoria da figura indígena masculina.

Basicamente na maioria das localidades baianas que acontece a comemoração, o indígena assume papel central na manifestação representado em escultura com carnação de tonalidade amarronzada ou mais escura provocada pelo betume utilizado para acabamento. Em segundo momento a serpente é apresentada como dragão com ou sem asas abertas com aspecto de asas de morcego ou demoníacas. Além de vegetais e outros elementos do carro alegórico. Ressalto que de todos os carros alegóricos, o de Salvador é o mais ornamentado.

Figura 1 – "América", pintura óleo sobre tela



Fonte: Google Earth Museu de Arte da Bahia.[9]

[9] Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/am%C3%A9rica-s%C3%A9rie-de-alegorias-dos-quatro-continentes-jos%C3%A9-te%C3%B3filo-de-jesus/dwGbmj4qBCMxpA>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

De posse do Museu de Arte da Bahia, “América” não é a única obra que faz parte dos movimentos artístico-literários, pois há outra obra símbolo de nacionalidade que apresenta também uma figura indígena, de posse do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que é a obra óleo sobre tela, de título “Moema” (fig. 2), do pintor Victor Meirelles, de 1866, com dimensões 130 x 196,5 x 3 cm, sobre número de inventário MASP. 00267 e doação das Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A. em 1949.

A obra Moema tem inspiração no canto VI do poema épico Caramuru (1781), do autor frei José de Santa Rita Durão (1722 – 1784), que, assim como outros textos literários contemporâneos da época, trata do tema indianista ligado ao imaginário nacional. O poema narra a desventura da índia que, abandonada pelo português Caramuru, se atira ao mar e segue o navio no qual ele está partindo. A obra de Victor Meirelles pertence à tradição acadêmica brasileira, formada por uma mistura de referências neoclássicas, românticas e realistas, mas o pintor absorveu também influências barrocas e de outros grupos.

Na obra que mostra indígena aparentemente sucumbindo na praia, é retratado o modo nos quais os portugueses agiam com os indígenas no princípio da tomada de terras, e que depois gerou uma miscelânea de relações afetivas, propiciando a miscigenação e preservação das etnias primeiras do contato. A talvez dizimação da indígena possibilitou e apresenta, através da pintura, uma áurea que causa sentimento romântico e nacionalista na qual o artista buscou apresentar para representar o sentimento cívico inerente a nacionalidade puramente brasileira. De modo, que a obra serve de inspiração para também construção de movimentos artístico-literários em diferentes momentos que ampliam a necessidade de uma construção “nacionalista”. Essas obras apresentadas possuem de algum modo, relação com a figura indígena do préstito ou préstitos, tendo em vista que a iconografia do até então estandarte nacional, está presente em outras cidades baianas.

Como na representação do caboclo nas diferentes localidades baianas, a alegoria América e a Moema apresentam essencialmente o ou a indígena com carnação em tonalidade amarronzada, com saiote, cocar e outros adornos corporais de penas. Em algumas vezes apresenta também animais e vegetais, às vezes apresentados como se o corpo que se torna o destaque da obra, prevalecido com naturalidade apresentada, permite compreender que a conscientização daquilo que se é, torna-se caracterizado naquilo apresentado pelo seu eu, através daquele corpo muitas vezes apresentado seminu.

Figura 2 – "Moema"[10], pintura óleo sobre tela



Fonte: Site do Museu de Arte de São Paulo, 1866.

[10],. Ela retrata a personagem homônima do poema épico "Caramuru" (1781), de Santa Rita Durão. A obra não reproduz uma cena da produção literária, trata-se da interpretação de Meirelles acerca do destino da indígena, que submerge nas águas após ser rejeitada por seu amado Caramuru. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

A pintura Moema de Victor Meirelles retrata a personagem homônima do poema épico Caramuru, escrito em 1781, de autoria de Santa Rita Durão. A pintura não reproduz fielmente uma cena da produção literária, trata-se da interpretação de Meirelles acerca do destino da indígena, que emerge nas águas após ser rejeitada por seu amado Caramuru. Aparentemente a pintura foi concebida sem encomenda e foi exposta pela primeira vez em 1866 na Academia Imperial de Belas Artes. Hoje, a tela compõe parte do acervo do MASP e foi adquirida entre 1947 e 1949, quando estava sob a presidência de Beatriz Pimenta Camargo, o museu obteve apoio para o restauro da tela, que é considerada um dos ícones de sua coleção. Em uma breve citação do poema que descreve a paixão desenfreada de Moema, vê-se:

XXXVII

"Copiosa multidão da nau Francesa
Corre a ver o espetáculo assombrada;
E ignorando a ocasião da estranha empresa
Pasma da turba feminil, que nada:
Uma, que às mais precede em gentileza,
Não vinha menos bela, do que irada:
Era Moema, que de inveja geme,
E já vizinha à nau se apega ao leme

XXXVIII

Bárbaro (a bela diz) Tigre, e não homem...
Porém o Tigre por cruel que brame,
Acha forças amor, que enfim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teu engano;
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
Que é favor, dado a tempo, um desengano:
Porém deixando o coração cativo
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugiste-me, traidor, e desta sorte
Paga meu fino amor tão crua morte?

XL

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora:
Por serva, por escrava te seguira,
Se não temera de chamar Senhora
A vil Paraguaçu, que sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia, e feia.

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,

Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as falsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

XLIII

Choraram da Bahia as Ninfas belas,
Que nadando a Moema acompanhavam;
E vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam:
Nem pode o claro Herói sem pena vê-las,
Com tantas provas, que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema."
(DURÃO, CANTO VI, ESTROFES XXXVII - XLIII, 1781)

As obras criadas no inicio e na segunda metade dos oitocentos, demonstra a vivência, o modo de vida e paixão de indígenas, como se fossem crônicas figuradas em telas a óleo, testemunho emoldurado em forma de arte. E que aparentemente, após um período de relativa obscuridade, a crítica de arte recentemente o reinstalou como um dos precursores da pintura moderna brasileira e um dos principais pintores do século XIX, para muitos o maior de todos, sendo autor de algumas das mais célebres recriações visuais da história brasileira, que permanecem vivas na cultura nacional e são incessantemente reproduzidos em livros escolares e uma variedade de outros meios, com a ajuda da internet. Mas, abaixo se pode identificar a temática indígena também em livros didáticos como vestimentas, cânticos, poemas, cerâmicas e outros adereços corporais, que identificam o saber fazer as representações, artes e outras manifestações materiais e imateriais, temática promulgada pela lei Nº 11. 645/2008, que assume a necessidade de representação da "História e cultura afro-brasileira e indígena".

CABOCLO DO 2 DE JULHO
E SEUS PRECURSORES ICONOGRÁFICOS

Embora a influência religiosa como a devoção aos santos no século XIX tenha sido de grande percepção, desempenhando na sociedade manifestações artísticas em diferentes imagens do hagiológio cristão, e possivelmente a iconografia do estandarte nacional, o caboclo do 2 de Julho sofrera influência do culto aos entes celestiais. A escultura do mestiço, dono da terra, traz na sua composição características do "Quem como Deus", São Miguel Arcanjo ou São Miguel, príncipe da milícia celeste, aquele o qual abate o mal com sua espada celeste. O senhor da justiça divina entre os arcanjos celestiais. Isso pode estar relacionado com as práticas artísticas das possíveis autorias, visto que foram artífices de imagens sacras destinadas a espaços eclesiásticos e devocionais, como consta nas fichas avulsas de Carlos Ott e Marieta Alves.

Da mesma família do caboclo do quarto de santo da senhora B. C. o caboclo do 2 de Julho acreditado por muitos baianos como o dono da terra, também é cultuado enquanto "santo", divindade ancestral, que entre os dias 2 e 5 de Julho são presenteados com frutas, dinheiro, alfazema, e outras oferendas no largo do Campo Grande em Salvador.

Apesar disso, não somente é a escultura andante do caboclo do 2 de Julho que se torna efetivamente uma espécie de alegoria, ou melhor, um "santo processional" (Figura 3) que corre as ruas da cidade e tem a iconografia parecida com a da pintura Vitória do Arcanjo Miguel de Rafael Sanzio de aproximadamente 1514 ou 1515 (Figura 2) localizada no Museu do Louvre, em Paris, França e a pintura de São Miguel Arcanjo esmagando o Diabo, de Guido Reni, 1636 (Figura 5) localizada na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini na Via Vittorio Veneto, 27, 00187 Roma, Itália. Através de analise iconográfica é possível demonstrar uma possível comparação e influência entre as esculturas, tanto a andante quanto a estátua do topo do monumento 2 de Julho, localizado na Praça do Campo Grande, Centro de Salvador, Bahia.

Figura 3 - Escultura do Caboclo do 2 de julho



Fonte: Manuel Ignácio, 1926 ou Bento Sabino, 1928. Arquivo Pessoal, 2020.

Figura 4 - Vitória do Arcanjo Miguel



Fonte: Rafael Sanzio, 1514 ou 1515. Arquivo Pessoal.

Figura 5 - Arcanjo Miguel



Fonte: Guido Reni, Igreja Santa Maria della Concezione, Roma, 1636. Arquivo Pessoal, 2020.

Após pesquisa e comparação iconográfica das Figuras 3, 4 e 5, atribuímos como essas duas últimas às fontes de inspiração ou precursores iconográficos para a elaboração da escultura do caboclo por acreditarmos serem pinturas emblemáticas trazidas e divulgadas por portugueses como gravuras no século XIX (Figuras 6 e 7), e por não encontrarmos imagens baianas de São Miguel Arcanjo subsistentes em museus e antiquários com a iconografia datada do período estudado, embora tenha encontrado no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS\UFBA), a pintura (Figura 8) de São Miguel Arcanjo em óleo sobre tela de dimensões altura 1,85m e largura 1,12m em estilo neoclássico. Na coleção do Museu Abelardo Rodrigues, localizado no Centro histórico de Salvador, encontra-se a imagem icônica de São Miguel (Figura 9) do século XVIII em madeira, barro, pigmento e ouro, sem procedência, embora possa ser creditada uma incerta procedência portuguesa. O certo é que as obras aqui analisadas a partir das considerações teóricas e metodológicas de Panofsky preconizam ampla pesquisa nas fontes iconográficas representando o tema das imagens, propondo e pressupondo uma estreita conexão entre as obras de arte e o universo cultural do qual estavam inseridas.

A pintura registrada com o número M-511, tem como procedência o Convento de Nossa Senhora da Piedade e atribuída ao pintor baiano José Teófilo de Jesus. Com mesma temática, mas composição diferente apresenta na parte inferior não o diabo, e sim, três bustos (um homem e duas mulheres) e uma cabeça de homem negro, dispostos em forma de losango, com olhares centrados nos pés do arcanjo e envoltos em chamas amarelas, vermelhas e alaranjadas que simulam o inferno. Em relação à composição escultórica que representa também o Arcanjo Miguel, mas com plumária, armadura, botas e panejamento esvoaçante pisando a cabeça de uma figura diabólica disforme representando o diabo com asas, não foi possível obter informações sobre a procedência nos registros documentais. Com base no Guia de Identificação de Arte Sacra do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) concebido por Raphael João Hallack Fabrino (2012, p. 72-73), verifica-se que essa imagem de São Miguel (Figura 9) tem a possibilidade de ser originada da escola pernambucana, devido aos cânones estilísticos atribuídos às imaginárias do período que os artífices da escola criaram através do aprendizado que receberam dos jesuítas. Essas características podem ser encontradas no Guia de Arte Sacra, apesar da divergência de historiadores. Existe também no MAS\UFBA, imagem de São Miguel (Figura 10) com características parecidas com a

da citada anteriormente proveniente da Catedral Basílica com atributos iguais, embora não apresente a lança simulando cravar em serpente, que não é mais uma representação demoníaca, apesar da serpente também ser uma representação do mal.

O que interessa discutir aqui sobre as relações iconográficas existentes entre as imagens, pinturas e gravuras é a semelhança existente entre o conteúdo temático das representações e a possível semelhança com a imagem icônica do caboclo e em algumas vezes a cabocla do dois de julho. A perspectiva encontrada nessa possível semelhança discutisse o teor iconográfico existente em culturas provenientes de estados oriundos de processo civilizatório onde a permanência da suposta iconografia permite compreender um discurso cívico-religioso que participa de um ideário imaginado por cristãos católicos e filhos de santo de matrizes africanas. Essa permanência também possibilita uma necessidade de processo de assimilação ou reafirma uma necessidade de compreender ou se identificar no outro, uma plenitude de aspectos identitários que possibilitam uma compreensão de que o outro é e faz parte de uma coletividade.

A memória apresentada enquanto iconografia salienta uma possível necessidade de eternizar e encenar um episódio histórico que transmutar-se-iam também na preservação de representações de memória que é apenas uma das práticas museais e sequer se pode garantir que seja a principal ou mais importante. Isso fica aparente na construção de marcos patrimoniais, corporificados no espaço e transmitidos no tempo, perpetrada por movimentos sociais com diferentes orientações ideológicas. No qual, facilita a compreensão de que não basta querer democratizar o acesso ao patrimônio cultural consagrado como portador de valores simbólicos de nacionalidade, é preciso ir mais além e perceber a verdadeira comunicação com o objeto, ou no caso, a iconografia.

É preciso compreender a partir da retórica dos discursos sobre o processo de construção do patrimônio cultural, e por esse caminho favorecer a construção de novos patrimônios, de novas possibilidades de apropriação cultural. Afinal, todo o objeto é composto de uma compreensão visual, mas se atendo a questão da materialidade, é mais notório trabalhá-los como exemplos de cultura visual. Pois, se tem a noção da visualidade dos objetos estudados, devido a ser preciso compreender o exemplar subsistente para assimilá-los às características transcritas nos documentos, os estilo de época da imaginária e sua determinação no modelo estudado.

Figura 6 - Gravura segundo Rafael Sanzio
de Nicolas de Larmessin (1684-1755) encontrada em 1729



Fonte: Arquivo Pessoal, British Museum Website, 2020.

Figura 7 - Arcanjo Miguel[11]



Fonte: Website Castro Leal Leilões, 2020.

[11] Gravura sobre metal, tirada em 1734 por Jacobus Frey a partir de original de Guido Renipintado em 1635 e conservado na Igreja dos Capuchinhos, em Roma. Baseada na passagem do Apocalipse, cap. 12, em que se lê "Michael, et Angeli eius praeliabatur cum Drac/ et projectus est Draco". 0. 51 m. x 0. 31 m.

Figura 8 - Pintura óleo sobre tela de São Miguel Arcanjo de José Teófilo de Jesus



Fonte: Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 2020.

Figura 9 - Composição escultórica de São Miguel Arcanjo do século XVIII do Museu Abelardo Rodrigues



Fonte: Arquivo Pessoal, http://www.cultura.ba.gov.br/2012/12/5623/Museus-do-Ipac-nao-funcionam-nos-feriados-do-Natal-e-Reveillon.html2020.

Figura 10 - Escultura policromada e dourada de São Miguel Arcanjo da Catedral Basílica de Salvador\ Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia



Fonte: Arquivo Pessoal, MASUFBA: https://www.instagram.com/p/CUbHR7cl88l/, 2021.

Essa hipótese pode ser sustentada devido à imaginária pernambucana ter como características mais evidentes na sua conformação plástica corpos robustos envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeções laterais de véus e mantos, geralmente em direções contrárias. A policromia de grande apuro técnico, incluindo, na maioria das vezes, o douramento integral da obra por baixo da camada de pintura. O trabalho ornamental em pintura possui um delicado e complexo esgrafiado conhecido como "caminhos sem fim", ou ainda podem surgir motivos geométricos e florais de beleza admirável, particularidades encontradas na escultura que não assimilam-se com o panejamento das gravuras apresentadas em tonalidade de sépia.

Em relato a restauradora e pesquisadora de imaginária Cláudia Fausto Guanais fala que pela movimentação das vestes, os cânones e a teatralidade da obra, ela a classifica com "características" do século XVIII. Apesar de nunca afirmar categoricamente quando não tem documentação, pois o terreno da imaginária é bastante "escorregadio". Conforme Guanais, ela conhece a obra de perto, e a refere-se como deslumbrante. Mas, como a procedência possui algumas dúvidas, e devido à policromia ser exuberante, bem como não condizer com a policromia da imaginária pernambucana, uma vez que como é sabido, o Abelardo Rodrigues era pernambucano e após longa disputa judicial, conhecida como "guerra santa", o então governador Antônio Carlos Magalhães conseguiu trazer as obras para a Bahia. A escultura também não condiz com a escultura pernambucana. Outra informação interessante é que a base é em terracota, o que diz, portanto, da utilização de uma técnica mista (terracota e madeira). Ela também não identifica esta policromia como baiana, pelo menos não encontrou outro padrão com esta similaridade nos estudos e prospecções. Mas, há, portanto, possibilidade de ser portuguesa, e ainda afirma que é necessária uma pesquisa mais aprofundada de identificação da origem.

Por ter referência no Guia de Identificação de Arte Sacra e apesar do relato da restauradora, ousamos atribuir que possivelmente a escultura seja da escola pernambucana, mas como não se sabe a procedência dessa peça, e verifica-se que se trata de uma peça de grande erudição, que tanto pode ter vindo de Portugal, quanto feita na Bahia ou Pernambuco, podendo ser luso-brasileira, e infelizmente não foi realizada uma análise mais apurada da comparação da tradição iconográfica de São Miguel na Bahia, ou em Pernambuco, apesar ter sido realizada uma breve investigação em antiquários e museus de Salvador. Quanto à comparação, alguma aproximação foi feita com a ajuda do professor

Luiz Freire e Cláudia Guanaes. Dessa forma, e como é fato a imagem existir, a tradição iconográfica também, e por ser indefinida a procedência, mas efetiva a presença iconográfica nos altares, no imaginário popular, a hipótese pode ser respaldada, apesar do terreno infalso das possíveis atribuições de criação e datação, em algumas características existentes da imaginária pernambucana que são a camada de douramento por baixo da pintura, os padrões ornamentais do panejamento e as projeções laterais de véus e mantos. Mas, salienta-se uma possível circulação cultural da visualidade encontrada na imaginária e na gravura de Guido Reni no Nordeste e em outras províncias do Brasil do primeiro reinado, tendo em vista a pose dada à releitura do conjunto escultórico de São Miguel e o contraposto do mesmo nas pinturas e gravuras desse estudo.

Conforme Querino (2009, p. 140-141) o método de popularizar a obra do artista aconteceu com o meio de difundir o pensamento do poeta ou do filósofo. “A gravura, que é a imprensa das belas-artes, fora descoberta no momento em que se inventava a imprensa, que é a gravura das belas-letras” (QUERINO, 2009, p. 140-141). Na Bahia, a produção de gravuras teve início somente em 1848 com o estabelecimento da oficina de gravura de José Maria Cândido Ribeiro, que produziu em larga escala notas falsas do governo. Embora tenha sido preso pelo feito, o receio em trabalhar com a arte da gravura não demorou muito tempo, pois o seu discípulo Manoel Emílio Pereira Baião criou uma oficina de litografia e gravura em 1850. Possivelmente gravuras como do Arcanjo Miguel possa ter sido impressas na oficina de gravura do José Ribeiro e Manoel Baião.

Baseado em informações do Museu Afro Brasileiro (2004, p. 29), o indígena era visto como o “autêntico” brasileiro frente à colonização portuguesa. Tido como o “dono da terra”, devido a habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos. O indígena ou caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores verde e amarelo da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade, o civismo da luta do povo brasileiro pela independência. Contudo, a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

De acordo com Jocélio Teles dos Santos (1995, p. 48-49), em o **Dono da Terra – o Caboclo no Candomblé da Bahia**, a construção simbólica do caboclo no candomblé traduz uma referência àqueles que aqui estavam antes da chegada dos portugueses e dos próprios negros, ou seja, aos indígenas, e o aprendizado que com eles fizeram. A referência ao "indígena" do 2 de Julho é factual, inscrevendo-se no tempo recorrente, da memória político-social do Estado, enquanto o "indígena" do candomblé reporta-se a outro tempo, primordial. Apesar de haver uma diferença conceitual entre o caboclo da Independência e o caboclo do candomblé, há um parentesco simbólico entre ambos, na medida em que o sentido de continuidade entre os indígenas da Independência e o "dono da terra", como é expresso no tempo litúrgico, adquire uma dimensão política.

Desse modo, percebe-se que há inúmeras outras simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o cabloco. Naquela época o Romantismo elegeu o indígena como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural-política do indígena como estandarte nacional. Como foi visto anteriormente, é também exemplo disso, o cabo clo do Monumento ao 2 de Julho do Campo Grande inaugurado em 1895 e esculpido na Itália pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi (Figura 10). Essa escultura basicamente tem os mesmos elementos e a mesma gestualidade que a escultura cultuada do préstito, a pintura de Rafael Sanzio e a pintura de Guido Reni, realizada praticamente três séculos anteriores. Essa aproximação comparativa se dá na medida em que a tradição iconográfica se perpetua na maneira em que os elementos visuais compõem as obras.

Há outro monumento em que aparece a figura de um indígena, mas este segundo monumento traz na sua composição escultórica a figura indígena de Catarina Paraguaçu, mãe de todos e símbolo de "pacificação" perante uma representação manifestada artisticamente e meramente afrontosa, como é o caso do caboclo, que recebe nas diferentes localidades em que ainda hoje faz acontecer o préstito em comemoração à independência da Bahia. Este monumento é o Chafariz da Cabocla, ou Chafariz da Independência, que é também um monumento público de Salvador, localizado em frente ao Quartel da Policia Militar do Largo dos Aflitos, no bairro da Gamboa, datado de 1853. O monumento é em homenagem à independência da Bahia, servindo posteriormente de inspiração para o monumento do Campo Grande, datado de 1895.

Figura 10 - Escultura do caboclo do monumento ao 2 de Julho no Largo do Campo Grande, inaugurado em 1895, esculpido na Itália, pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi



Fonte: Arquivo Pessoal, 2020.

Criada 23 anos após os primeiros estudos para a sua execução, a escultura do caboclo do monumento ao 2 de Julho, de estilo neoclássico, é componente do conjunto de um dos mais belos monumentos construídos na América. Todo o complexo foi esculpido na Itália em bronze, ferro fundido e mármore de Carrara. Nela é possível verificar como centro da composição o indígena ou caboclo de 4,1m no papel de São Miguel Arcanjo abatendo o mal pisado, esmagado na forma de uma serpente representando a coroa portuguesa e, consequentemente, o diabo.

Essa é uma simbologia apreciada em iconografia resultante do processo de circularidade cultural existente num país dominado pelos cristãos católicos colonizadores. É um fruto variado do sincretismo adotado pelo povo de santo dos católicos e vice-versa. Ela é uma representação que tem como modelo a temática do combate contra Satanás das gravuras percussoras, mas com alteração na figura do coadjuvante da cena apresentada, o dragão, que na representação está figurado como serpente. Essa encenação permite uma conexão com o ato e hábito da caçada e o abater a presa realizada pelos povos indígenas.

O segundo monumento, o Chafariz da Cabocla, traz a figura indígena apoiando-se na construção identitária dos filhos de uma só mãe (Catarina Paraguaçu), em que a indígena anteriormente adotada como símbolo de pacificação, torna-se a algoz da serpente que representa ainda os portugueses que restaram após a expulsão dos mesmos da província. Seguindo os critérios técnicos de feitura e constituição do monumento, pode-se dizer que foi esculpido na Itália no ano de 1860 por autor desconhecido, e em mármore de Carrara e pedra lavrada. Possui cerca de 5,60m de altura e 4,40m de bacia octogonal (lateral).

Com autoria desconhecida, ele sustenta em pedestal central adornado com relevos, figuras fantásticas, compondo um exemplar de grande beleza, totalmente em mármore de carrara, com notável trabalho em pedra lavrada. Em duas ordens diferenciadas do pedestal destacam-se águias e cavalos emplumados, dispostos em 4 blocos simétricos. São notáveis também os símbolos de deuses greco-romanos. Sumariamente ele é composto da alegoria de uma indígena com lança pisando em uma serpente, simbolizando o fim do domínio português sobre a Bahia e outros elementos como as inscricões “A Companhia do Queimado ao Dia 02 de Julho de 1823” e “Lei Provincial Nº 451de 17 de junho de 1852” guarnecidas por figuras fantásticas como hipocampos, o caduceu de Hermes, o brasão do império português, tritões bicaudais, golfinhos e águias.

Figura 11 - Monumento em homenagem à independência da Bahia, que serviu posteriormente de inspiração para o monumento do Campo Grande, datado de 1895.



Fonte: instagram @patrimoniosalvador, 2021.

Na comparação realizada das quatro iconografias, é possível compreender que de um lado se encontram duas representações do Arcanjo São Miguel com a mesma posição e os mesmos elementos, só modificam as cores, o traçado e as vestes, a temática continua a mesma, que é a do príncipe da milícia celeste abatendo o mal na representação do diabo. De outro lado se encontram duas representações icônicas da figura do caboclo, símbolo da independência. O que se diferencia entre as duas primeiras obras e as duas últimas, é o suporte, pois as duas primeiras se tratam de pinturas e as outras duas são esculturas em materiais diferentes, a andante é em madeira e a do monumento é em ferro fundido através da técnica de cera perdida.

Nas quatro é possível verificar a representação de povos escravizados subjugando seus senhores. Nas primeiras obras estão representados na figura de São Miguel, - apesar de com vestes de soldado romano -, os povos escravizados do antigo e novo testamento subjugando os seus escravizadores e os povos pagãos na representação do diabo ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas, ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas e chifres. Nas outras duas está representado o povo baiano na figura do indígena ou caboclo subjugando os portugueses na figura do diabo enquanto dragão, embora Querino em seus artigos o cite como serpente, dando alusão à serpente do paraíso.

No artigo "Os atributos dos santos na representação artística da Revista de História de 1966", de Enrico Schaeffer (1996), consta que é costume, na arte de mais de um milênio, representar alguns santos com seus atributos, tais como animais ou objetos, que se referem ou simbolizam a vida ou o martírio.

> Nos diversos casos, porém, tais atributos são meramente símbolos, como por exemplo, a representação do Espírito Santo, por intermédio de uma pomba, Cristo com um cordeiro, o Bom Pastor ou São Domingos, o fundador da Ordem dos Dominicanos, junto com um cão, que representa o 'fiel guardião da religião e da fé'. [...] Porém, figuras abstratas recebiam muitas vêzes tais atributos, como a 'luxúria', representada por uma mulher de cujo corpo saiam serpentes, pois estas e o dragão (memórias dos acontecimentos com Adão e Eva no Paraíso) representam o demônio. Na figura do dragão muitos historiadores insistem em ver uma diminuta evocação da humanidade desde os tempos pré-históricos, na qual a terra de fato era habitada por tais animais e dos quais a recordação foi conservada em mitos e lendas em diversos povos (SCHAEFFER, 1996, p. 457; 459).

Sobre o termo caboclo, tanto em Guilherme Castro (2009, p. 1) como em Hendrick Kraay (2000, p. 59) "[...] se refere à população rural de origem mista, especialmente à que tem traços de ascendência indígena; historicamente, todavia, caboclo era freqüentemente sinônimo de indígena". Ambos os autores buscam referência no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (2000) que explica também que o uso do termo caboclo ou caboco "[...] fazia parte dos amplamente difundidos esforços [...]" de legitimar as "[...] nações recém-independentes com um passado indígena completamente idealizado".

A miscigenação foi um processo genético-cultural que deu origem à formação do povo brasileiro. A princípio, na época do descobrimento, os grupos étnicos eram o ameríndígena e o europeu, marcadamente o português. Com a introdução do cultivo da cana-de-açúcar no meio do século XVI, a necessidade de mão-de-obra importou africanos (principalmente escravos bantos e sudaneses) que se miscigenaram com o branco e o indígena já presentes no território sul-americano. Nos séculos XVIII, XIX e XX aportaram no Brasil levas de colonos portugueses (açorianos), italianos, espanhóis, alemães, contratados para substituir com trabalho livre e remunerado o trabalho escravo que, em 13 de maio de 1888, se extinguiu com a Lei Áurea. Em menor número, o governo brasileiro foi abrindo espaço a grupos de japoneses, chineses, sírio-libaneses, coreanos, franceses, ingleses, norte-americanos e leste-europeus, que aqui também se instalaram buscando novas oportunidades de trabalho e vida. Estes formaram comunidades que se espalharam, em grupos específicos, pelo campo, comércio e indústria. Embora multicultural e geneticamente mestiça, a sociedade brasileira teve influência preponderante do elemento português pela maior presença numérica e afluência constante ao longo dos séculos, desde o descobrimento, fato que marcou indelevelmente a construção da nação e formação do povo brasileiro, oriundo de uma miscelânea de "nações".

Contudo, a construção de uma identificação indígena embasada na mestiçagem e cruzamentos de raça - por volta dos anos 1990 e início do século XXI - para os mestiços que formaram basicamente a sociedade brasileira, nomeai-os com os seguintes termos: mameluco, caboclo, caiçara (o mestiço de branco com índia na qual a coloração da tez acobreada lembrava os mamelucos egípcios), curiboca (filho de indígena com mameluca), mulato (filho de negra com branco), pardo[12] (filho de mulata com pai branco), cafuzo

[12] A designação pardo, normalmente se dá a mestiçagem forçada, etnocídio e invasão dos povos indígenas e pretos marginalizados e dizimados que sofreram e sofrem com a segregação e estratificação social que

(filho de negro com índia); cabra (filho de negro com mulata); crioulo (filho de pais negros, nascidos no Brasil) e mazombos (descendentes de pais brancos de origem europeia).

Ressalto que o significado da imagem do caboclo para a população baiana, especialmente de Salvador e do Recôncavo Baiano, também se perpetua no campo dos afetos, da elevação da autoestima das baianas e dos baianos, como sentimento ufano da Bahia ter efetivamente lutado pela libertação da tirania portuguesa. No Recôncavo Baiano, no 2 de Julho, inclusive, alguns terreiros de candomblé fazem festa de Caboco em homenagem aos donos da terra, mesmo que na cidade de Cachoeira e São Félix o préstito em comemoração a Independência da Bahia aconteça no dia 25 de Junho e em Itaparica aconteça a encenação e o préstito no dia 07 de janeiro.

As figuras indígenas inseridas aos cultos do candomblé também figuram participação na religiosidade do devoto brasileiro e sob essa conjuntura é denominado como caboclo. As autoras Maria Rosário de Carvalho e Ana Magda Carvalho (2012, p. 14), no livro **Indígenas e Caboclos: a história recontada**, salientam que "o surgimento do conjunto de representações relacionadas ao indígena como símbolo autoctone, assim como sua apropriação simbólica nos candomblés teriam ocorrido na transição histórica império para a república". Embora a participação do indígena na figura do caboclo, como entidade cultuada tenha tido início no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, tanto no candomblé de caboclo quanto nos candomblés tradicionais ou de orixás.

No artigo "O papel do caboclo no candomblé baiano" a pesquisadora Emmanuelle Kadya Tall (2012. p. 79) afirma que a figura do caboclo, como o primeiro ocupante da terra, deve ser respeitada e reverenciada como ancestral primordial e de legítimidade do povo brasileiro. Na forma de um ancestral indispensável são poucos os terreiros que cultuam os caboclos e suas falanges entre os seus ancestrais. O caboclo, além de ser dono da terra como território, também tem domínio sobre o mato e a floresta. De acordo com a pesquisadora, nos terreiros onde os orixás, voduns e inquices ocupam papel central, os caboclos e as entidades pessoais, como os erês e os exus, têm papeis periféricos, contudo, quando esse papel se inverte, os caboclos atuam em rituais da maior importância, enquanto no candomblé de caboclo, os deuses africanos são percebidos como divin-

---

acomete o Brasil desde a época do descobrimento, além de serem vítimas do maior genocídio na história do mundo.

dades longínquas, louvadas por questão de respeito, com atuação no ritual e real do povo de santo.

A escultura do caboclo, alegoria da Independência da Bahia como vista hoje no cortejo ao Dois de julho, apareceu pela primeira vez no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestida de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania reproduzida na imagem de uma serpente. Sobre a data de criação da escultura, a aparição, bem como sua autoria, Martinez (2000, p. 70-71) traz duas hipóteses. A primeira é defendida pelo memorialista e poeta José Álvares do Amaral, em Resumo Chronologico e Noticioso da Província da Bahia, desde o seu descobrimento em 1500, no qual atribui à data de criação do carro alegórico a 1828 e a autoria da escultura ao habilidoso escultor Bento Sabino, que por ser "[...] conhecido pela sua perícia e patriotismo encarregou-se da obra da bella Estatua que representa o Genio do Brazil, emblema da nossa Independência". A segunda possibilidade é defendida por Manuel Querino, em "A Noite 1a", artigo de 1916, na qual a atribuição é dada a Manuel Ignácio e data de 1826 sua criação.

Conforme Querino (2009, p. 115) em nota, diz ser engano atribuir à autoria a Bento Sabino, pois em testemunho o discípulo de Manuel Ignácio, o Senhor Antônio Machado Peçanha, declarou ter ouvido dizer do seu mestre, que ainda havia passado um pouco de betume na escultura de barro cozido para dar as feições características da raça indígena no rosto do caboclo, pois ainda não estava achando boa a tonalidade da carnação. Ainda traçando nas paredes em traços a lápis o dito caboclo, como era de costume fazer seu mestre com trabalhos de vulto, a contento de quem lhe tinha encomendado a imagem. Essa é uma questão a ser revisada, pois, como há possibilidade de duas autorias, pode ser que exista ou que tenha existido escultura anterior a atual, como as esculturas existentes da cabocla do desfile e a existente no Centro Cultural Solar Ferrão.

Em relação à cabocla, seguindo informações de Kraay (2000, p. 60) foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao caboclo no cortejo do 2 de Julho. O cortejo que se inicia na Lapinha, e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da cabocla a pedido do então presidente de província, Francisco José de Souza Soares de Andrea, português naturalizado brasileiro. Para Soares de Andrea, a figura do caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o caboclo ofensivo na figura da indígena que ajudou os primeiros

portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. Embora, devido à insistência de Andrea, acabaram por aceitar que a cabocla desfilasse junto ao caboclo no desfile do 2 de Julho. Conforme consta no livro **Mulheres do Brasil: a história não contada,** de Paulo Rezutti (2018, p. 36): "Catarina Paraguaçu, a quem Pedro Calmon chamou de 'a mais antiga figura feminina da história do Brasil', era filha do cacique Taparica, dos tupinambás da Bahia. O nome dela era Guaibimpará, antes de ser batizada. Conheceu o português Diogo Álvares, apelidado pelos indígenas de Caramuru, por volta de 1510".

Na publicação de Martinez (2000, p. 70-71) são citadas duas hipóteses para tal acontecimento. A primeira por Amaral em Resumo Chronologico, onde atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do caboclo, Bento Sabino, e data a criação de "[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...]" no ano de 1840. A segunda hipótese é defendida por Manuel Querino, que relata o desentendimento entre o Presidente de Província, Soares de Andrea e a "Sociedade Patriótica" e atribui a inserção da alegoria à iniciativa de Soares de Andrea e ao autor Domingos Pereira Baião em 1846.

A partir de pesquisa realizada na biblioteca virtual Consuelo Pondé, foi possível encontrar escultura de cabocla apresentada em fotografia de recorte do Jornal **A Tarde** de 2 de Julho de 1962 (Figuras 11 e 12), que pode ou não ser a anterior da atual. Essa possibilidade é levantada por suposição da data de criação e autoria da atual escultura que percorre o desfile da Independência da Bahia nas ruas da cidade do Salvador. Ela se constitui por verificar que os traços fisionômicos presentes na escultura atual não são os mesmos encontrados na imagem que parece ser a protagonista do cortejo de 1962 do recorte de jornal. É importante mencionar que os traços equiparados que compõem a escultura estão presentes na imagem que se encontra exposta no Centro Cultural Solar Ferrão.

Levanto a hipótese de que tenha sido criada para o centenário da independência, mas como passou por restauração, não se tem uma datação fixa, podendo ser anterior a atual. É de extremo valor relatar que a qualidade técnica encontrada nessa escultura é inferior à do cortejo da atualidade, incluindo nessa diferenciação o entalhe, a carnação e a peruca, já que as vestes são trocadas anualmente. Portanto, evidenciamos a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre as datas de criação e autorias das esculturas.

Apesar de que no Solar Ferrão não se obteve informações sobre a procedência da escultura, nem mesmo o número de registro, indicando que a peça não passou ainda por processo de documentação e pesquisa na instituição.

Existem no Ferrão duas esculturas: uma de um caboclo que repousa no seu peitoral os braços cruzados com as mãos pousadas no ombro, trajando saiote de penas esculpidas no mesmo bloco de madeira e cocar, e a segunda escultura é a anteriormente citada, que demonstra diferença com a existente no pavilhão 2 de Julho, no Largo da Lapinha (Figura 11). Conforme Castro (2009, p. 2), Salvador foi presenteada com duas esculturas para o centenário, a do caboclo com a pose que demonstra "submissão" e a da cabocla com os braços estendidos simbolizando a liberdade, como se fosse o quebrar de correntes. Essa informação da pesquisa de Castro reforça a teoria anteriormente levantada, e mais, é completada ao ver que a escultura que faz parte do centenário, possui na sua conformação plástica os braços estendidos para cima, e a registrada no jornal, possui a pose idêntica à da atual, um braço segurando um estandarte e o outro a bandeira do Brasil, como pode ser visualizada em fotografia na Figura 12.

Embora existam as esculturas do monumento e a do chafariz. Conforme afirmam o autor e historiadores e teóricos das artes visuais, a composição escultórica do chafariz não corresponde com as duas esculturas andantes encontradas da cabocla. No monumento que também é em homenagem à independência da Bahia, servindo logo depois de modelo para o monumento do Campo Grande, datado de 1895, a alegoria da cabocla está com uma lança na mão simulando cravar e pisar em uma serpente, figurando o fim do subjugo português sobre a província da Bahia.

A iconografia que ressignifica a alegoria da cabocla e a figura de Catarina Paraguaçu de símbolo pacificador e prenhe da correlação com a figura de Caramuru, mostrando a "mãe de todos" baianos sem o estandarte e a bandeira do Estado da Bahia, caracteriza-se como uma figura "afrontosa" por não seguir mais os ideais do até então presidente de província Soares de Andrea, que solicitou uma escultura de vulto pacifica e diferente do caboclo, no segundo quartil da comemoração da independência baiana.

Esta é uma questão importante para o desenrolar das tramas pressupostas da iconografia do caboclo relacionada com São Miguel. Afinal, a até então figura pacífica de Catarina Paraguaçu, está no monumento, servindo ao mesmo propósito que costumam apresentar as esculturas do caboclo. A construção do chafariz foi aprovada pelo Governo

da Bahia no início da década de 1850, concebida na Itália, e instalada ainda na década de 1850 na Praça da Piedade, centro histórico da cidade de Salvador.

Conforme é possível verificar por inferência, que essa foi uma obra encomendada pela Companhia do Queimado, junto a outros chafarizes para diversas regiões da cidade, para fornecimento de água potável à população. Ricamente ornado, inicialmente foi instalado na Praça da Piedade, mas com a construção da Avenida Sete de Setembro, o mesmo foi transferido para o Largo 2 de Julho, instalado na frente do prédio que atualmente é o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA. Na primeira metade do século XX, mais aproximadamente em 1960, foi colocado na antiga Praça dos Reis Católicos. Em 1982, o Chafariz foi trasladado para a atual localização, no Largo dos Aflitos, centro da cidade do Salvador, e até os dias atuais está sobre os cuidados da administração pública.

Muitos dos motivos e ornatos encontrados possuem origem na Grécia, que estabeleceu um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C. Estes ornatos também chamados de helênicos foram adotados em Roma, com poucos acréscimos, e se difundiram por todo o Império Romano. Através desse repertório greco-romano, os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar estilos. Nestes, as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se a outras ricas tradições e influências, como as do islamismo, das civilizações pré-colombianas e africanas, e das modas - ora passageiras, ora com força inovadora e permanente (MOUTINHO; PRADO, LONDRES, 2011 apud SOUZA, 2019).

Figura 12 - Recortes do Jornal **A Tarde**, 2 de Julho de 1962.



Fonte: Exposição Virtual Nasce o Sol a 2 de Julho da Biblioteca Consuelo Pondé.

Devido ao aparecimento dos motivos encontrados no monumento, entende-se que possivelmente ele enquadra-se no estilo neoclássico muito comum no período, pois na época houve uma reforma ornamental na maioria das igrejas de Salvador, alcançando também alguns monumentos. A reforma ornamental da talha neoclássica na Bahia promoveu uma relação muito próxima com algumas figuras não tão notáveis na história da independência, como o artista com o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da independência, ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o "Roseira" no sobrenome.

As esculturas em estudo não possuem nenhuma documentação científica que nos permita ter conhecimento sobre sua origem e procedência. A do Caboclo aparece numa fotografia da sala de exposição do extinto Museu de Arte Popular, nos anos 1960, no Solar do Unhão. Na fotografia. a escultura (Figura 15) aparece localizada ao fundo, perto da escada projetada pela arquiteta e autora do livro **Tempos de Grossura** que contém a fotografia, Lina Bo Bardi (1994). Nesse livro há a informação que essa escultura do caboclo de madeira policromada foi o primeiro a desfilar, em 1922, nas ruas da Bahia. Contudo, em texto documental e expositivo o museólogo Guilherme Castro data o desfile no ano anterior, em 1923.

Segundo Castro (2009, p. 3-4), a escultura do Caboclo (Figura 16) restaurada pela equipe da DIMUS, tem característica única na sua composição escultórica. Com quase dois metros de altura, ela guarda um movimento corporal próprio — braços cruzados e sobrepostos sobre o alto ventre e mãos espalmadas sobre o peito — determinando um gesto simbólico emitido intencionalmente, cujo significado é específico e muito claro, já que representa um momento de submissão (CASTRO, 2009, p. 3-4). Essa conformação plástica possibilita a contemplação de uma nova releitura para o símbolo de identidade nacional autóctone. Essa referência se faz presente no imaginário devoto do povo de santo, que atribuí a sacralidade à figura do indígena, primeiros donos da então nova terra.

Em relação à Peça "São Miguel Arcanjo" pertencente à Catedral Basílica de Salvador, não temos muitas informações. Apenas que ela pertence à Catedral, é uma imagem com características da segunda metade do Século XVIII, policromada e dourada. É tombada pelo IPHAN através do número BA/03-0170.0672 . Está no museu por Empréstimo desde 2013. Aconselhamos procurar a Catedral para saber se eles têm mais informações a respeito da peça.

Figura 13 - Close-up da escultura da cabocla do 2 de Julho



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Figura 14 - Cabocla do 2 de Julho



Fonte: Blog do Correio da Bahia, 2013.

Nos primeiros anos da República, a elite tenta dar um novo sentido à festa e a isenta do seu caráter popular dando-lhe ar de civilização e ordem nos moldes do positivismo e das teorias eugenistas do século XIX, dentro dos quais não cabia um ícone patriótico indígena – associado à barbárie – e muito menos mestiço. No intento de tornar o 2 de Julho um evento livre de aspectos religiosos ou adorações, a elite política e intelectual baiana tornou ponto pacífico a retirada dos caboclos do cortejo, mas sempre que estes não desfilavam a população não comparecia às festividades e promovia seu próprio cortejo, em outra data.

A principal crítica da elite ao sentido popular da festa era o caráter devocional atribuído a uma comemoração patriótica e não religiosa, mas os mesmos grupos não se furtaram de lançar mão da religiosidade quando isso atendeu aos seus interesses. Como nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não desfilaram, mas para garantir a participação popular no evento, os organizadores promoveram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Desse modo, atribuo, assim como o museólogo Guilherme Castro em texto de pesquisa para exposição de 2009, que a escultura tenha sido esculpida para as comemorações do centenário da Independência da Bahia, como tantas outras que participaram do desfile comemorativo realizado em 2 de julho de 1923.

> O desfile começou a ser arrumado no dia 30 de junho. Ao longo do percurso, da Lapinha à Praça Municipal, várias casas estendiam toalhas nas janelas ornamentadas com muitas flores e o cróton de folhas verde e amarelo [...] o cortejo abria com homens vestidos de couro homenageando a vila do Pedrão, estandartes com brasões do império, uma grande pintura de D. Pedro I; [...] vinte figuras de personagens históricos em tamanho natural: General Pedro Labatut, Joana Angélica, Maria Quitéria, [...] bandeiras com o lema da democracia: Liberdade, Igualdade e Fraternidade [...] armas da Cidade do Salvador, [...] duas figuras de indígena antecediam os carros do caboclo e da cabocla que eram empurrados por grande multidão [...] o cortejo descansou no Terreiro de Jesus momento em que foi celebrado o Te-déum...(JORNAL DE NOTÍCIAS, 3.7.1923, apud. CASTRO, 2009).

Figura 15 - Recorte de Fotografia Tempos de Grossura[13]



Fonte: Tempos de grossura, 1994.

[13] Na Figura aparece a escultura do caboclo ao fundo (Figura 16), perto da escada da sala de exposição do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM).

Figura 16 - Caboclo da Coleção de Arte Popular Lina Bo Bardi



Fonte: Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2021.

Apesar de tal consideração, verifica-se que a elite baiana nos primeiros anos da República buscou atribuir um novo sentido à festa permitindo-a que se tornasse isenta do seu cunho popular oportunizando, desse modo, uma atmosfera civilizacional e de ordem à luz das teorias positivistas e eugenistas do período oitocentista, as quais não permitiam um símbolo que representasse a pátria indígena que ao mesmo tempo fosse associada à barbárie e por tempo mestiço. Dessa maneira, essa pretensão possibilitou que transformasse o préstito do 2 de Julho em um acontecimento destituído de aspectos religiosos ou adorações, no qual a sociedade abastada, política e intelectual da Bahia tornou ponto pacífico à exclusão das manifestações do caboclo e da cabocla do cortejo, porém quando estes não eram inseridos no cortejo havia uma revolta popular e o povo não comparecia às festividades e possibilitava seu próprio cortejo noutra data.

O principal motivo que a elite atribuía ao préstito no sentido popular era a questão devocional atribuída com o tempo à comemoração patriótica que não era religiosa, contudo, as mesmas pessoas não deixaram de se apropriar da religiosidade quando isso acatou aos seus interesses. Esse exemplo se dá nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não desfilaram, mas para garantir a participação popular no evento, os organizadores permitiram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Por volta da década de 1920, o modo de vida da cidade de Salvador promove uma atmosfera cultural de forte impacto, motivado pela inserção do cinema na vida, nos modos e costumes de uma cidade provinciana de profundo sentimento cívico-religioso. Destaca-se nesse trecho a consideração de Angeluccia Bernardes Habert:

> [...] com grande apego às tradições, e que vivenciara (e perdera) o esplendor de ser a capital da colônia, em um momento em que o desenvolvimento das forças produtivas e a irrupção da grande indústria no país desbravavam a passagem das representações culturais antigas para modernas, condições históricas que propiciariam o surgimento de movimentos revolucionários como a Semana de 22[14].

Esse é um momento de profunda transição cultural, quando se misturam e transformam elementos, como em toda e qualquer transição, sobretudo, por tomar ainda "como

[14] HABERT, Angeluccia Bernardes professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *A Bahia de outr'ora, agora. Leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20*.

referência a cultura clássica – branca, européia e civilizada".[15] É também nele que a cidade passa por transformações que há o deslocamento da perspectiva e mentalidade de uma "Bahia heróica - antiga e religiosa - para a Bahia moderna (elegante e chique)"[16]. E assim se descreve sucintamente o panorama da cidade do Salvador quando foram realizadas as comemorações do Centenário da Independência.

Além das circunstâncias da criação, em pesquisa o museólogo e pesquisador atribuiu a peça ao artista "Pedro Ferreira, autor de obras importantes, passa quase despercebido na historiografia da arte baiana. Trata-se de um artista que pertence ao tempo em que o neoclassicismo se impunha à cultura Ocidental, porém, ainda restavam, na Bahia, as práticas do período barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas[17]". Essa possibilidade pode ser reinterpretada em outro momento, tendo em vista que não foram citadas em documentos as questões que o levou a tal atribuição. Apesar de existir nas fichas avulsas de Carlos Ott, anotação da referida escultura na ficha de identificação do autor, no Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia.

Conforme Castro (2009, p. 6), o artífice Pedro Ferreira, foi um escultor baiano nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 17 de setembro de 1896, e teve como autoria o conjunto mais impressionante da Igreja de São Francisco — A visão de S. Francisco — e está no lugar mais privilegiado do altar-mor. Aos 21 anos o artista era premiado com medalha de ouro, na exposição do Liceu de Artes e Ofícios, de 1917, com uma imagem de São Sebastião. Logo depois, ganhou outra medalha de ouro, no Rio de Janeiro, em 1922, na Exposição da Comemoração ao centenário da Independência do Brasil, com um "Cristo Agonizante" (CASTRO, 2009, p. 6).

Ao observar as mãos e os pés da imagem do caboclo, o também museólogo, encontrou tratamento semelhante ao dado pelo artista Pedro Ferreira em suas esculturas. Ele não afirma que a peça tenha sido realizada por ele, mas é possível que seja uma escultura de algum dos seus discípulos. E ao retornar o olhar para a fotografia que registra a presença da peça na exposição do Museu de Arte Popular, é perceptível que a mesma era mais uma no agrupamento realizado por Lina Bo Bardi. "Só após a restauração, o caboclo ganhou a sua importância histórica e cultural. Reunidos os fragmentos do passado, propor-

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] FLEXOR, Maria Helena Ochi Professora da Universidade Católica de Salvador (UCSal). Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia.

cionamos o resgate de um ícone da historiografia baiana" (CASTRO, 2009, p. 6). No período restavam, na Bahia, as práticas do período barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas.

Em relação a São Miguel Arcanjo, vemos na bíblia que "houve uma grande batalha: Miguel e os seus anjos lutaram contra o Dragão. O Dragão também lutou junto com os seus anjos, mas foram derrotados, e não houve mais lugar para eles no céu (Apocalipse, 12:7-8)". Do mesmo modo que o Arcanjo Miguel lutou contra o Dragão, também na época da colônia foram vários os desafios e lutas colocadas ao povo baiano eternizado pela figura do caboclo que, por vezes, se revela uma luta quase estafante não apenas contra o sistema, mas por um verdadeiro cumprimento das liberdades, direitos e garantias por nós almejadas com e após o embate. Por vez, é histórica a ligação e devoção dos portugueses a este Arcanjo, "protetor dos portucalenses", iconograficamente representado com a espada da lei e outras vezes, também, com a balança da Justiça. Devoção, que foi herdada pelos baianos, principalmente no século XIX. Embora, o que sobrou da arte sacra baiana em museus, não apresente o São Miguel representado matando o "Dragão".

O que também sustenta a hipótese da inspiração na temática do arcanjo, é que a mentalidade da época era particularmente religiosa, como pode ser observado nos escritos de ilustres pesquisadores da religião e religiosidade baiana, como por exemplo, a obra **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX,** do professor João José Reis (1991), que destaca o rito fúnebre, por vezes excêntrico, ao mostrar que os devotos eram enterrados com hábitos ou vestes quase que idênticos as dos seus santos devotados. Em uma passagem, ilustra que muitas das crianças enterradas eram caracterizadas com as vestes parecidas com a dos arcanjos, principalmente do Arcanjo São Miguel, defensor das batalhas espirituais.

VIDA E OBRAS DE POSSÍVEIS AUTORIAS DAS ESCULTURAS

Durante o período oitocentista, foi grande o exercício de atividades de artficies na Bahia, especialmente em Salvador. Nesse ínterim, marcantes esculturas foram produzidas pelas mãos de célebres artistas durante o século XIX, entre elas estão a escultura do caboclo e da cabocla do préstito ao 2 de Julho. Contudo, há divergências de cronistas e historiadores da arte na atribuição das obras para os artificies Manuel Ignácio da Costa, Domingos Pereira Baião e Bento Sabino dos Reis, escultores com mão de obra e oficinas operosas no período. Nessa contribuição e tendo como base as fichas de Carlos Ott e Marieta Alves, bem como testamentos e autos de partilha, corroboremos com subsídios e indicações para uma tentativa de apaziguar ou pesar um dos lados dessa contenda das páginas da história da arte baiana, que ainda carece de estudos e pesquisas principalmente relacionadas à formação étnica e preservação da sua história artística, que muito ainda tem por se descobrir e documentar para a posterioridade.

Na perspectiva da formação étnica da arte baiana, elas são exímias representações de uma etnia tomada como símbolo e constituem-se em emblemas de feições étnicas com caraterísticas herdadas das criações do século anterior. São proeminentes representações dentre as esculturas desenvolvidas para tal finalidade. Um dos grandes estudiosos e defensores dos artistas baianos, Manuel Raimundo Querino, em **Os Artistas Baianos: Indicações Bibliográficas**, descreve a qualidade estética das esculturas do seguinte modo:

> "No século XVIII a escultura desenvolveu-se com muita regularidade e gosto. E se por vezes acontece à cor vir em seu auxílio, nem por isso a escultura perde seu valor próprio e natural, o qual nasce da beleza e harmonia na imitação da superfície dos corpos organizados.
> Devido a essa circunstância ela busca imitar de preferência o homem, porque reúne na beleza da forma a sublimidade do espírito e a grandeza das paixões: é o objeto principal do culto dos artistas, é o seu modelo mais nobre. Formado de elementos geométricos diversos, animado pela luz divina do espírito, o homem, considerado o melhor modelo na arte, tem necessariamente muitos tipos de perfeição; e, por isso, sua beleza é uma harmonia, e a harmonia não resulta de uma só, mas de muitas combinações.

> A falta de ferramenta apropriada e o desconhecimento de noções de anatomia das formas do corpo humano não obstaram que os artistas do tempo, armados de talento e amor ao trabalho, produzissem obras de mérito real, como se verifica visitando os templos dessa cidade" (QUERINO, 2009, p. 109-110).

Na abordagem anteriormente realizada por Querino, destaca-se aqui, a funcionalidade da escultura, que é "imitar o homem com sublimação espiritual e riqueza das paixões". Essa função pode ser percebida nas duas alegorias que aqui serão estudadas, o caboclo e a cabocla do cortejo do 2 de Julho, símbolos da tão almejada vitória contra o terrível e longínquo cativeiro em que se encontravam os baianos. Além disso, pode-se destacar também a qualidade das obras de arte esculpidas pelos artistas baianos, que mesmo sem ter conhecimento acadêmico sobre anatomia e com a precariedade das ferramentas, criaram esculturas tão bem elaboradas, como podem ser vistas ainda hoje em igrejas e até mesmo em cortejo cívico, como as analisadas nesta contribuição.

Devido à divergência do cronista e dos historiadores embasada anteriormente nessa contribuição e tendo como base as fichas de Carlos Ott e Marieta Alves, bem como testamentos e autos de partilha, corroboremos com subsídios e indicações para uma tentativa de apaziguar ou pesar um dos lados dessa contenda das páginas da história da arte baiana, que ainda carece de estudos e pesquisas principalmente relacionadas à formação étnica e preservação da sua história artística, que muito ainda tem por se descobrir e documentar para a posterioridade. Pretendendo ainda realizar pesquisa mais aprofundada em documentos administrativos e históricos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e de centros de referência cultural como é o caso de Itaparica e outras cidades do recôncavo interior da Bahia, como Aratuípe, Cachoeira, Ilhéus, Itacaré, Jaguaribe, Salinas da Margarida, Salvador, Santo Amaro da Purificação, São Félix, Valença e Caetité.

DOMINGOS PEREIRA BAIÃO

Domingos Pereira Baião nasceu na Salvador de 1825 e morreu no estado da Bahia, não se sabe em que cidade, em 21/08/1871. Foi um escultor com período de atividade operosa nos anos de 1849, 1850-1854, 1855-1856 e 1860, morou nos seguintes endereços

residenciais: em 21/08/1866 morava na Rua do Gravatá, n°24, Freguesia de Santana do Sacramento; no ano de sua morte morava na Estrada Nova Freguesia da Sé; consta que em 21/08/1871, data de sua morte, morando à rua da Valla, teve oficinas nos seguintes endereços comerciais: em 1854, loja da escultura na Ladeira da Misericórdia, 189; em 1862, loja de imagens na Rua do Julião, 41.

Na página 316 (321) do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1854, encontramos anúncio (Figura 17) da Loja de Escultura de Domingos Pereira Baião, na ladeira da Misericórdia, n. 189 em que informa ao público está pronta para receber qualquer encomenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como provão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas províncias do império. Incumbindo-se também de qualquer pintura de imagens por ser ligada à sua oficina uma pintura, cujo artista é bastante hábil.

Segundo a professora e pesquisadora da arte baiana Marieta Alves (1976, p. 31), ele era pardo, filho legitimo de Manuel Pereira Baião e de Joaquina Rosa do Espirito Santo, se casou na Freguesia da Sé, em 3 de maio de 1852, com Maria Joaquina Pereira Baião. Após o falecimento da primeira esposa, obteve segundas núpcias com Adélia Orminda Lago, em 24 de novembro de 1866. Cinco anos depois, faleceu vítima de tuberculose pulmonar, quando o pintor Olímpio Pereira da Mata escreveu necrológico enaltecendo seus dotes artísticos (ALVES, 1976, p. 31).

Foi discípulo de Bento Sabino dos Reis, escultor distinto, retratista regular e músico de família. Estudou preparatórios e antigo desenho no antigo Liceu Provincial. Seu brilho foi intenso na elegância do traço, como na firmeza da execução. Suas obras estão espalhadas em profusão por todo o país (QUERINO, 1909, p. 13 apud FREIRE, 2006). Em **Noções sobre a procedência d'arte e de pintura na Província da Bahia** (publicado por Carlos Ott na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nac. vol. 11, Rio, 1947) diz que "muitas têm sido as produções de Baião, conhecido e apreciado na província da Bahia, e fora della. É seu estylo correcto, ornado de graça e beleza forma e dos recortes, com a brandura das roupagens, que tanto distingue os mais celebres mestres, quer em pintura, quer em esculptura" (BN-RJ, Noções sobre a procedência..., 1947. p. 15).

Figura 17 - Anúncio de Domingos Pereira Baião



316

DOMINGOS PEREIRA BAIÃO,

COM LOJA DE ESCULPTURA

na ladeira da Misericordia n. 189.

Participa ao respeitavel publico que está prompto a receber toda e qualquer encommenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e bronz, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e asseio, como prova os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas provincias do imperio.

Encarrega-se tambem de qualquer pintura de [illegible] que se ligada á sua officina uma de pintura, cujo artista é bastante habil.

Fonte: Anúncio do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia, 1854.

Do primeiro casamento teve uma filha chamada Alcina Virgínia Pereira Baião (com 11 anos de idade em 1871). Com Adélia Orminda Pereira Baião teve duas filhas: Maria Amália Pereira Baião (com 4 anos de idade em 1871) e Virginia Rosa Pereira Baião (com 3 anos de idade em 1871) (APEB. Inventário de Domingos Pereira Baião, 2609.1871, 43f., f.2-3). Era irmão de Joaquim Pereira Baião (idem, ibidem, f. 11,15). O pai do escultor, o também artista Manuel Pereira Baião, ficou como tutor da filha menor do primeiro casal, Alcina Pereira Baião (idem, ibidem, f.23). O seu inventário arrola alguns bens móveis como mobiliário de jacarandá, aparelho de louça, algumas jóias e objetos de prata avaliados em 215$840 rs., diversos ferros de trabalho da oficina de escultor, quatro toras de cedro e os seguintes bens de raiz: uma casa sita a rua do Gravatá, 24, Freguesia de Santana com duas roças (3:000$000 rs.); uma casa sita ao logradouro, Freguesia de Brotas, 24 (1:600$000 rs.); uma casa sita ao logradouro, 209; três braças de terreno sito no Tororó (150$000 rs.). O monte do casal totalizou 9:333$840 rs. (APEB, Inventário de Domingos Pereira Baião. 26.09.1871, 43f., f. 4v.- f. 5v., f. 17-17v., f. 25v.). E faleceu de tísica (ACMS. Óbitos da Sé 1869-1877 [14 set. 1869 – 4 fev. 1877]. 87 f., f.21).

Conforme o professor Carlos Ott, Marieta Alves e a Associação da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim entre suas diversas obras foram documentadas na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim em 09/04/1853 duas esculturas de Cristo novas, o conserto de quatro imagens de Cristo no valor de 12$000 rs. e a encarnação das seis imagens referidas 24$000 rs., dando o total de 36$000 reis (OTT, 1979b, p. 161); no dia 27/08/1860 consertou o retábulo da capela do Senhor Bom Jesus do Bonfim (AISBJB, recibo nº 01 emitido por Domingos Pereira Baião a Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim, 1860); e no 03/09/1868 na mesma irmandade pintou 12 varas de madeira para tochas 36$000 rs. (OTT, 1979b, p. 169). Na Ordem Terceira de São Francisco esculpiu, em 1849, três figuras simbólicas para o órgão da igreja e no Convento de Santa Clara do Desterro ente 1850-1854 esculpiu a nova imagem de Nossa Senhora do Desterro e consertou as imagens de São José e São Francisco no valor de 53$600. Entre 1855-1856, esculpiu uma nova imagem de Nossa Senhora da Conceição no valor de 95$000 (ALVES, 1976, p. 31).

BENTO SABINO DOS REIS

Bento Sabino dos Reis nasceu em Salvador, ca. 1763-06. 12. 1843 (Alves, 1976, p. 144), Querino dá o ano de seu falecimento em 1846, foi escultor e teve seu período de atividade nos anos de 1797, 1801, 1803, 1818-1820, 1827, 1836 e 1841. Entre suas obras documentadas estão no dia 26/09/1797 duas cabeças e consertos no valor de 4$640 rs. (Ott, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas). No dia 02/10/1801 fez vários consertos nas imagens de procissão (idem, ibidem). Entre 1802-1803 fez as seguintes imagens novas: "Nossa Senhora da Palma, com o menino Deos, Sancta Elena e Santo Agostinho e concertos que fez nas outras" (idem, ibidem); em 22/07/1841 fez uma obra não especificada no valor de 4$000 rs., no dia 22/08/1841 fez outras obras não especificadas no valor de 8$000 rs. (idem, ibidem); e no dia 20/10/1841 fatura da Imagem no valor de 8$000rs., consertos diversos – 5$000 rs., tirando 4$330 rs. para o tingimento do andor do Senhor, 2$640 rs. para alfinetes presos e arame para ferros das maçanetas dos Andores (idem, ibidem). No convento de Santa Clara do Desterro em 06/08/1811 consertou credências (idem, ibidem); no dia 27/10/1812 consertou e supriu a armação de madeira para iluminação do convento no valor de 4$800 rs. (idem, ibidem), 21/11/1812 fatura de setenta castiçais grandes e pequenos de cedro para o trono da igreja, consertou o soalho do trono, da cruz de jacarandá e tábuas das sacras do altar-mor no valor de 73$840 rs. (idem, ibidem). Na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo em 10/04/1819 quatro maçanetas para o Andor da Senhora da Soledade no valor de 12$000 rs. (idem, ibidem); no dia 02/05/1836 "do conserto que fis no engonso do Braso do Senhor que vai à Prosição do Enterro do Senhor no valor de $960 rs. (idem, ibidem). Na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim entre 1818-1820 fez dois anjos de madeira conforme o recibo Nº 152, no valor de 9$600 rs. (idem, ibidem) e na Irmandade do Santíssimo Sacramemto da Igreja de São Pedro Velho, no dia 20/09/1827: "quatro Evan-gelistas novos fez para ornar o altar mor nos dias das festividades no valor de 48$000 rs. (idem, ibidem).

> "Caracter severo, chefe da escola de esculptura de seu tempo, deixou discípulos de mérito que foram seus continuadores. [...]. Em 1783, o esculptor Bento Sabino fôra procurado por um sertanejo que lhe encommendara uma imagem do Senhor dos Passos. E já pela perícia de que era dotado, e, pelo cumprimento que dava à sua palavra, apronmptou-a perfeita e no prazo estipulado. Apresentado o trabalho ao sertanejo, este, para diminuir o valor ajustado, recusou recebe-la, pretextando imperfeição.
> O artista depois de fazer ver a belezas da obra, inspirando-se no justo orgulho que possuía pela execução, convidou-o a comparecer na audiência do juiz de paz Sant'Ànna, com seus peritos, para um julgamento definitivo.
> Isto feito, os peritos apresentados pelo sertanejo julgaram o trabalho perfeito, e estabeleceram que, quem o tinha encomendado, deveria recebel-o pelo preço ajustado, e pagar as despezas do exame, em cujas custas fora condenado, julgando-se afinal tudo por sentença.
> O artistas sábio triumphante no pleito, tirou certidão do ocorrido, e, quando o sertanejo apresentou-se para cumprir o aresto da justiça, Bento Sabino, somente a importância das custas e recusou entregar a imagem, declarando não haver preço para a aquisição.
> Passado algûns dias, o artista com seus discípulos instituio a actual Devoção do Senhor dos Passos dos Humildes, que se venera em sua capella, à rua do Tingui, actualmente rua dos Zuavos" (QUERINO, 1909, p. 6-7 apud FREIRE, 2006).

O autor anônimo das "Noções" a ele se refere como discípulo de Félix Pereira Guimarães, que teve muitos discípulos. E afere sua obra nas seguintes palavras:

> "Adscrito sempre á escholas, e compassando todo o seu trabalho, este uso permanente das teorias lhe não foi com tudo vantajoso para o melhor desempenho; porquanto suas esculpturas offérecem – menos desenvolvimento, menos graça, e mesmo alguma dureza em seus panos e roupagens, comparadas com as de seus referidos condiscípulos" (BN-RJ, Noções sobre a procedência d´arte e de pintura na Província da Bahia (publicado por Carlos Ott na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nac. vol. 11 (Rio, 1947) 204 (..,s/d.,f. 14).

Foi também membro da Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz da Igreja de Nossa Senhora da Palma em 30/10/1793 (OTT, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas). "Pardo, solteiro e com mais de 80 anos ao falecer" (ALVES, 1976, p. 144).

MANUEL IGNÁCIO DA COSTA

Manuel Ignácio da Costa nasceu em Cairú, BA em 1777 e morreu em Salvador no dia 23/05/1857. Foi escultor e teve seu período de atividade nos anos 1794, 1818-1819, 1820, 1833, 1834 e 1835. Morou em 1857 no endereço residencial Rua das Portas do Carmo (PÊPE, 1999, f. 48-63) e teve sua oficina no endereço comercial Rua do Carro (ALMANACH, 1884, p. 237).

Entre as obras atribuídas segundo Querino (1909, p. 17–19 apud FREIRE, 2006) estão o anjo da Fama no teatro S. João; quatro anjos maiores que o natural no Hospício da Piedade; o Senhor da Paciência e São João de Deus na Matriz de São Pedro Velho; o Senhor Morto da Ordem Terceira do Carmo; São Miguel, São Gonçalo, Sant'Anna, Nossa Senhora Mãe dos Homens e Nossa Senhora do Rosário na Matriz de Santana; São Guilherme na Igreja da Palma; Santo Elias e Santo Eliseu da Ordem Terceira do Carmo; Santa Madalena, Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio e Santana, na Igreja da Lapinha; Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio e Santana no Convento de São Francisco de Salvador; o Caboclo, figura de carro alegórica dos festejos da Independência da Bahia; os Sete Passos da Paixão de Cristo em tamanho natural no Convento do Carmo; Santo Dimas no Convento de São Francisco; um Cristo na Matriz do Rosário em Santo Amaro; e esculturas em barro cozido para o Sr. Bellarmino Gomes Villela: "Fuga de Nossa Senhora", "São José e o Menino Deus"; "O despertar do Povo ao ter notícia do nascimento do Cristo". "A degolação dos inocentes"; e " Os pastores do Egito com-templando o Messias".

Na relação de suas mais importantes obras documentadas na Santa Casa de Misericórdia da Bahia encontra-se datada do dia 18/04/1794 a imagem de Cristo, pintada, com cravos de prata e título no valor de 40$600 rs (PÊPE, 1999, f. 48-63). Na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim entre os anos de 1818-1819, várias imagens de madeira não especificadas no valor de 170$000 rs. (idem, ibidem). Na Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória em 1820, encontra-se uma imagem não especificada no valor de 12$000 rs (idem, ibidem). Na Venerável Ordem Terceira de São Francisco encontra-se no dia 24/06/1833 uma encomenda de uma imagem de São Domingos de sete palmos e meio de altura no valor de 60$000 rs. (idem, ibidem) e em 1835, uma encomenda de sete imagens de Cristo crucificado de palmo e polegada para os altares laterais e altar-mor

(idem, ibidem). E na Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar encontra-se no ano 1834 uma imagem do Senhor do Bom Caminho (idem, ibidem).

Ele foi filho natural de Quitéria de Sousa, branco, solteiro, teve com Ana Joaquina três filhos: Alberto Magno de Sousa, Joanna Escopelle de Sousa Ferreira e Gertrudes Zeferina da Silva Romão (esposa de José da Silva Romão, mãe do pintor Francisco da Silva Romão) (idem, ibidem). Pertenceu à Ordem Terceira de São Francisco, à Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Anna, à Irmandade das Almas da mesma freguesia, à de Nossa Senhora de Guadalupe, à do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Brotas e à de Nossa Senhora da Fé (idem, ibidem). Ao falecer tinha a situação financeira estável (idem, ibidem).

OUTRAS REPRESENTAÇÕES

As representações em torno da figura indígena e também de São Miguel Arcanjo não se restringem somente à, até então, província da Bahia do século XIX. Em outras localidades da terra de Santa Cruz representações de diferentes modos das figuras icônicas do imaginário popular foi produzida em diferentes épocas. Uma dessas representações foi encontrada na Igreja do Galo em São Gabriel, Rio Grande do Sul. Ela é uma escultura (Figura 18) em madeira representando um indígena como São Miguel, vestido como um soldado romano com cocar e feições indígenas pisando o demônio representado por um português (Figura 19). Com as informações locais, surge a possibilidade de que a imagem tenha sido concebida no território dos Povos das Sete Missões, e possa ser provável que essa inspiração seja atribuída às disputas territoriais de terras da época que culminaram da Guerra Guaranítica (1754-1756). Consta na etiqueta de identificação, que ele foi ofertado pelo padre Arnaldo Gasparoto e os anjos e santos encontrados nas reduções da região também possuem traços indígenas iguais do arcanjo. Possivelmente essa atribuição é mais para perpetuar e representar o indígena dominando os portugueses.

As reduções foram aldeamentos construídos com base em projetos trazidos pelos jesuítas e realizados com diferentes materiais locais e mão de obra indígena. Logo após, outras ordens religiosas aportaram no Brasil e usaram o trabalho dos escravos africanos para a construção de igrejas, conventos e mosteiros. Por conta disso, as tarefas manuais passaram a ser desmerecidas na cultura nacional. A pesquisadora Ana Mae Barbosa, baseada em análise realizada por Fernando de Azevedo, verifica que:

> "[...] havia enorme preconceito contra o trabalho manual para o homem da aristocracia, ao qual era dirigida a educação. O trabalho manual era reservado aos escravos. A influência da educação excessivamente literalizante dos jesuítas, a inexistência de indústrias e a ausência da necessidade de trabalho tecnológico [...], todos esses fatores colaboraram para desvalorizar as prestezas manuais e para fracassar as inicias tentativas de implantação do ensino técnico na primeira metade do século XIX (AZEVEDO apud BARBOSA, 1985, p. 40)".

Figura 18 - Escultura de São Miguel Arcanjo, São Miguel, Rio Grande do Sul



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

Figura 19 - Detalhe da Figura 18 – português representando o diabo



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

O que reforça a comprovação da imagem ser um indígena é que geralmente as imagens de São Miguel Arcanjo sempre trazem consigo vestes militares com armadura, elmo, espada, lança, escudo ou estandarte, calçando sandálias e/ou em algumas vezes utilizando botas ou descalço. Na maioria das vezes ele traz asas abertas, numa postura vitoriosa, subjugando com os pés o diabo derrotado. Raras vezes traz também uma balança na mão esquerda ou na mão direita, sem pré-determinação, ficando a cargo do artífice. Como luta incondicionalmente em nome de Cristo e por toda potência celestial, e devido ao seu poder, jamais é derrotado, sempre alcança a vitória sobre o mal, submetendo qualquer força maligna ao seu grandioso poder, ao qual este sempre lhe fica submetido.

Segundo historiadores das missões que ocorrera em terras sulistas, São Miguel Arcanjo foi o mais representado nas sete reduções jesuíticas. Em cada missão havia uma congregação dedicada ao arcanjo. O seu nome foi dado a caciques, povoados, estâncias, postos, capelas, entre outros. São Miguel era estimado como o chefe dos exércitos celestiais concebido na iconografia cristã batalhando contra Satanás e "os anjos do mal". Para o Concílio de Trento, isso fortificou o culto ao anjo guerreiro que sobreveio a representar o triunfo da Igreja Católica na salvação das almas contra o progresso do protestantismo. A imagem de São Miguel foi apropriada pelos indígenas missioneiros como o santo guerreiro que vence os bandeirantes, os portugueses e os espanhóis. Na representação com asas foi associada pelos guaranis, às aves. Desse modo, passou a ser intitulado São Miguel Marangatu. Entre os indígenas guarani, "marangatu" fazia referência às aves migratórias como o guará, que podem ir e vir da morada dos deuses, e dos santos, os emissários celestiais que se movem pelo espaço.

Nas passagens bíblicas nas quais o arcanjo é citado no cristianismo, dão a São Miguel quatro ofícios: o primeiro é lutar contra Satanás; o segundo é resgatar as almas dos fiéis do poder do inimigo, especialmente na hora da morte; o terceiro é ser baluarte do povo de Deus, os judeus na antiga lei, os cristãos no Novo Testamento; portanto, ele é patrono da Igreja e das ordens dos cavaleiros durante a Idade Média; e o terceiro é chamar da terra e trazer as almas dos homens a julgamento ("signifer S. Michael repraesentet eas in lucam sanctam", Offert. Miss Defunct. "Constituit eum principem super animas susci piendas", Antiph. Off. Cf. *O Pastor de Hermas*, 1995, livro III, Similitude 8, Capítulo 3,).

O nome Miguel em hebraico: *Micha'el* ou *Mîkhā'ēl*; em grego: *Μιχαήλ*, *Mikhaḗl*; em latim: *Michael* ou *Míchaël*; em árabe: ميخائيل, Mīkhā'īl é um arcanjo nos ensinamentos religiosos judaicos, cristãos e islâmicos, apresentando-se como o príncipe das milícias celestes, advogado da glória do Senhor e do seu povo ao lado dos outros dois arcanjos, Gabriel e Rafael. Ele é considerado o primeiro de todos os arcanjos, a ponto de quase ser confundido com a divindade suprema. Os povos hebreus e muçulmanos o apelidam de "Anjo no qual é Deus" (Maleak Ha-Elohim e Manka-Allah), logo que em hebraico, Miguel significa "aquele que é similar a Deus" ("mi", quem; "ka" como; "El", deus). Tal atribuição é, de acordo com a tradição interpretada como uma pergunta retórica: "Quem como Deus?" (em latim: *Quis ut Deus?),* para a qual se acredita uma resposta negativa, e que indica que ninguém é como Deus, ou seja, deste modo, Deus é um ser único, o *proto kinon.* Logo, o arcanjo é o senhor dos exércitos celestiais que combate o mal em prol do bem celeste.

É oportuno salientar que no hagiológio da igreja católica a temática de submissão e derrota do mal ou lúcifer na representação de uma serpente ou dragão, não se resume somente a iconografia de São Miguel Arcanjo, mas também na representação mais icônica da religão católica, que é a Virgem Maria como a invocação de Nossa Senhora da Conceição. Na representação que apresenta a Virgem Maria esmagando a serpente sob os pés e a lua crescente em meio a nuvens acompanhadas também de três ou quatro querubins, permite identificar que a temática iconográfica do bem sobre o mal, se faz pertinente em algumas histórias, iconografias e vida dos santos católicos, o que permite mais uma vez identificar uma similitude com a cabocla da fonte em homenagem a independência da Bahia, encontrada no Largo dos Aflitos, Salvador-Bahia. Isto resumidamente permite compreender que possivelmente a religiosidade popular católica não é tão engessada, como normalmente se permeia no núcleo eclesiástico. Devido à religiosidade popular, a religião tende a ter algumas assimilações com as religiões de matriz africana, e, portanto, aplica-se na iconografia suposta aproximação, indicando possivelmente um processo de aculturação. Ou mesmo, a possibilidade de uma tentativa de reafirmar a participação feminina nas batalhas que aconteceram como Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica, sem ao menos desprezar a figura indígena feminina, que participou e foram muitas vezes desejadas pelos colonos como a indígena Catarina Paraguaçu.

SENSO COMUM, AS ARTES E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS

Nas produções acadêmicas, a ciência e o senso comum possuem papéis distintos, mas ao mesmo tempo complementares na compreensão do patrimônio cultural. A seu modo cada categoria compartilha da definição e da delimitação do patrimônio cultural. O senso comum compreende todo o conhecimento produzido pelas populações, determina e caracteriza o seu modo de vida, representa o meio pelo qual uma cultura local pode manter-se e se conservar viva; estes saberes são materializados através da cultural imaterial na cultura material. A ciência usa das suas verdades, do seu método, e do conhecimento produzido pelas várias áreas do saber para determinar e administrar o patrimônio material. Ciência e senso comum contribuem para a compreensão do patrimônio cultural, e de acordo com a sua área de atuação tem o objetivo de delimitar o conhecimento das coisas e das pessoas.

Para Madel T. Luz (1988, p. 36), em **Natural, racional, social: Razão médica e racionalidade científica moderna**, fala que desta forma fica claro que estes conhecimentos são representados por outras formas de expressão humana de significados (ou de verdades), como as artes, a política, a moral, a filosofia, a religião, serão reordenadas social e epistemologicamente pela razão cientifica. Elas têm como ponto de partida comum fontes impuras para a produção do conhecimento cientifico: a imaginação, os sentimentos, os sentidos, as paixões, a especulação e a fé (LUZ, 1988, p. 36).

Na perspectiva do autor anteriormente citado, essas outras formas de conhecimento, tão pertinentes ao senso comum são consideradas impuras para a produção do conhecimento científico, porque tem por base princípios que são completamente rejeitados pela ciência: a imaginação, os sentimentos, os sentidos, as paixões, a especulação e a fé. Ao contrário do que prega a ciência, estes princípios são norteadores para a criação e formatação do patrimônio cultural de natureza material e imaterial. Nos quais são baseados em toda a experiência cotidiana, permeado pela imaginação, crenças, paixões, medos, mitos, costumes, superstições.

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a nominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. A Constituição estabelece ainda a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública.

Enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio "o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico", o Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo os bens "de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira". Desse modo, acredita-se que patrimônio tem valor tangível.

Nessa redefinição promovida pela Constituição, estão as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Antônio Joaquim Severino (2007, p. 116-117), em **Metodologia do Trabalho Científico**, ao explicar o paradigma dialético como uma epistemologia que se baseia em alguns precursores que são considerados pertinentes à condição humana e às condutas dos homens e cita sete tipos acompanhados dos seus conceitos. E entre eles está a cientificidade que se resume em informar que toda explicação cientifica é necessariamente uma explicação que explicita a regularidade dos nexos causais, articulando, entre si, todos os elementos da fenomenalidade em estudo. Só que esta casualidade, para a perspectiva dialética, se expressa mediante a um processo histórico-social, conduzido por uma dinâmica geral pela atuação de forças polares em conflito.

O autor citado relata que ao trabalhar com esses conceitos, e visando facilitar o acesso ao conhecimento dos bens nacionais, a gestão do patrimônio é efetivada segundo as

características de cada grupo: Patrimônio Material, Patrimônio Imaterial, Patrimônio Arqueológico e Patrimônio Mundial. Todo o conhecimento produzido pelas populações tem a finalidade de determinar e caracterizar o seu modo de vida; é uma representação de como uma cultura local pode manter-se e se conservar viva. E o meio para que tal fato aconteça é através da definição e delimitação do patrimônio imaterial. Este é produzido e determinado através dos conhecimentos do senso comum. Pois, as concepções do senso comum são totalmente incompatíveis e inconcebíveis ao conhecimento científico.

> A ciência, como modalidade de conhecimento, só se processa como resultado de articulação do lógico com o real, do teórico com o empírico. Não se reduz a um mero levantamento e exposição de fatos ou a uma coleção de dados. Estes precisam ser articulados mediante uma leitura teórica. Só a teoria pode caracterizar como científicos os dados empíricos. Mas, em compensação, ela só gera ciência se estiver articulando dados empíricos (SEVERINO, 2007, p. 126).

O mesmo autor fala que referências epistemológicas são, pois, necessárias para a produção do conhecimento cientifico; no entanto, elas não seriam fecundas para a realização de uma abordagem significativa dos objetos se não dispusessem de mediações técnico-metodológicas. Estas se constituem pelo conjunto de recursos e instrumentos adequados para a exploração das fontes mediante procedimentos operacionais. Com efeito, a construção de conhecimento novo pela ciência, entendida como processo de saber, só pode acontecer mediante uma atividade de pesquisa especializada, própria para as várias ciências. Pesquisas que, além de categorial epistemológico preciso e rigoroso, exigem capacidade de domínio e de manuseio de um conjunto de métodos e técnicas específicos de cada ciência que sejam adequados aos objetos pesquisados. No caso aqui estudado, aborda-se a percepção e valorização das artes indígenas pelo senso comum e como a área científica (acadêmica) busca através de subsídios transformar a percepção do senso comum para com a cultura material e imaterial das diferentes tribos indígenas.

Para se ter conhecimento sobre o quê e quais são as artes indígenas, primeiramente, é preciso conhecer e conscientizar-se de que há diversos povos indígenas e, portanto, não se devem singularizar tais culturas materiais e o seu saber fazer, a cultura imaterial. Pois, cada tribo tem suas peculiaridades e maneiras de se expressarem. Da mesma forma, os mesmos imprimem em suas artes a singularidade do seu modo de ser e suas principais

motivações. Tornando-se então essas artes um campo bem mais complexo do que se pré-conceitua no senso comum da população brasileira.

A partir de experiências em convívio com diversos sujeitos sociais é possível observar o conhecimento pelo senso comum do que vem a ser indígena. Ou seja, para o senso comum, indígena é uma "espécie" de homem que vive na floresta em ocas e se organiza em tribos; que utilizam colar, cocar, arco e flecha para caçar; e que se veste seminu com plumas ou tangas, fala língua diferente dos não-indígenas e possui hábitos e costumes com mesmo teor. Essa ideia de indígena nada mais é do que uma pré-conceituação, na qual, revela a falta de conhecimento sobre os tais povos que vivem numa sociedade diferente, mas tão quão complexa como a nossa, os não-indígenas[18]. É uma perspectiva que perpassa por milhares de anos, mesmo com os estudos aprofundados de tais povos como os escritos descritivos que remontam aos tempos do descobrimento e o primeiro contato dos brancos "descobridores" com estes, até os estudos analíticos e de contatos contemporâneos em que se aprofunda um pouco mais no modo de vida.

A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA E A LEI Nº 11. 645/2008

Apesar desses tantos estudos, por vezes essa conceituação antecipada é notória na grande massa que conduz o estado nacional brasileiro. É uma perspectiva vigente na maioria do imaginário popular, que atribui a figura do indígena a uma contextualização folclórica e distante da realidade, na qual é bem vista nas representações contidas em séries de instituições de ensino, principalmente de ensino básico, que vestem seu alunado com "fantasias", ou melhor, trajes confeccionados na sua maioria com papéis e que se assemelham aos vestes típicos indígenas como uma visão ou versão estereotipada e de único tipo genérico de adorno, para assim celebrar o dia do indígena, festejado no dia 19 de abril de cada ano. Contudo, a Lei nº 11.645/2008 altera a Lei nº 9.394/1996 modificada pela Lei nº 10.639/2003, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional,

[18] É notável afirmar que apesar de existir uma diferenciação entre o modo de vida dos indígenas que vive nas aldeias e os outros sujeitos sociais (não-indígenas) que vivem nas cidades, todos são sujeitos passíveis a sociabilidade ou contato, pois a sociedade brasileira é uma mistura heterogênea que se baseia na mistura de etnias que se perpetua desde o início da colonização portuguesa.

para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e cultura afro-brasileira e indígena". Isso implica, sobretudo, a necessidade de abordar a temática em questão no ensino de todas as disciplinas do currículo da educação básica, que inclui a educação infantil, o ensino fundamental e médio, o que não açambarca os primeiros anos da educação infantil, anos escolares no qual o hábito comumente acontece.

Consequentemente, essa temática aparece no livro didático, uma vez que ele é um dos instrumentos mais utilizados pelos professores e alunos nos processos de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, com o presente estudo, verificamos que essa lei está sendo abordada nesses tipos de livros, principalmente no livro de história. Nosso *corpus* de análise é constituído pelos livros didáticos públicos e os utilizados em algumas escolas particulares, como exemplo, o livro caderno de reforço adotado pela Escola ABC de Salvador, Bahia para o 5º ano do ensino fundamental, intitulado **Viver Valores** das autoras Maria Amélia Vieira e Rute de Souza Galvão da editora Construir. Os parágrafos 1° e 2° da Lei n 11.645/2008 dizem que:

> "Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.
> § 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o indígena na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.
> § 2° Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e histórias brasileiras" (BRASIL, Lei 11.645/08).

Ao levar a problemática para o senso comum, vê-se que o cocar, pinturas e saia com penas, ou melhor, a "fantasia de índio" está presente nas festas e blocos de rua durante todo o carnaval. Para muitos críticos e defensores dos povos indígenas a "homenagem", não passa de um disfarce de prática racista por se apropriar da cultura dos povos, que até hoje são vítimas da dizimação. No dia 01 de fevereiro de 2018, a artista indígena Katú Mirim publicou um vídeo na página do Vlog Katú no Youtube explicando por que a utilização dessas vestimentas é considerado como algo racista e lançou o protesto

#IndígenaNãoÉFantasia. Devido à fala "Isso é racismo. Indígenas existem, resistem e temos cultura", bem como, toda a exposição do ponto de vista no post, a ativista foi agredida com comentários discriminatórios, como "indígena que é indígena mora no mato" e "volta para a aldeia". Segundo ela, a tomada da decisão de gravar o vídeo se deu após se deparar com as vitrines de lojas que estavam lotadas de cocares, numa versão bem estereotipada dos trajes indígenas comercializados na 25 de março, centro de São Paulo - ou mesmo em *sites* e redes sociais de artesãos e empresas comercializadoras dos "produtos". Para a mesma, o impacto e desconforto visual foi tão grande, que chegou a ficar com a cena na cabeça. Na fala, ainda pode ser percebido o desconforto e a indignação quando ela diz: "para mim foi como ver meus ancestrais e a mim mesma sendo pendurados", relata.

Conforme a ativista, o uso da fantasia de indígena é apenas a "ponta do iceberg". "O assunto é só um ponto de partida para as discussões sobre questões raciais, direitos, visibilidade e representatividade dos povos originários". Ainda para Katú no seu Vlog:

> "Desde 1492, quando invadiram e colonizaram a América, o genocídio aliado ao etnocídio, assim que o Estado Brasileiro foi sendo construído. Uma terra indígena, onde a chamada 'evolução' foi agindo pela eliminação dos povos originários, da raça indígena. Raça essa que só entrou no IBGE em 1991. Se isso não é racismo é o que, então? (Youtube, 2018)".

A indígena afirma também que a palavra fantasia tem uma conotação de falsidade, de algo que não existe. Veja:

> "Os povos indígenas já são estereotipados e descriminados, e a sociedade só lembra-se da nossa existência quando lhe convém, como é o caso da fantasia, que pega os nossos símbolos sagrados e os transforma em mercadoria e meros adornos descartáveis (Youtube, 2018)".

Antes de publicar o vídeo a artista em prol da causa antirracista, havia se sensibilizado com a causa e em 2017, resolveu utilizar suas ações pela causa indígena para estabelecer o movimento "VI Visibilidade Indígena", que despertou o combate em prol dos direitos e representatividade dos povos. Na rede social de Katú é possível visualizar vídeos

que mostram a indígena com pintura corpórea no seu rosto característica nas cores vermelha e preta e o slogan “Indígena Não É Fantasia” escrito na palma da mão.

Conforme a Declaração Universal dos Direitos Humanos adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948**,** todo sujeito social é possuidor de direitos básicos assegurados a todo e qualquer ser humano, sem que seja irrelevante a classe social, raça, nacionalidade, religião, cultura, profissão, gênero, orientação sexual ou qualquer outra inconstante possibilidade que possa ser diferenciado os seres humanos. Um artigo que pode sinalizar tais necessidades e direitos é o art. 27 que cita que todo e qualquer ser humano ou social tem o direito de participar de livre arbítrio da vida cultural da comunidade ingressa, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor” (SIMON, 2008). Ambicionando assim, vida cultural ativa em diferentes linguagens e modos de vida.

Desse modo, entende-se que o hábito de utilizar e estereotipar as vestes indígenas no contexto festivo é uma convenção propagada há séculos e vista como exótica. Ela faz parte como várias outras da cultura dos não-indígenas e não pelos indígenas. Como podem ser observados na figura 20, os trajes típicos indígenas são exemplares de grande potencial simbólico e riqueza visual. Os mantos tupinambás apresentados são vestes criadas a partir de trançamento de penas apresentada umas sobre outras, mostrando pelo tratamento e acabamento realizado supostamente possível contexto religioso, enriquecido com pintura corporal e canções de ritos de cura ou passagem. São cerca de 11 mantos tupinambás sobreviveram até os dias de hoje,e ele fazem parte de coleções europeias. Há necessidade de repatriar as vestes que estão sob a posse de museus europeus, permitindo que exemplares como eles sejam de posse de museus nacionais. Essas vestes mostram que os museus nacionais, apesar de possivelmente possuírem muito mais exemplares, vestes como estas são de difícil musealização no Brasil. Possivelmente o MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, possui no seu acervo vestuário típico. Mas, o carro chefe do museu, são exemplares de cerâmica, como urnas funerárias e outros exemplares líticos, provenientes de sítio arqueológico e etnias da região baiana e de partes do Brasil em sua diversas nuances étnicas e culturais.

Figura 20 e 21 - "Manto Tupinambá", Artista Tupi Anônimo, Século XVI-XVII, plumas e fibra vegetal, 200 x 180 cm, Museu Real de Arte e História de Bruxelas.





Fonte: https://www.facebook.com/ahccpuc/posts/d41d8cd9/846378375833385/

Os exemplares que estão sobre a guarda de países europeus, são resquícios icônicos da etnia tupinambá que dominava a costa do Brasil por cerca de mais de 500 anos. Os onze exemplares preservados no mundo ainda trazem quase intactos os trançados de fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de ararunas, que exprimem uma beleza inigualável. Eles foram levados do país devido à expulsão holandesa do nordeste, no século XVII. Por isso, que o destino foi a Europa, mesmo que ainda seja inexplicável a sua presença nesses museus, apenas admitindo-se que não há conhecimento certo sobre sua procedência. De acordo com pesquisadores e especialistas, os seis exemplares estão nos seguintes países: Dinamarca, Bélgica, Suíça, Alemanha, França e Itália.

Essas artes produzidas por indígenas tupinambá e de outras tribos indígenas desde o tempo da descoberta do Novo Mundo são apreciadas pelos não-indígenas como objetos primorosos e exóticos. De diversas maneiras os povos indígenas expressam o seu dom artístico, sejam em cerâmicas, cestarias, plumaria (diademas, cocares, colares), pinturas e outros adornos corporais com exemplares riquíssimos e de beleza quase inenarrável (Figura 20). Na maioria das vezes de cunho utilitário, as artes indígenas têm uma estilística e tecnologia aprimorada, levando em conta as condições e recursos da vivência indígena, por isso, que espanta e chama a atenção de diversos pesquisadores e admiradores dessas artes. Porém, em suma podemos verificar que a estética presente nessas artes está ligada não só as questões físicas como a beleza e o que abrange a estética, mas também a outros domínios como do pensamento, do espirito e o que tange o mundo místico.

As artes indígenas carregam em si uma espécie de unificação de diversos aspectos da formação de uma sociedade tribal como a história, a ciência e a religião, diferentemente das artes dos não-indígenas. E podemos afirmar concretamente a partir do pensamento de Berta G. Ribeiro (1989), em **Arte Indígena - Linguagem Visual,** quando considera Lévi-Strauss no depoimento sobre etnologia e estética, ao afirmar que,

> "no âmbito tribal a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado (STRAUSS 1982, p. 24 apud RIBEIRO, 1989, p. 15)".

Pode-se agregar a este argumento outro relacionado à feitura da arte na qual paira a discussão e concepção museológica no que diz respeito à natureza dos artefatos indígenas, os quais são vistos ainda no senso comum. Para muitos, tais artefatos são tidos como artesanatos pelo fato de serem obtidos em padrões tradicionais sem nenhuma diversificação plástica. Nessa perspectiva, tal plasticidade resulta da confluência de concepções e inquietações do coletivo e da individualidade dos povos. Entretanto, sabendo que diferentemente da sociedade dos não-indígenas esse último aspecto, o da individualidade não privilegia-se. Afinal, há tribos que se tornam únicas na sua cultura visual.

Diversificando e partindo da premissa que o caboclo do 2 de Julho é uma representação de um povo que lutou para ser independente do domínio português e os caboclos das religiões de matriz africana são entidades de povos ameríndios. Entende-se que o traje indígena sob posse do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia é de um caboclo considerado entidade e permitia caracterizar o seu filho de santo para ritual ou "festa de santo". Este ato permitiu identificar o propósito atribuído a criação da veste, com a assimilação as vestes dos indígenas ainda reclusos em tribo fechada, que não permite ou permitiu ao longo do tempo, que os não indígenas se apropriassem de sua cultura local. De modo que, se percebe o indígena com respeito a tradição da aldeia.

A possibilidade dessa criação se dá no momento em que não são povos indígenas que criaram a veste. Mas sim, praticantes de religião de matriz africana ou lojas de artigos para "povo de santo", que buscou na caracterização, um meio de se conectar e representar entidade recebida em momento de transe. Desse modo, se busca imaginar o momento em que tal traje foi utilizado para fins religiosos, não abandonando a possibilidade de identificar a similitude existente com indígenas que utilizam vestes para rituais religiosos e festas nas aldeias onde vivem. Especifica-se nestes atos, a busca por preservar tais ritos que determinam a sociedade em que vivem.

É possível relacionar nessa trama, que os indivíduos incorporados de povos ancestrais ameríndios, se utiliza de modos e costumes atribuídos a caboclos ou indígenas das aldeias que possibilitaram contato com povos não indígenas, e ainda assim, buscam preservar através da manutenção da religião e/ou religiosidade esses povos que não estão mais no plano físico da vida, e sim, "espiritual". A permanência desses rituais religiosos, permitem também, que o povo de santo, preserve de algum modo, hábitos e costumes que se relacionam com ancestrais e possíveis indígenas.

UMA TEORIA ANTROPOLÓGICA DAS ARTES INDÍGENAS

Assim como Els Lagrou (2007) em **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**, o que anseio evidenciar com a interconectividade dos campos de reflexão e de ação é a impossibilidade em perceber o estético enquanto domínio separado. Ao procedermos desta forma, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências interpessoais são concebidas enquanto "fatos sociais totais" (LAGROU, 2007, p. 85). Uma consciência da interdependência dos seres vivos é traduzida em uma cosmologia que coloca os processos de transformação no centro da reflexão. A questão do significado da semelhança e diferença, antes um problema classificatório, passa a ser um paradoxo filosófico. As categorias ou os conceitos que se referem aos "outros" são concebidos de tal modo que acabam referenciando tanto a categoria da alteridade quanto a da identidade percebida entre o espectador (não-indígenas) e a tribo que produz "a arte" (LAGROU, 2007, p. 535).

A autora resguardar-se na necessidade da associação entre o conceito de atenção e o conceito de forma, a fim de que adquiram uma flexibilidade e agência próprias. Tratar-se-ia, pois, de "examinar o real engajamento do social com o formal [...] estudar o lado social da dinâmica que gere o fenômeno da atenção" (KINGSTON, 2003 apud LAGROU 2007, p. 23). Portanto, é esse o modo pelo qual as artes indígenas devem ser apreciadas, ou melhor, entendida pelo censo comum, como uma representação formal do social ou etnia, tipificamente criadas na sua respectiva tribo.

Em **Arte e agência: uma teoria antropológica**, Alfred Gell (2018, p. 40) incide em destacar a recusa à noção de "obra de arte" como condição necessária, afinal a arbitrariedade desse termo restringiria o alcance da investigação a objetos assim definidos por uma perspectiva institucional e excludente. Por isso, sua antropologia da arte se propõe a "explorar um domínio em que os 'objetos' se misturam às 'pessoas', dada a existência de relações sociais entre pessoas e coisas" (GELL, 2018, p. 40). Neste sentido, **Arte e agência**, mesmo sendo uma publicação póstuma, é capaz de atravessar esse momento de crítica aos modelos semióticos ou comunicacionais, entregando uma contribuição metodológica que, se não podemos considerar unânime, é, sem dúvidas, peculiar. Sua novidade passa exatamente por um aparato conceitual cuja familiarização é essencial para sua compreensão, conforme o capítulo dois da obra.

O conceito mais importante para sua antropologia da arte é exatamente o de "agência social". Por agentes, podemos compreender quaisquer pessoas ou coisas "vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos" (GELL, 2018, p. 45). Os agentes desencadeiam eventos a partir de si mesmos e não precisam ser necessariamente humanos. Um animal, uma escultura ou um automóvel, como exemplifica o autor, não só podem iniciar cadeias causais como ainda podem adquirir personalidade e constituir noções de pessoa daqueles que se relacionam com estes "objetos". È um modo de caracterizar o objeto artístico.

Conforme Gell (2018, p. 60; 64; 68) no seu modelo apresentado há quatro termos básicos envolvidos nas relações. Tratam-se de índice, de artista (aquele cuja autoria é atribuída), de destinatário (aquele de quem se espera a recepção do índice) e de protótipo (entidade idealizada no índice), cujo nexo é a arte. A questão que se coloca é que qualquer um dos termos pode assumir agência em relação aos demais, variando de caso a caso. Em dado contexto, o índice pode ser agentivo do artista, como na arte japonesa ou nos *ready-mades*, em que objetos encontrados se tornam arte. Em outras situações, o destinatário pode ser agente em relação ao índice, exemplo do mecenato.

Ainda pra Gell (2018, p. 363), abordar os objetos de arte por um viés hermenêutico, enquanto uma via de acesso para compreensão de dado sistema cultural, é uma forma de ignorar estas relações sociais e este caráter agentivo dos índices materiais. Enquanto sistema tecnológico pode-se dizer que a arte faz parte de processos cognitivos, sendo constitutiva da noção de pessoa. As casas maori, por exemplo, têm seus atributos estilísticos e arquitetônicos. Mas estes atributos não são detalhes supérfluos. Estas mesmas casas condicionam espacialidades, temporalidades e usos, através da distribuição de seus cômodos, "são um corpo *para* outro corpo. […] Entrar em uma casa é entrar em uma mente, uma inteligência sensível" (GELL, 2018, p. 363).

No seu escrito, Lagrou (2007) discute o fato da fonte de inspiração criadora (ou a legitimidade de motivos e formas tradicionais) costuma, no pensamento amerindígena, ser vista como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico. O artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador. E continuaria relevante voltar nossa atenção para contextos nativos em que a produção "artística" não segue as mesmas leis vigentes nas sociedades ocidentais, não entrando na lógica do mercado, às vezes nem da troca

nem sequer a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte (LAGROU, 2007, p. 41). Sendo assim, verificamos que a vida cotidiana e arte nas sociedades indígenas andam mais que lado a lado. Elas são fruto uma da outra, em um ritmo e impulso estético surpreendente, quase que inevitável.

ARTES INDÍGENAS

As artes indígenas são manifestações meramente perfeitas, onde eles se esmeram nos mais diversos objetos. Tendo como suporte as plumas, pedras, barro, e até o próprio corpo. Transformam-nos em seus utensílios do dia-a-dia ou ritualísticos em verdadeiros exemplares de arte, como chamam os estudiosos não-indígenas pela cultura material indígena. Por outro viés, podemos citar que como espécies de artes etnológicas, elas contêm diversos motivos ornamentais dependendo das suas origens e trazem em si representações zoomorfas, antropomorfas, zooantropomorfas, fitomorfas, e ou com figuras geométricas.

Nesse sentido, vale ressaltar a feitura das artes como exemplo, na cerâmica, o trabalho pode ser dividido em muitas tribos pelo gênero, ou seja, na feitura das panelas o processo estrutural é feito pelo homem, já a parte da decoração ou ornamentação fica a cargo das mulheres. Embora, para tribos do Karajá proveniente do Mato Grosso e Tocantins, as cerâmicas é arte exclusiva das mulheres que se esmeram na confecção.

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Portanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Com isso, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de indígenas que utilizam a arte da marcenaria, entalhe carpintaria e pintura ao executar nas obras artísticas.

Para Luiz Fabio Antoniolli (2010, p. 74), em **Percursos do Ornamento**, a designação ornamento possui na sua etimologia relação ao vocábulo latino ordinatio (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e diz respeito ao conjunto daqueles elementos na qualidade de atribuir beleza a obras arquitetônicas sem, no entanto, representar basicamente um sistema

tectônico-funcional justaposto. Essa termologia mostra que as características ornamentais das artes indígenas, permite compreender e especificar a etnia pela qual é criada.

Se ao analisar etimologicamente, em sua derivação semântica, possibilita aceitar seu sentido de ordem, a acepção apresenta-se no decorrer da história da arte em maior ou menor grau atribuída às noções de edificação e de decoração, o que consente invocar-lhe a importância estética. E a articulação entre ordenamento e valor estético, em arquitetura, mobiliário e decoração, permite pronunciar o ato de atribuir beleza a uma edificação, a um móvel, ou a um ambiente interior mediante uma investigação geométrica das proporções.

Em todos os povos os impulsos de modelação estética se exteriorizaram primeiramente nas criações destinadas ao lar, bem como nos objetos de uso cotidiano. Com os progressos da civilização e o consequente aumento das exigências da vida, a modelação desses objetos assumiu feição de uma arte propriamente dita. Mas é principalmente nas obras do culto religioso que as criações artísticas dos povos civilizados apresentam maior perfeição.

Alguns povos se destacam pela beleza de suas artes, como a cerâmica marajoara dos povos habitantes da Ilha de Marajó, ou os Kadiwéu, habitantes da região de Mato Grosso do Sul com suas cerâmicas pintadas pelas suas mulheres. Há também as máscaras rituais Tikuna, que trazem características essenciais do sobrenatural, ou mesmo a pintura corporal obtida da mistura de suco de jenipapo e pó de carvão que possuem desenhos minuciosos e simétricos do povo Kadiwéu, anteriormente já citado. Existem também, as pinturas corporais que também é relevante na sua confecção à questão de gênero, como no caso dos Xikrin de qualidade atribuída à natureza feminina.

Além das artes citadas, não podemos deixar de mencionar aqui outros tipos de artes, que apesar de não serem manifestadas pela materialidade, mas sim, através da imaterialidade, da oralidade, possui também valor cultural, equivalentes as artes da cultura material. Como é o caso da poesia, dos cânticos e músicas das diversas tribos que por consequência também possuem especificidades e características inerentes de cada tribo. Todavia, o que espanta é também a harmonia, a rima e a maneira estrutural na qual a poética indígena é projetada, construída, diversificada.

CONCLUSÃO

Em suma, pretendemos estimular e alertar para a importância da preservação da arte a partir do estudo do caboclo e da cabocla do cortejo do 2 de Julho, tendo com base seu histórico, sua iconografia e sua iconologia. Tendo como justificativa seu simbolismo étnico para a sociedade baiana - e por que não dizer brasileira -, no que implica as esculturas como símbolos na busca de uma identidade cultural através da matriz indígena tida como genuinamente brasileira frente à tirania portuguesa. Portanto, preservar as esculturas do caboclo e a cabocla enquanto símbolos e obras de arte, na concepção museológica são identificá-las como patrimônio histórico e cultural através da perspectiva da materialidade, por serem as esculturas um aspecto mais concreto da identidade baiana e da perspectiva da imaterialidade por serem exemplares de uma das manifestações culturais da Bahia, que são os préstitos do processo emancipacionista.

As alegorias são produtos da formação étnica da arte baiana, no que diz a feitura e representação, ou seja, as esculturas dos caboclos são obras de artes concebidas na Bahia por artistas baianos, mesmo diante das hipóteses referenciadas sobre sua criação, criadas no séc. XIX, e que pertencem a uma manifestação cívico-cultural baiana, o cortejo ao 2 de Julho. A partir do contexto histórico, da iconografia e da iconologia entende-se que ambas as esculturas fazem parte da comemoração no cortejo ao 2 de Julho, simbolizando assim, o momento em que os baianos deixaram de ser suboordinados à Coroa Portuguesa. Dessa maneira, pode ser identificado que as peças são representações étnicas e de identificação não só pelo contexto, mas também pela sua simbologia, pois tratam-se da figura do caboclo e da cabocla, símbolo autêntico de nacionalidade e naturalidade, escolhido como representante do povo baiano, brasileiro, no romantismo e indianismo do século XIX no Brasil. E que ganhara proporção à medida que os viajantes circulavam entre as colônias e províncias portuguesas no território brasileiro.

Recapitulamos que é interessante expressar que as artes e representações indígenas são exemplares da materialização das culturas dos diversos povos, cada qual com suas especificidades e peculiaridades, onde todas elas merecem ser valorizadas com pluralidade.

Ou seja, quando de algum modo forem citados os artefatos indígenas, estes até então não devem ser generalizados, e sim, especificados como nesse livro. No qual é possível perceber que as artes indígenas é muito mais complexa do que o senso comum tem conhecimento. Pois, o popular se torna presente no dia a dia alcançando a academia.

É de cunho valoroso o combate à questão discriminatória que é perceptível em relação aos indígenas na sociedade desde o "descobrimento" até os dias atuais. No qual se pode observar a dizimação pela qual tais povos sofreram e sofrem até hoje. Sem mesmo importar a etnia, sejam pelos portugueses que os escravizaram e dizimaram nos princípios do processo de colonização aos proprietários de terras, grileiros e posseiros no norte do Brasil, e em outras localidades do país, que ainda hoje atuam nas tomadas das terras dos indígenas com violência e derramamento de sangue.

Cotidianamente vemos como é comum a não valorização desses povos de várias tribos, línguas, artes, hábitos e costumes que provém tanta riqueza antropológica, artística e que muito ofertou e participou para a formação da cultura brasileira. Desde palavras comumente utilizadas no calor do dia-a-dia, como em danças, ritos e músicas. Por isso, a necessidade de transcorrer e pesquisar o tema como esse texto se propõe a fazer. Seu tema central é a abordagem das questões étnico-raciais na educação, principalmente na educação infantil. Trata-se do reconhecimento e do cumprimento da Lei nº 11.645/07, mas principalmente do direito das crianças negras, indígenas e brancas de terem acesso à história e cultura dos seus antepassados de forma igualitária, positiva e afirmativa, para uma melhor formação escolar e identitária.

Dessa maneira, é possível observar no panorama da sociedade brasileira o quão é importante à presença indígena e os conhecimentos destes povos para a formação cultural do país, pois o indígena autóctone habita as terras "tupiniquins" antes mesmo de serem nomeados índios, ou na versão da designação correta por novos estudiosos e ativistas "indígenas". Além disso, é necessário modificar essa pré-conceituação que povoa o imaginário do senso comum brasileiro através do ensino, do compartilhamento cultural e do respeito a esses povos, muitas vezes esquecidos e dizimados no decorrer dos anos.

É de fácil percepção aquilo que Alfred Gell identifica por uma teoria antropológica que incide pelo caminho das relações sociais. Ele mesmo indica assumir uma noção, talvez até, rígida da antropologia. Por sua vez e sem mais delongas, expressa que, "na medida em que a teoria da troca em Mauss é a 'teoria antropológica' exemplar e

prototípica, teríamos de construir uma ‘teoria da arte antropológica’, mas que tratasse de objetos de arte, e não de prestações” (GELL, 2018, p. 35). Portanto, o autor insiste que o oposto das teorias semióticas ou estéticas, sua intenção, tem como proposta para a arte a obrigatoriedade do diálogo com diferentes aspectos da antropologia.

Ao fim deste trabalho, acreditamos que a preservação e a conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana e produtos da formação étnico-artística da Bahia são notoriamente importantes, pois ambas, são legados da arte étnica baiana que perduram cerca de mais de um centenário, devido a terem sido feitas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1823. Além disso, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição e na preservação da cultura baiana e brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao 2 de Julho, que reflete da maioria da população que compõe a sociedade contemporânea. Fatores estes que acredito serem responsáveis pela evasão dos participantes no cortejo do 2 de Julho.

Referências

ALMANAK Administrativo, mercantil, e industrial da Bahia, para o anno de 1855. Primeiro anno. Bahia: Typ. De Camillo de Lellis Almanak & C., 1854. 348 p. il.

ALMANACH civil politicoe comercial da Cidade da Bahia para o ano de 1845. Salvador. Typ. De M.A. da S. Serva, 1844. 447p.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976, 210p.

_____. **História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. 431 p. il.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos: Guia de ruas e mistérios**. 40. ed. Rio de Janeiro: Companhia da Letras. 2012. 400 p.

ANTONIOLI, Luiz Fabio. **Percursos do Ornamento**. São Paulo, Dissertação, FAU/USP, 2010.

AULETE, Caldas. **Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017.

BAHIA. Governo do Estado, Secretária de Cultura, Secretária de Planejamento e Casa Civil. De perto – Caboclo. **Revista Bahia de Todos os Cantos**. n. 2, ano 1 , Outubro, 2009.Bahia:Empresa Gráfica da Bahia. Disponível em: <http://www.bahiadetodososcantos.com.br/>. Acessado em: 11 abr. 2011.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1985.

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRASIL. Lei 10.639/2003 de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

CACCIATORE, O. G. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões Tradicionais da Bahia**. 2. ed. Salvador: Secretária da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CASCUDO, Luis Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Guilherme. O caboclo. In: **DIMUS** – Museu Udo Knof. CD – Pesquisas Guilherme Castro. Pasta Guilherme Castro (Tam. 68 MG). Arte popular. DocWord. - Caboclo 3 Texto Expo (Tam.42,0KB). Ultima Modificação: 5/12/2009, 15h39min.

CHILLÓN, Alberto Martín. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em:<http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>. Acessado em: 03/02/2020.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. Maringá (PR) v. V, n.15, jan./2013. Disponível em http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html.

DURÃO, José de Santa Rita. Caramuru. Poema Épico do Descubrimento da Bahia, Composto por Fr. José de SantaRita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Natural da Cata-Preta nas Minas Geraes. Lisboa, na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI [1781]. Com licença da Real Meza Censoria.

ELIADE. Mircea. **O sagrado e o profano**. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences/Lettres**, 1, p. 1-9 (https://journals.openedition.org/rsl/219), 2003.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN. Rio de Janeiro. 2012. 147 f.

FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de grossura. O design no impasse**. Série Pontos sobre o Brasil, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

FERRETTI, S. F. Sincretismo e religião na Festa do Divino. **Revista Anthropológicas**, ano 11, vol. 18(2), Recife – PE, 2007.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p.

FREIRE, Luiz Alberto R. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). Manuel R. **Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados**. Editora Global: São Paulo, 2018. 32 p.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUIA GEOGRÁFICO - **IGREJAS DA BAHIA** – SALVADOR. Disponível em: http://www.igrejas-bahia.com/salvador/mares.htm. Acessado em: 23.07.2018.

HERMAS. **O pastor de. Hermas**. In: VVAA. Padres apostólicos. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1995.

KRAAY, Hendrick. **Entre o Brasil e a Bahia:** as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX. **Afro-Ásia**. N. 23, 2000, p. 47 – 85.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro, Editora: TopBooks, 2007.

LUZ, MADEL T. **Natural, racional, social: Razão médica e racionalidade científica moderna**. Rio de Janeiro: Campus, 1988, pp. 15-41.

MAFRO – MUSEU AFRO BRASILEIRO. Centro de Estudos Afro – Orientais/ Universidade Federal da Bahia. Setor Religiosidade Afro-Brasileira. Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores. Material do Professor. 2004.

MARTINEZ, Targino Socorro. **2 de Julho a Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia Século XIX: uma Província no Império**. Rio de janeiro: Nova Fronteira. 1992. 747 p.

MONTEIRO, J.M. As "raças" indígenas no pensamento brasileiro do império. In: MAIO, M.C., e SANTOS, R.V., orgs. **Raça, ciência e sociedade [online]**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 14-22.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. **Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

OTT, Carlos. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Pilar e de Sant´Anna da Cidade do Salvador. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979ª. 393 p.

_____. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Centro de Estudos Baianos. 1979b. 393 p il. (Coleção Frederico Edelweiss-II).

_____. Atividade Artística da Ordem Terceira do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ do Estado da Bahia/ Fundação Cultural/ EGBA, 1988. 249 p. il.

_____. Noções sobre a procedência d'arte da pintura na Província da Bahia. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 197-218, 1947

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **A atividade do escultor Manuel Ignácio da Costa na cidade do Salvador**. 1999. 161 fl. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura Barroca). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Salvador.

QUERINO, Manuel Raimundo.A Litografia e a Gravura. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

QUERINO, Manuel Raimundo. Os Artistas Baianos: Indicações bibliográficas. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Arte Indígena-Linguagem Visual**. Tradução de Regina Regis Junqueira; Desenhos de Hamilton Botelho Malhano; Fotos de Frederico F. Ribeiro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 2, Tecnologia Indígena, 2 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 3, Arte Índia, 3 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

SCHAEFFER. Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. In: **Revista de História**, Ano XVII, Vol. XXXIII, n.° 68, Outubro-Dezembro, 1966.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho cientifico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SIQUEIRA, Sonia A. de. Religião e religiosidade: continente e conteúdo. In: ASSIS, Ângelo Maria Faria de. e Pereira, Mabel Salgado. (Org.). **Religiões e Religiosidades: entre a tradição e a modernidade**. São Paulo: Paulinas, 2010.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. Origens, tipos e estilistica da ornamentação dos oratórios domésticos baianos oito -novecentistas. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/cras_oratorio.htm

VIANNA, Hildegardes. **A Bahia já foi assim (crônicas de costumes)**. Salvador; BA: Itapuã. 1973.

NÃO SOMOS SUA FANTASIA. VLOG KATÚ. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ivCeCueV1nc&t=307s. Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

'USAR FANTASIA DE INDÍGENA NÃO É HOMENAGEM, É RACISMO', DIZ ATIVISTA. Catraca Livre. Disponível em: https://catracalivre.com.br/cidadania/usar-fantasia-de-indio-nao-e-homenagem-e-racismo-diz-ativista/?fbclid=IwAR2tTLhzW-MOwe5bHZ9_qNszEh3Nkp9un EXUGPGcWVjI_011TLX2E5b112E. Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

VAMO FALAR DE ROUPA. Arte: História, Crítica e Curadoria - PUC SP. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/ahccpuc/posts/d41d8cd9/846378375833385/. Acessado em: 24/06/2021

Entrevista:

B. C., entrevista concedida ao autor no dia 30 de julho de 2017**.**

Documentos:

APEB. Inventário de Domingos Pereira Baião, 2609.1871, 43f..

OTT, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas.

_____. Pedro Ferreira. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA..

AISBJB, recibo nº01 emitido por Domingos Pereira Baião a Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim, 1860.

ACMS. Óbitos da Sé 1869-1877 [14 set. 1869 – 4 fev. 1877]. 87 f., f.21

SOBRE O AUTOR

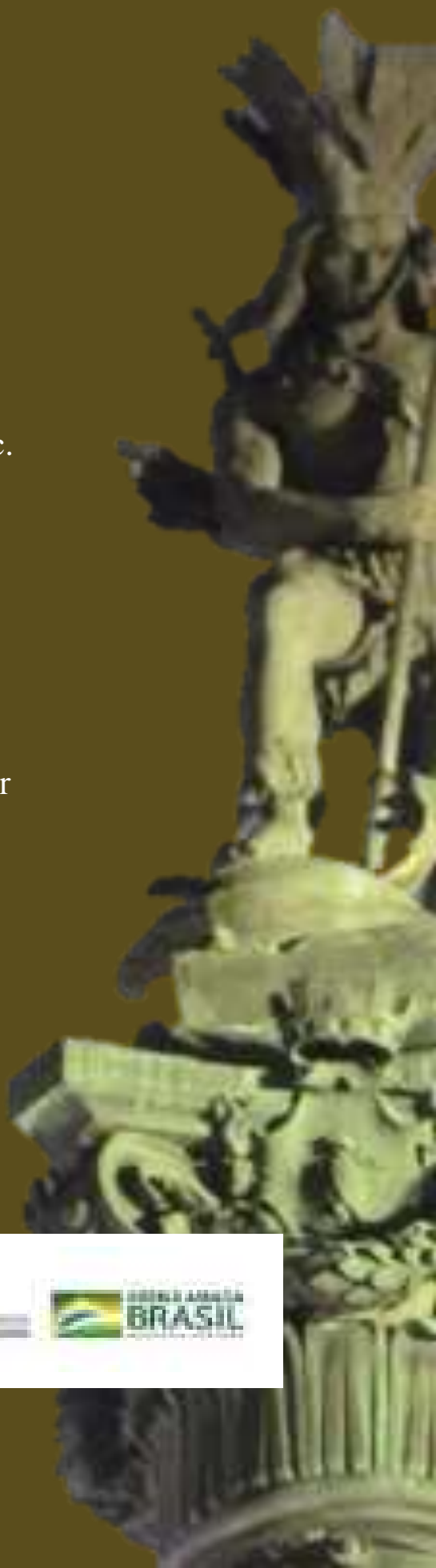
Com formação interdisciplinar, Cláudio Rafael Almeida de Souza é museólogo baiano nascido em Salvador em 10 de janeiro de 1988, formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA). Tem interesse nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. E coordena pesquisa sobre as manifestações e representação do caboclo do 2 de Julho e Oratórios Baianos: Memória e Cultura Visual da Religiosidade Baiana dos Séculos XVIII, XIX E XX.



Este livro foi composto em tipografia Times New Roman, no corpo e nos títulos. Uma publicação independente através do Programa Aldir Blanc vinculada a Fundação Pedro Calmon e a Secretária de Cultura do Estado da Bahia, produzida entre abril e agosto de 2021.

Nota do autor

Cláudio Rafael Almeida de Souza tem formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA. Cursou mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac. Consultor de elaboração de currículo lattes para profissionais da áreas de artes e cultura. Tem interesse nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.





Claudio Rafael Almeida de Souza

Caboclos Símbolos:

Ilustrações
Rogério Dutra

SELO LITERÁRIO
ANO IV
JOÃO UBALDO RIBEIRO

Caboclos Símbolos:

Manifestações e Representações Cívico-Artístico -Culturais da Independência do Brasil na Bahia



FGM Fundação Gregório de Mattos

Secretaria de Cultura e Turismo

SALVADOR PREFEITURA

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 1 06/03/2025 14:43:02

Cláudio Rafael Almeida de Souza

Caboclos Símbolos:

Manifestações e Representações Cívico-Artístico -Culturais da Independência do Brasil na Bahia

Ilustrações:
Rogério Dutra

EPP Publicações e Publicidade Ltda.

Salvador - Bahia
2024

1ª Edição

CARAMURÊ
Publicações

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 2-3 06/03/2025 14:43:02

Coordenação geral: Claudijane Palma

Comissão de avaliação Ano IV
Alexandre Lirio | Daniela G. Nascimento | Eduardo Moraes de Castro | Glaucia Lemos | Ian Fraser | Lorena Grisi | Mônica Menezes | Paulo Atto

Títulos participantes do Selo João Ubaldo Ribeiro Ano IV

O Evangelho Segundo os Negros – Amós Heber (Literatura negra) | ***Josephine, minha neguinha*** – Breno Fernandes (Contos) | ***Caboclos Símbolos:*** *Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia* – Cláudio Rafael Almeida de Souza (Bicentenário do 2 de Julho) | ***digamos que seja um caderno*** – Marina Martinelli (Poesia) | ***Aos trinta, síndico, Carlos*** – *e outras crônicas escolhidas* – Ricardo Sangiovanni (Crônicas) | ***Mas Tanto Faz*** – Saulo Dourado (Romance) | ***As aventuras de Gaiopá*** – Vania Britto (Literatura infantil)

Cláudio Rafael Almeida de Souza
1ª Edição

Coordenação editorial e organização: Fernando Oberlaender | **Ilustrações internas e capa:** Rogério Dutra | **Projeto Gráfico:** Fernando Oberlaender | **Diagramação:** Neilton Oliveira | **Produção executiva:** Márzia Lima | **Editora Assistente:** Maria Clara Oberlaender | **Revisão:** Rita Canário | **Produção Editorial:** EPP Publicações e Publicidade Ltda. | **Impressão e acabamento:** Gráfica JB Ltda.

Esta é uma obra de ficção. Quaisquer semelhanças com personagens ou situações da vida real é pura coincidência.

Todo o conteúdo textual e fotográfico desta publicação é de exclusiva responsabilidade do autor, isentando a Fundação Gregório de Mattos e a EPP Publicações e Publicidade Ltda. de quaisquer danos que possam causar a terceiros, intencionalmente ou não.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

S729c Souza, Cláudio Rafael Almeida de
Caboclos símbolos : manifestações e representações cívico-artístico-culturais da Independência do Brasil na Bahia / Cláudio Rafael Almeida de Souza ; ilustrador Rogério Dutra. – 1.ed. – Salvador : Caramuru, 2024.
112 p. : il. – (Selo literário João Ubaldo Ribeiro : ano IV).

ISBN: 978-85-94311-73-3.

1. Literatura brasileira. I. Dutra, Rogério (Ilustrador). II. Título.
CDD: B869

Elaborada pela Bibliotecária Luciana Borges de Almeida – CRB -5/1399.

À Formação Étnica da Arte Baiana

A pesquisa apresentada neste livro é resultante do projeto criado desde 2012, durante a graduação do autor como Bacharel em Museologia, posteriormente submetido ao Selo Literário João Ubaldo Ribeiro, Ano IV.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 4-5 06/03/2025 14:43:02

É com grande satisfação que, mais uma vez, celebramos a rica produção literária de Salvador através do Selo Literário João Ubaldo Ribeiro. Ao longo de suas quatro edições, este projeto tem sido fundamental para estimular a criação literária na nossa cidade, revelando novos talentos e fortalecendo a cadeia produtiva do livro. Com o lançamento da quarta edição, reafirmamos nosso compromisso em investir no fomento à leitura, oferecendo aos leitores a oportunidade de conhecer novas vozes e perspectivas literárias.

Agradeço a todos os envolvidos neste projeto, em especial à equipe da Gerência de Bibliotecas e Promoção do Livro e Leitura, bem como à comissão avaliadora. Que esta nova coleção inspire e encante a todos os leitores.

Fernando Guerreiro
Presidente da Fundação Gregório de Mattos

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 6-7 06/03/2025 14:43:02

Prefeitura Municipal de Salvador

Secretaria Municipal de Cultura e Turismo
Fundação Gregório de Mattos

Prefeito
Bruno Soares Reis

Secretário Municipal de Cultura e Turismo
Pedro Tourinho

Presidente da FGM
Fernando Ferreira de Carvalho (Fernando Guerreiro)

Chefe de Gabinete
Patricia Lins Cerqueira

Assessora Jurídica
Kaiale Santos Araujo

Gerente Administrativo-Financeiro
Gildete Nascimento Ferreira

Assessor Chefe
Júlio César Paixão Marques

Assessor Técnico
Plutarco Drummond de Magalhães Neto

Gerente de Projetos Especiais
Talita de Oliveira Costa Silva

Gestor do Núcleo de Tecnologia da Informação
Clidério Evangelista Bastos

Diretora de Planejamento e Projetos Culturais
Silvia Maria Russo de Oliveira

Gerente de Promoção Cultural
George Vladimir Nascimento Sales

Diretor de Patrimônio e Equipamentos Culturais
José Francisco de Assis Santos Silva

Gerente de Patrimônio Cultural
Vagner José Rocha Santos

Gerente de Equipamentos Culturais
Manuela Sena Dias

Gerente de Bibliotecas e Promoção do Livro e Leitura
Claudijane Pereira Palma

Sumário

Apresentação 11

Hino ao 2 de Julho (Hino à Independência da Bahia).....15

Repentes, Sonetos e Poemas em Comemoração ao 2 de Julho.....16

Comemorações ao 2 de Julho 32

A Identidade Nacional como Símbolo de Independência..... 40

A Formação Étnica da Arte Baiana 46

Manifestações e Representações do Caboclo e da Cabocla da Independência do Brasil na Bahia.....53

Histórico, Iconografia e Iconologia das Alegorias..... 81

Conclusão 105

Referências 109

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 8-9 06/03/2025 14:43:02

Apresentação

Desde o Descobrimento do Novo Mundo, nomeado depois de Brasil, a heterogeneidade do povo da nova terra se tornou de grande repercussão entre os diferentes povos que aqui visitaram e também perceberam riqueza natural para se estabelecer e constituir família. De diferentes lugares da Europa, e primeiramente de Portugal, os novos visitantes aqui chegados começaram a trazer, além dos seus hábitos e costumes, utensílios, roupas, joias e objetos de culto nas embarcações. Nesse ínterim, houve a necessidade de estabelecer moradia, além de outros aspectos para tentar uma nova "vida". Na realidade, os objetivos principais dos portugueses na nova colônia eram estabelecer moradia e explorar as riquezas da terra.

Diante das especificações impostas por Portugal, muitos portugueses e seus descendentes, agora chamados de brasileiros, criaram possibilidades de exclusão na medida em que adotaram novos meios de exploração, dizimando assim os indígenas que aqui viviam e os africanos trazidos

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 10-11 06/03/2025 14:43:02

por meio do tráfico negreiro. Apesar das tentativas de se estabelecer e devido ao grande impacto que causaram nas terras brasileiras, muitos nativos formados por negros e indígenas propiciaram tentativas de acabar com o domínio português em terras brasileiras, especialmente e principalmente em terras baianas, dando, assim, origem às batalhas em prol da independência perante a Coroa portuguesa, o que permitiu datas comemorativas importantes.

Os confrontos adotados entre portugueses, indígenas e africanos deram origem à Independência do Brasil na Bahia, que iniciou e se concretizou com o fim do reinado português em terras brasileiras. As batalhas ocorridas antes do 7 de setembro e o grito do Ipiranga propiciaram, na Bahia, os intiludados 2 de Julho em Salvador, 7 de Janeiro em Itaparica e 25 de Junho em Cachoeira. No ínterim de 25 de junho de 1822 a 2 de julho de 1823 foram possíveis comemorações que ensejaram manifestações cívico-artístico-culturais nas cidades, principalmente aquelas em que a figura do indígena, tido como dono da terra, o chamado caboclo, e a da sua versão feminina e menos ofensiva aos portugueses que aqui ainda viviam, a cabocla, foram ganhando notoriedade a ponto de se tornarem dois símbolos máximos que representam os nativos da Bahia.

Deste modo, o presente livro busca estabelecer subsídios para o entendimento mais profundo das relações culturais que permeiam o imaginário cívico-religioso em comemoração à Independência do Brasil na Bahia, em diferentes cidades baianas, principalmente Itaparica, Cachoeira e Salvador. Apesar de existirem cerca de 16 exemplares de manifestações do Caboclo e da Cabocla de diferentes cidades baianas, o que se pretende aqui é correlacionar seus aspectos iconográfico, iconológico e histórico, a fim de propor uma discussão que busca aporte externo em fontes referenciais.

Sendo assim, são adotados os métodos comparativo, analítico-sintético e indutivo-dedutivo, além do método histórico, no intuito de propiciar uma discussão em torno de tais manifestações e representações em diferentes cidades, como as já citadas, e também em

Santo Amaro. A escolha dessas cidades, entre as 16, se deve à sua importância, não desmerecendo, desse modo, as outras que também as possuam.

A pesquisa, sumariamente, tem por objetivo identificar possíveis exemplos de manifestações e representações do caboclo e da cabocla e o modelo que serviu de inspiração para a criação da escultura do Caboclo do 2 de Julho, através do comparativo de duas representações da alegoria do Caboclo, símbolo da Independência da Bahia, com a iconografia de São Miguel Arcanjo. Para tanto, o estudo se balizou em fontes secundárias de estudo, no registro fotográfico das esculturas e na utilização da análise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais, na medida em que se aponta a iconografia como principal estudo.

O tema primário ou natural é subdividido em factual ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática por meio da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Nomeado de pré-iconografia, esse primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte, enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, histórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, imagem, tal exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e em segundo, por ter sido conscientemente conferida a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, por meio da qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 12-13 06/03/2025 14:43:02

e à sociedade em que foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das histórias e das alegorias presentes na obra de arte. Assim, os objetos artísticos assumem o papel de documentos e, junto com outras fontes, tornam-se passíveis de análise e, consequentemente, uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Desse modo, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das manifestações e representações no momento estudadas, com as quais os artífices ou escultores puderam trabalhar, além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações, pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e dos significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas.

Hino ao 2 de Julho (Hino à Independência da Bahia)

Letra: Ladislau dos Santos Titara
Música: José dos Santos Barreto

Nasce o sol a 2 de julho
Brilha mais que no primeiro
É sinal que neste dia
Até o sol, até o sol é brasileiro

Nunca mais, nunca mais o despotismo
Regerá, regerá nossas ações
Com tiranos não combinam
Brasileiros, brasileiros corações

Cresce, oh filho de minha alma
Para a pátria defender
O Brasil já tem jurado
Independência, independência ou morrer

Nunca mais, nunca mais o despotismo
Regerá, regerá nossas ações
Com tiranos não combinam
Brasileiros, brasileiros corações

Salve, oh rei das campinas
De cabrito a Pirajá
Nossa pátria, hoje livre
Dos tiranos, dos tiranos não será

Nunca mais, nunca mais o despotismo
Regerá, regerá nossas ações
Com tiranos não combinam
Brasileiros, brasileiros corações

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 14-15 06/03/2025 14:43:03

Repentes, Sonetos e Poemas em Comemoração ao 2 de Julho

O sentimento cívico durante esses 200 anos da Independência do Brasil na Bahia foi interpretado, ou melhor, traduzido em diferentes modos e meios. Incluem-se nesses modos as artes, a literatura, o desfile, entre outros. No livro de Manuel Querino intitulado *Manuel R. Querino: Seus Artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* é possível encontrar num dos artigos trechos em que as batalhas em prol do processo emancipatório foram eternizadas em versos e prosas de diferentes poetas e repentistas.

Os artistas versam sobre momentos históricos do processo emancipatório, com muitos trechos destinados às comemorações do 2 de Julho. Os poemas são mais comuns durante os primeiros 100 anos de comemorações e se enquadram em seus tópicos versais confluências nas quais os meios de romper com a Coroa portuguesa estão presentes. Muitos poetas, principalmente os de patente do Exército brasileiro, demonstram o ufanismo existente e resultante do sentimento cívico. Dito isto, encontram-se formalmente nos trechos parte do Hino à Independência da Bahia em forma de glosa, além de outros trechos que correspondem ao processo emancipatório.

Neste capítulo serão apresentados alguns textos de célebres autores, em prosa, poemas e repentes, recitados durantes as comemorações do 2 de Julho na Bahia, especialmente em Salvador, no Teatro São João, com destaque para autores que enviesaram para o fatídico episódio da Independência, como se vê adiante.

Ao Glorioso 2 de Julho
(Recitado pelo cronista Ignácio Acioli e pelo jornalista Guedes Cabral; publicado no *Guaycurú* em 4 de julho de 1846.)

Nunca mais o despotismo
Regerá nossas ações;
Com tiranos não combinam
Brasileiros corações.

Glosa
(Improvisada e Recitada por Manuel Pessoa da Silva)

Pela marcha lisonjeira
Que segue o gênero humano
Hoje tentar ser tirano
É inaudita cegueira:

Ver-se-á frustrado o que queria
Renovar o terrorismo:
Uma vez com heroísmo
Conquistada a liberdade
Reger, dominar não há de
Nunca mais o despotismo.

Erra o que amamentando
Por leite o cativeiro

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 16-17 06/03/2025 14:43:03

Queira o povo Brasileiro
Governar pelo passado:
Vai caminhando todo errado
Nutrindo tais intenções.
Varie de opiniões

Pense melhor e conclua
Que nunca a vontade sua
Regerá nossas ações

Escória da humanidade
Quem seu berço renegou
Noutra terra nunca amou
Lealmente a liberdade:
Porém calcá-la não há de
Nas que seus heróis se assinam;
Entre si eles se ensinam
De gozá-la eterno jus
São filhos de Santa Cruz
Com tiranos não combinam

Esse que heroicos Baianos
Memoram tão nobre feito
Seja um profícuo preceito
À correção dos tiranos:
Escarmente-os porque insanos
Não manchem nossos brasões,
Vejam nele esses mandões
Que livres em peitos bravos
Jamais podem ser escravos
Brasileiros corações.

2 de Julho
(Poesia do bando, 1882, poeta Dr. Antônio Alves de Carvalhal)

Já nos céus, o horizonte se ilumina.
Das transparentes nuvens no regaço
Surge o clarão da aurora purpurina
E um dilúvio de luz inunda o espaço.
Na cheirosa campina

Desdobra a flor o cálice mimoso.
Sacode as plumas o coqueiro altivo
No monte majestoso.
E o chão se veste de viçosa relva,
E as aves cantam nas risonhas matas,
E o oceano soberbo une os clamores
Aos ecos das cascatas.

Santo dia da Pátria, eu te bendigo!
Eu te bendigo oh sol, que tão formoso,
Como risonha lâmpada suspensa
Dessa cúpula imensa

Iluminaste o drama portentoso
Da nossa liberdade!
Oh vem, surge de novo!

Como dedo de Deus na imensidade
Vem revolver as cinzas do passado,
Abre aos olhos do povo
Esse livro dourado

Da nossa Grande imorredoura História!
Foste tu testemunha das grandezas,

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 18-19 06/03/2025 14:43:03

Que percorrendo o espaço, ao mundo inteiro
Levaste a nossa glória!

Vem recordar às gerações modernas
Que seus pais foram bravos

Eles nasceram míseros escravos,
Mas heróis se tornaram!

Da pátria a preciosa liberdade

Foi com sangue das veias que plantaram.
Dize ao povo que guarde esse legado
Tão sublime e tão puro!

Não nos mostres apenas o passado...
Ó Bendito e santo!
Vem rasgar o sombrio, espesso manto
Da aurora do futuro!

Dize aos filhos do império abençoado:
Nascestes p´ra ser grandes.

Lá sacode as espáduas o Amazonas!
Ali se empina a cúpula dos Andes!
Sede intrépidos, fortes como as vagas!
Sede altivos, soberbos como os montes!
Olhai, que imensas plagas...

Que vastos, luminosos horizontes!
Neste torrão da América, bendito.
Sorri-se a natureza

Nesta imensa grandeza.

Se reflete a grandeza do infinito
E tu, Bahia, lânguida Moema.
Casta filha da América formosa,
Que te miras sorrindo graciosa
Na esmeralda do mar...

Cinge a fronte do augusto diadema...
Abre da glória o homérico poema...
O povo o quer ouvir!

Somos independentes... resta agora
Trabalhar, progredir!

No teu seio nasceu a Liberdade
Do teu seio irradia-se o Progresso
Aclarando o Porvir

O repentista e poeta soldado Francisco Moniz Barretto saudava os emblemas e apostrofava:

Essa Cabocla engraçada
Que traz a face tostada,
De beijos que dá-lhe o sol.

Aos seus companheiros referiu-se nestes termos:

Deixai-os passar, mancebos;
Deixai-os ir adiante;
Curvai-lhe a fronte ovante,
Que isso vileza não é;
São velhos que batalharam,

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 20-21 06/03/2025 14:43:03

E que jamais renegaram

A sua divisa e fé;

São velhos e já cansados.
Porém, ainda soldados
Vos acompaham a pé.

É de uma história volume
Desdobrado este estandarte.
Mortalha de luso marte
Que em Pirajá sucumbiu;
Recorda o braço famoso
Do soldado corajoso
Que primeiro desferiu.
É cometa que de novo
De agouro feliz ao povo
Contra tiranos surgiu.

O Grito dos Bravos
(Ao Batalhão Acadêmico, na noite de 1º de Julho / Dr. Luiz Álvares dos Santos)

São eles; as frontes de glórias enastradas
Elevam sorrindo na terra da Cruz.
Olhai-os: na festa da noite de Julho
Derrama a ciência torrentes de luz.

Liberdade é a brisa das florestas
Suspirando a sorrir.
Liberdade é o grito do oceano
Nos teus pés a bramir
Liberdade é o raio das estrelas

A cintilar aqui.
Liberdade é teu céu! Glória a teu povo!
Bahia, glória a ti!

Nós somos teus filhos: agora queremos
Da aurora sagrada saudar o arrebol.

Caminha depressa, rainha dos bosques.
Das sombras da noite lá vem o teu sol.

Nós somos teus filhos: d'aqui reunidos
Contentes marchamos a ver tua luz.
No dia de Julho o Eterno nos grita

Do céu – Liberdade p'ra Terra da Cruz.

Nós somos teus fihos: agora queremos
D'aurora sagrada saudar o arrebol!
Caminha depressa, rainha dos bosques.

Das sombras da noite lá vem o teu sol.

O inspirado poeta acadêmico Antônio Joaquim Rodrigues da Costa dirige-se aos seus colegas:

Mocidade, a vós meu canto
Rude, mas livre qual é;
Cantei-o em êxtase santo
Da mais fervorosa fé.
Ungi-o co'a liberdade
Bebi-o na heroicidade
De nossos feitos aqui.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 22-23 06/03/2025 14:43:03

É um hino para bravos;
Uma praga contra escravos
Que infames rojam aí.

A vós, livre mocidade,
Irmã das letras, da luz,
Que abraçada co'a verdade
Só vos curvais ante a cruz,
A vós falange de brios,
Que não seguis os desvios
Da infame turba vilã:
Que olhais cetros com desprezo,
Que dais o devido peso
À sábia letra Cristã;

A vós, colegas, somente
Minha altiva saudação!
Aceitai-m'a; vai ardente
Qual sinto-a no coração.
Eia não mais vos detenho,
Ide ao santo desempenho
Do vosso pátrio dever!
Recebi nossa bandeira
Co'a sua inscrição
Independência ou morrer.

Ainda em saudação ao Batalhão Acadêmico, João Gualberto dos Passos recitava o seguinte soneto:

Timbre, flor da brasília Mocidade,
D´alma nobre, subida inteligência.
Cultores talentosos da Ciência.

Atalaias fiéis da liberdade!
Quando a peste fulmina a humanidade.
Malogrado o saber, a experiência,
Que fazeis? devotando-lhe a existência
Os apóstolos sois da Caridade.

Dos doze que morreram co'heroísmo,
A saudosa memória como ocorre,
Se um dia for avante o despotismo,
Também, para ser livre, heróico morre.

Em seguida falava o acadêmico e distinto poeta paraibano Cruz Cordeiro:

Marchai, colegas, ufanos:
Filhos de bravos leais:
Não se diga que aos tiranos
Vossas fontes humilhais,
Formai um corpo luzente
Que festeje independente
Da pátria o dia gentil!
Majestoso e de saudade
Que nos trouxe a Liberdade,
A independência do Brasil.
Estes montes
Que olhando estão para os Céus
Eles mostraram da Bahia
A grande soberania
Querendo os Céus atingir!
Festejai esta orgulhosa
Que em suas águas vaidosa
De glória se a espalha a rir.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 24-25 06/03/2025 14:43:03

Ergue-se o moço poeta Augusto de Mendonça e vibra o seu canto patriótico:

Vou cantar bravos, ouvi-me;
No poeta fora um crime
O silêncio, a adulação.
Da infância tocara a meta
Quem hoje sendo poeta
Renegasse da missão.

Na fronte te resplandece
O astro da liberdade;
O teu nome em glória cresce
No livro da eternidade
Teu nome, grande e sonoro,
Grande como um meteoro
No imenso espaço a brilhar!
Por onde passa orgulhoso,
Deixa um rastro luminoso
Que só Deus pode apagar.

Nos vãos de cem covados do seu talento o genial repentista, o veterano Moniz Barreto, volta a entusiasmar a multidão:

Olhai, povo, resumida
Aqui vossa glória está.
Povo, deveis vossa vida
Aos velhos de Pirajá
Foram eles quem na guerra
Livraram a vossa terra
Do jugo ferrenho e vil,
Foram eles que, ajudados
Por Deus, deram denodados

Independência ao Brasil.
Estes velhos que frustraram
Tremendos planos hostis,
Quando os mancebos juraram
O que esta legenda diz;
Estes velhos que em batalhas
Ganharam essas medalhas
Que dizem — Restauração —;
Estes velhos, como d'antes
Hoje marcham triunfantes
À frente de um povo irmão.

O iletrado poeta baiano Dr. Agrário de Menezes cantou o heroico Pirajá dedilhando as seguintes estrofes na sua lira de ouro em homenagem e na ocasião da morte do General Labatut.

Pirajá

Aqui, na vindoura História
Da Brasileira nação,
Em largos traços de glória
Deve inscrever-se o padrão.
Aqui, no combate ardido

Contra um déspota atrevido,
Caio a gente de lá;
Aqui, tremendo o tirano,
Sagrou o povo baiano
O nome de Pirajá,
Pirajá no livro de ouro

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 26-27 06/03/2025 14:43:03

Em que tua glória luz
Tu és o maior tesouro
Da terra da Santa Cruz.

Tu és a folha brilhante
Dessa memória gigante
Que o passado nos rendeu,
Tu és a página augusta
Dessa crônica vetusta
Que a liberdade escreveu.

Do Brasil e da Bahia
Aqui toda glória está!
Levanta-se a tirana
Levanta-se Pirajá;
Com ele em marcha guerreira
Correm Jacome, Siqueira,
Thiago Tota, Ferrão;
Com ele as vozes se alarmam
Não fazem escolha de arma
Labatut, Lopes, Falcão.
Pirajá — que assim tão triste
Ainda sorris para nós,
Às vozes que tu ouviste
Une também minha voz!
Que é dos frutos da semente
Que um exército valente
Aqui outrora plantou?
Não foi aqui co'a mortalha
De uma sangrenta batalha
Que a liberdade vingou?
Coração — qual já tivemos —

Não há mais quem possa ter;
O sangue que aqui vertemos
Ninguém quererá verter!

Intrepidez, valentia.

Guerra forte e tirania
Como aquela mais não há!
Puro amor da Liberdade
Eu só vi em outra idade
Nos campos de Pirajá!

Soneto oferecido ao Conselheiro Manoel Pinto de Sousa Dantas/ Aureliano Lisboa.

Belo, radiante, estava o Dois de Julho,
Entre vivas e flores festejado,
E o povo de prazer todo animado,
Mostrava, com razão, seu nobre orgulho.

De repente, o tim, grito e marulho,
A tropa, contra o povo desarmado
Investe com furor desnaturado.
E fere e mata o povo no barulho.

Vem após o terror e a confusão,
A ordem se perturba no seu seio,
E quase que nos vem a sedição.
Mas eis que apresentas neste enleio.

E acalmas com prudência a exaltação.
Tornando em santa paz todo o receio.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 28-29 06/03/2025 14:43:03

Oportunamente, é importante informar que as estrofes encontradas nesta contribuição foram reunidas por Manuel Querino no artigo intitulado *Notícia Histórica sobre o 2 de Julho de 1823 e sua comemoração na Bahia*. Contudo, o autor não conseguiu terminar o artigo por ter sido surpreendido pela morte inclemente e traiçoeira. Isso quer dizer que poderá existir uma quantidade significativa dos gêneros literários ainda para serem reunidos em outra ocasião. O autor deste trabalho tentou de algum modo agrupar uma quantidade expressiva de prosas, poemas, repentes, glosas e sonetos.

O 2 de Julho é história e memória. Nele estão as mais antigas manifestações e representações da festa em comemoração à Independência do Brasil na Bahia. Ele representa a libertação do povo baiano e brasileiro do jugo português. As manifestações e representações são eleitas como símbolo maior das festividades em torno da data. Nelas pode-se encontrar uma identidade histórico-cultural que perpassa 200 anos de celebrações. Elas representam não somente os embates em prol da Independência do Brasil na Bahia, mas também as lutas das populações menos favorecidas, a saber afrodescedentes, indígenas, mulheres e homens em condições pejorativas, que buscam no símbolo maior identificação e proteção religiosa, para, assim, vencer os embates do dia a dia.

Os poemas, repentes, sonetos e glosas encontrados nesta contribuição assumem caráter comemorativo no decorrer dos anos, em que cada verso que compõe os diferentes estilos presume os atos dos embates em prol da Independência do Brasil na Bahia. Esses gêneros literários são contribuições de uma série de personalidades que estiveram envolvidas no combate com as tropas portuguesas. Assumindo, assim, o caráter de defesa contra os soldados portugueses, numa breve citação, pode-se compreender o estilo literário e o sentimento cívico-patriótico, inclusive, dos ex-combatentes que estiveram nos embates.

Os ex-combatentes, nesta medida, assumem o caráter patriótico quando, nos versos envolvendo o sentimento cívico, apresentam aos espectadores um compêndio de sentimentos ufanistas que recitam muitas vezes momentos dos embates que envolveram nativos de diferentes etnias, como negros e indígenas. As lutas em prol da Independência do Brasil na Bahia geraram, após os embates, diferentes revoltas populares, em que o português era ofensivo.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 30-31 06/03/2025 14:43:03

Comemorações ao 2 de Julho

Desde o ano de 1823 que é celebrada a conquista, ou melhor, a emancipação da Bahia frente à colonização da Coroa portuguesa que aqui se estabelecia até mesmo depois do 7 de setembro de 1822, às margens do rio Ipiranga. O certo é que até os dias atuais há o desfile e os festejos em prol da comemoração da Independência do Brasil na Bahia em algumas cidades baianas, destacando aqui cidades importantes na luta do processo emancipatório: Salvador, Cachoeira, São Félix, Itaparica e Santo Amaro.

Os festejos da Independência do Brasil na Bahia possibilitam uma experiência enriquecedora, com um complexo de visualidades em que elementos específicos da festa, como os grupos Os Guaranis, Os Encourados de Pedrão e as balizas e suas fanfarras, determinam fatores importantes para a compreensão da festa, que nada mais é que um rito que permite representar e elucidar alguns elementos dispostos numa teatralidade, conduzidos, a princípio, pelos carros emblemáticos, ornamentados e trepidantes do Caboclo e da Cabocla. As múltiplas sensações provocadas pela festa na população que vai assistir ao desfile ou dele participar é um compêndio de sensações que rememoram as batalhas emancipatórias.

Os caboclos e as caboclas são emblemas que se multiplicaram na Bahia depois que foram encenados com figuras humanas, e

se materializaram em mármore, em forma de chafariz, de grande monumento afrancesado, mas são os caboclos negros da terra que povoam o Campo Grande de São Pedro e recebem todas as deferências, a confiança popular e que assumem posição de deidades das matas livres e verdejantes, capazes de distribuírem fartura, alimento, saúde e todos os benefícios que se lhes pedem através de bilhetes e rogos que depositam nos seus carros. Esses rogos são exemplos de pedidos feitos com frutas, alfazemas, bilhetes contemplativos que permitem ao fiel solicitar às suas entidades, ou melhor, aos caboclos, diferentes tipos de pedidos, que vão da saúde à questão financeira.

Essas entidades das matas verdejantes assumem, ao longo do trajeto do desfile, caráter de protetores das causas difíceis e, muitas vezes fazem referência a entidades do Candomblé e da Umbanda. Esse rito se torna mais pertinente quando adeptos das religiões de matrizes africanas, na volta do Caboclo e da Cabocla, entoam cânticos em homenagem aos seres encantados em seus carros ornamentados e que nesse momento já estão cheios das oferendas depositadas na Praça do Campo Grande, onde ficam expostos para serem reverenciados.

A Praça do Campo Grande fica repleta de pessoas no dia 2 de julho, quando, em homenagem aos caboclos, pessoas de diferentes localidades de Salvador vão reverenciá-los. As saudações postas nos carros emblemáticos são frutos das oscilações entre religiões que tentam desmerecer as entidades-símbolos, e essas saudações muitas vezes se tornam protetoras das oferendas, na medida em que vários ritos existentes nas saudações são numerados com cânticos em prol dos festejos.

As alegorias do Caboclo e da Cabocla são frutos da memória social da sociedade baiana, que busca, através da sua identidade cultural, a representação de uma idealização dos baianos, naturalmente dissociados das figuras portuguesa e africana. Essa figura ameríndia representa a nação independente da matriz europeia que escravizou e manipulou figuras da terra. E essa matriz europeia, a intitulada

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 32-33 06/03/2025 14:43:03

Portugal, buscou ao longo dos séculos manipular e subjugar as riquezas naturais da terra e seus habitantes, a fim de angariar lucro para se manter soberana.

Deste modo, as ações revolucionárias propuseram meios de sanar as atitudes voluntárias de Portugal com as questões financeiras, como o extrativismo do ouro e outras fontes minerais naturais, e com a população. Ações revolucionárias como as revoltas populares obtiveram êxito na expulsão dos portugueses, na medida em que contributos foram oriundos de países estrangeiros que propuseram a libertação do Brasil, na Bahia, de Portugal.

Os baianos já assimilaram a importância do 2 de Julho para a Bahia e seu significado na Independência do Brasil, portanto, de forma resumida, vamos recapitular.

Em 2 de julho de 1823 ocorreu a Independência do Brasil na Bahia e a libertação definitiva do Brasil do domínio de Portugal, visto que, mesmo após a independência oficial do Brasil, em 7 de setembro de 1822, a revolução baiana (que começou em 19 de fevereiro de 1822, portanto, bem antes da independência oficial) foi essencial para expulsar as tropas portuguesas que ainda ocupavam algumas províncias brasileiras.

Em Cachoeira, cidade do Recôncavo baiano, em 25 de junho de 1822, iniciou-se o movimento que culminou na proclamação de Dom Pedro I como imperador. Como forma de reconhecer a importância do município nas batalhas travadas pela conquista da independência do Brasil, desde 2007, no dia 25 de junho, ocorre a transferência simbólica da sede do Governo da Bahia, data essa que também marca o início dos festejos do 2 de Julho em Salvador. Nesse momento, a mudança da sede do governo para Cachoeira também se torna símbolo das lutas em prol da Independência do Brasil na Bahia.

A Batalha de Pirajá, travada na área de Cabrito-Campinas-Pirajá, é a fundamental batalha pela independência, liderada pelo francês veterano em guerras, General Labatut, onde os baianos

venceram as forças do colonialismo português. No dia 1º de julho, véspera do desfile, o bairro de Pirajá recebe o fogo simbólico da Independência, vindo da cidade de Cachoeira, e que no dia 2 de julho passa a ficar no Campo Grande.

No dia 2 de julho, auge das comemorações, o cortejo sai do Largo da Lapinha em direção ao Terreiro de Jesus, Centro Histórico de Salvador, com as imagens do Caboclo e da Cabocla, símbolos da luta pela Independência. Entre outros personagens e símbolos da luta pela Independência da Bahia, estão Maria Quitéria, Maria Felipa e Joana Angélica, que, apesar de lutarem pelo mesmo objetivo, não chegaram a se encontrar, pois estavam em diferentes frentes. Vale o destaque para Maria Quitéria, que se alistou como homem, lutou a guerra inteira e ainda sobreviveu para contar a história. É reconhecida como a primeira mulher a entrar em combate pelo Brasil.

Portanto, é preciso destacar a importância dessa tradição em Salvador e até mesmo no Brasil, visto que não há rito comemorativo semelhante em nenhuma outra cidade brasileira. Reconhecer e homenagear heróis de guerra e anônimos, pessoas que com atos de bravura e sacrifício não mediram esforços para lutar por liberdade e defender seu país, é preservar e cuidar da nossa memória histórica e, por que não dizer, da nossa cultura.

Outro momento importante na comemoração da Independência do Brasil na Bahia é o hasteamento das bandeiras de Salvador, da Bahia e do Brasil, ao som do Hino do Brasil, e a colocação de flores no monumento aos Heróis da Independência, ao som do Hino da Bahia, pelo governador, prefeito e outras autoridades locais, o que possui uma simbologia muito forte e importante, que acarreta o sentimento cívico. Mesmo que naquele momento tudo pareça um pouco disperso, confuso e sem unidade.

Logo de início se dá o ato solene no Largo da Lapinha. O propósito dessa homenagem em nada difere das muitas que são feitas por chefes de Estado, em diversos países, em datas marcantes de suas histórias. Pouca gente pode se dar conta do quanto isso

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 34-35 06/03/2025 14:43:03

é significativo. Para muitos baianos, é emocionante e realmente gratificante ver algo raro assim na Bahia. Tudo feito do jeito baiano de ser, ao nosso modo, na nossa pequenez e relativa "falta de organicidade", mas que aos poucos vai se organizando, à medida que começa o préstito.

Após esses dois atos formais, é iniciado o cortejo, cujo maior destaque é para os carros do Caboclo e da Cabocla, como já foi dito aqui, lindamente enfeitados como os símbolos da luta pela Independência. E segue com uma diversidade de grupos, pessoas e interesses. Pequenos grupos das Forças Armadas, políticos eleitos e aspirantes, partidos políticos, bandas amadoras e experientes de fanfarra, batucadas, grupos organizados diversos e muitos protestos individuais e coletivos. De todos os tipos, categorias e causas: em defesa de LGBTQI+, animais, servidores públicos, contra o desmatamento, pela ciência, educação, política, entre outros.

De modo geral, o sentimento cívico na data é vivido pelos participantes. Até mesmo os atos solenes iniciais e da população que efetivamente desfilam representando alguma instituição. Há poucas casas enfeitadas e pessoas com bandeiras da Bahia e do Brasil, vestidas a caráter ou genuinamente no espírito patriótico do dia. Aparentemente se percebe que muitas das pessoas estão ali por uma discreta imposição política, com camisas padronizadas, para verem e serem vistas. E, de fato, muito mais que um evento de estado, o desfile é um grande palco político, com muita gente manifestando seus posicionamentos e políticos sentindo o termômetro para as futuras eleições. No decorrer dos tempos, a festa foi sofrendo modificações e, hoje, o 1º de julho é marcado pelo Te Deum.

Conforme aponta a cartilha da Fundação Pedro Calmon, 2 de Julho — A Bahia na Independência Nacional (s.d.), naquela época, a noite de 1º de julho era reservada ao bando anunciador. Eram grupos mascarados, "usando ricos disfarces" ou elegantemente vestidos de branco, que seguiam as bandas marciais e, uma vez ou outra, paravam para recitar poemas em comemoração ao

2 de Julho. Embora tal descrição possa nos levar a imaginar uma festa exclusiva para os bem-vestidos e bem-nascidos, a verdade é que ela sempre contou com significativa e ruidosa participação popular. Em 1867, por exemplo, um viajante francês, ao participar das comemorações ao Dois de Julho, notou "grupos de rapazes e de pretos caminhando pelas ruas, seguindo orquestras com bandeiras e tochas. Os cantos, ou melhor, os gritos patrióticos, o ruído das bombas, de flautas e de tambores, os foguetes que cruzam os céus, todo esse alvoroço se prolongará até tarde da noite". Mas tudo isso era apenas a véspera.

Segundo a Fundação Pedro Calmon (s.d.), o auge das comemorações era, como continua a ser, o desfile do dia 2 de Julho. Esse cortejo cívico teria surgido logo depois que os portugueses foram vencidos na decisiva batalha de Pirajá, área suburbana de Salvador. Conta-se que as tropas brasileiras, com o contingente de 9.515 homens, ao adentraram a cidade entusiasmadas com a vitória, apropriaram-se de uma carroça abandonada pelos lusitanos, enfeitaram-na com folhas verdes e amarelas e colocaram sobre ela um indígena. Inaugurava-se, assim, a festa da Independência, que ainda tem início no bairro da Liberdade, local de chagada das tropas vitoriosas ao longo do circuito que ainda hoje permanece no cortejo.

Na cartilha (s.d.) é informado que no ínterim do Império os festejos começavam no dia 27 de junho, quando uma guarda de honra do Exército percorria as ruas de Salvador anunciando a programação e fixando panfletos da Câmara, em exaltação ao patriotismo dos baianos. Nas noites seguintes, aconteciam bailes públicos, que disputavam com os tantos outros oferecidos pelas famílias mais tradicionais e importantes da cidade.

Assim, ainda de acordo com a cartilha (s.d.), acredita-se que não por acaso, nos primeiros anos que se seguiram à Independência, durante as comemorações do 2 de Julho aconteciam protestos e ataques da população contra comerciantes portugueses. Conta o cronista Melo Moraes que

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 36-37 06/03/2025 14:43:03

> "Ao começar da véspera [dia 1º de julho], o comércio português fechava as portas, em razão dos ataques e violências das turbas, onde a capadoçada ínfreme embriagava-se, zombando dos direitos do taverneiro amedrontado, que tudo franqueava contanto que os deixassem vivos."

A Fundação Pedro Calmon (s.d.) informa que eram os chamados "mata-marotos", conflitos que envolviam a população local e os portugueses que permaneceram na Bahia depois da expulsão das tropas lusitanas chefiadas por Madeira de Melo. Em tumulto, ainda havia os escravos atentos às divergências entre os senhores brancos, fossem eles brasileiros ou portugueses. E ambiente à guerra, arrefeceu-se a vigilância sobre os cativos, e quem pretendia fugir tinha a seu favor a confusão e o desespero dos senhores. Desta maneira, a disputa pelo controle do país criou uma atmosfera de instabilidade social que beneficiava os escravos rebeldes. Além disso, a guerra ainda lhes abria outra porta para fora do cativeiro, o exército libertador.

A cartilha diz que na Bahia, atentos aos rumos dos acontecimentos, escravos se incorporaram ao lado brasileiro nos campos de batalha. É verdade que muitos o fizeram compulsoriamente, uma vez que os seus senhores os "alistavam" para as tropas patrióticas. Outros tantos eram escravos fugidos que se apresentavam para o recrutamento nas fileiras patrióticas. Era um modo um tanto extremo de escapar da escravidão: caso sobrevivessem à guerra poderiam pleitear a alforria com o nobre argumento de que haviam servido à pátria. De fato, alguns escravos assim conquistaram a liberdade.

Deste modo, entende-se, segundo a cartilha, não haver dúvida de que sem a organização das autoridades políticas e militares e dos senhores de engenho do Recôncavo da Bahia a resistência às tropas portuguesas na província seria inviável. A articulação política, a organização das tropas e o bloqueio de envio de alimentos para Salvador foram artimanhas de guerra que garantiram a expulsão dos portugueses na madrugada do 2 de Julho. Mas os principais protagonistas dessa vitória estavam nos pelotões patrióticos vindos do Recôncavo, do Sertão e da Chapada Diamantina para enfrentarem, além dos portugueses, a fome, a sede e o cansaço na longa jornada até os campos de batalha nos arredores de Salvador. Eram muitos negros libertos, escravos e alguns brancos pobres. A vitória contra os portugueses só foi possível com o recrutamento dessas pessoas. Deve ser por isso que o fim do domínio português foi, desde o princípio, uma festa popular, que em Salvador tem nos Caboclos seus principais símbolos.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 38-39 06/03/2025 14:43:03

A Identidade Nacional como Símbolo de Independência

A província baiana de Portugal, desde o período colonial, sofreu transformações e influências políticas, culturais e religiosas, de tal modo que o período oitocentista, que é marcado por ideais nacionalistas e mentalidade revolucionária de influência francesa, deu origem a dois movimentos político-culturais importantes, o Romantismo e o Indianismo. Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 432-433) sinalizam que o Romantismo foi um movimento artístico que prevaleceu no Ocidente, aproximadamente, do final do século XVIII até meados do século XIX. Foi uma reação apaixonada à regularidade do Classicismo, ao racionalismo filosófico; foi uma afirmação do eu, das aspirações mais profundas e emocionadas do espírito; foi a volta às idades míticas e lendárias, à poesia que parte do coração, à natureza. Os artistas pregavam a liberdade de expressão individual acima das normas acadêmicas e conferiam maior valor à emoção do que à forma. O movimento romântico manifestou-se com força irresistível e gerou e refletiu respeitáveis melhorias sociais, políticas e, sobretudo, artísticas; introduziu modificações tão radicais que o puseram, em contraposição ao Classicismo, como se fosse uma das polaridades da arte: toda oscilação seguinte foi considerada, em termos gerais,

como pertencente a uma dessas duas posições. Nas artes decorativas, a intenção era da volta à natureza, às origens do homem, induziu a uma revivescência de estilos passados ou exóticos como o gótico, o renascentista, o mourisco, sem maiores rigores na sua interpretação (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p. 432- 433).

O Romantismo teve em suas gerações diversos focos e temas que expunham a visão de mundo que os autores possuíam, de modo que, ao estudá-las, podemos entender de que forma houve uma modificação significativa das ideias da sociedade brasileira, por exemplo, sobre a representação do indígena como "Gênio do Brazil". Não obstante, o movimento indianista também existente no período foi um impulsionador para o estabelecimento da figura indígena como estandarte nacional e símbolo cívico, como no caso do Cortejo do 2 de Julho. Para Alberto Martín Chillón, em *Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista:*

> Indianismo e indianismos, múltiplas visões, elaborações, apropriações e usos da imagem do habitante primordial da terra brasileira, do símbolo do puramente nacional, da imagem do Império, do país, pátria ou nação, do selvagem e bárbaro, do mestiço e civilizado, da raça decadente, do objeto do fascínio do cidadão civilizado, do objeto de museu, de estudo científico, dos mil e um usos e concepções do indígena.
>
> Desde a chegada dos europeus à América, o indígena se constitui como um símbolo ligado à terra americana e, por consequência, à terra brasileira, tanto como colônia quanto como território independente. As alegorias da América e Brasil, o Gênio do Brasil, as representações fluviais, se constituem em temas privilegiados na representação do indígena, mas também são utilizados para composições históricas, decorativas, e é tanta a repercussão que alcançam que se convertem em ilustrações de anúncios publicitários de diversos produtos e povoam as criações literárias, as páginas da imprensa, as obras de arte. Mas qual é o papel da escultura neste indianismo e suas representações?
>
> Traçando uma genealogia das obras de arte que se ocupam da representação do indígena, podemos diferenciar várias linhas principais:

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 40-41 06/03/2025 14:43:03

o retrato do indígena no seu espaço natural, como habitante e por sua vez parte integrante da exuberância natural brasileira; as obras de inspiração histórica e as representações da catequização; as obras de inspiração literária e as obras que apresentam o indígena como símbolo e representação. Estas diferentes inspirações vão variar quanto ao nível de 'naturalismo' outorgado ao indígena, oscilando entre as observações minuciosas dos traços das diferentes etnias, como Louis Rochet ou Almeida Reis, e a idealização do indígena, apresentado nos moldes das alegorias da América européias.

Entre 1840 e 1889 podemos diferenciar, dentro das Belas-Artes, três momentos diferentes: um primeiro momento, entre as décadas de 40 e 60, dominado pela pintura, mas com ampla presença de produções escultóricas; um segundo momento, dominado pela escultura, entre os anos 60 e metade dos 70; e um terceiro momento, que compartilha dois caracteres diferentes: por uma parte a volta da supremacia pictórica, de inspiração quase em sua totalidade literária, e, por outro, a aproximação 'antropológica' (CHILLÓN, 2015, s. p.).

A construção do indígena como símbolo de nacionalidade baiana e brasileira, seja no movimento de independência ou no pós, não ficou estabelecida somente na literatura romântica ou nas artes visuais. Houve também a presença do indígena na produção de intelectuais e cientistas brasileiros do século XIX, em que o caráter científico dado às obras demonstra a importância atribuída à ideia de "raça", especialmente a indígena, nas contribuições de teóricos e pesquisadores da época. John Manuel Monteiro, no seu artigo "As 'raças' indígenas no pensamento brasileiro do império", por exemplo, fala que:

> Para os pensadores do Império, os indígenas Tupis, relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua. Já os Tapuias, a despeito de enormes evidências históricas em contrário, situavam-se num polo oposto. Frequentemente

caracterizados como inimigos ao invés de aliados, representavam, em síntese, o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador. Se esta última opção custou aos Tupis a sua sobrevivência enquanto povo, a recusa dos outros garantiu-lhes a sobrevivência até o século XIX. Foi, a princípio, neste volátil contexto que marcou o processo de construção de uma identidade nacional, onde se contrapunha indígenas históricos aos atuais, indígenas assimiláveis aos recalcitrantes, que as teorias raciais dialogavam com o pensamento brasileiro.
[...]
As teses raciais passaram a permear esta discussão, colocando em causa a potencialidade não apenas do indígena, como também dos mestiços, dos descendentes de escravos e dos próprios ex-escravos, diante da propalada superioridade de imigrantes brancos. Tais questões alimentavam uma parcela significativa do pensamento social brasileiro no caso do Império e no início da República e ocupavam, nesse mesmo período, a agenda dos cientistas então abrigados nos museus de história natural e nas academias de medicina.
Sobretudo a partir do último quartel do século XIX, uma abordagem racial do Brasil indígena começou a fincar pé nos círculos científicos e intelectuais do País. Pode-se afirmar que, sob certo ponto de vista, havia um consenso em torno de uma espécie de padrão evolucionista, onde os indígenas 'remanescentes' constituíam uma 'raça' — ou mesmo um conjunto de 'raças' — em vias de extinção. No entanto, os usos e abusos do conceito de raça eram bem variados desde o princípio. Para uma vertente do pensamento imperial, apoiando-se na literatura científica de origem européia sobre 'raças antropológicas' e 'raças históricas', uma enorme gama de atributos positivos das "raças" nativas concorria, através da mestiçagem, para a formação do povo brasileiro, dando um caráter específico a esta nação. Para outra, também lançando mão da literatura científica estrangeira, foram antes os atributos negativos dessas mesmas 'raças' — sobretudo a sua inferioridade moral, física e intelectual — que justificavam e autorizavam a exclusão dos indígenas do futuro da nação, inclusive por meios violentos.
[...]
Na segunda metade do século XIX, a penetração de novas ideias sobre raça e evolução encontrava um campo já armado no que

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 42-43 06/03/2025 14:43:03

> diz respeito ao debate sobre os indígenas no Brasil. Longe de sustentarem uma política única, concebivelmente conivente com a violência premeditada que fazia dos indígenas objetos de extermínio, os pressupostos raciais tiveram que dialogar com um contradiscurso que via no indígena não apenas as raízes da nacionalidade, como também um caminho para o futuro da civilização brasileira, sobretudo através do processo de mestiçagem. Ainda assim, mesmo os mais dedicados defensores dos indígenas tendiam a concordar que os mesmos haviam de desaparecer, porém não necessariamente pelos defeitos da raça (MONTEIRO, 1996, p. 16-21).

Os trechos do artigo de John Manuel Monteiro citados acima evidenciam o caráter de cientificidade e importância dos estudos sobre raça para a construção de uma identidade nacional. A mentalidade da época é apresentada na escrita desse artigo e de muitos outros contemporâneos, demonstrando a valorização da natureza, a construção e contribuição dos indígenas para a formação de uma população mestiça. A matriz indígena brasileira está apresentada nessas linhas com a importância devida de valorização dos povos autóctone que dão ideia de nação primeira. Essa mentalidade é a mesma contida nos ideais do povo baiano ao atribuir o indígena como a alegoria da Independência da Bahia, o Caboclo do 2 de Julho. Mas não podemos deixar de citar a influência do catolicismo e do culto aos santos para a construção de uma pedagogia cristã, que balizou a circularidade cultural e as relações de troca existentes no período. Esse processo permitiu, em certa medida, a emergência de novas práticas culturais que abarcavam, em um mesmo espaço sociocultural, a participação de uma classe popular (negros e indígenas) e de uma classe dominante (portugueses). É uma conjectura de relação recíproca, circular e dialógica entre as culturas existentes na província da Bahia.

Uma mostra dessa necessidade de representar o Indianismo e o Romantismo nas obras de arte, além do caráter científico, é sucedida por algumas obras ícones dos movimentos, tanto para os baianos

como para outros brasileiros. Destaca-se, assim, a pintura óleo sobre tela de título *Am*érica, pertencente à coleção do Museu de Arte da Bahia (MAB) e que faz parte da série de obras que representam os continentes América, Europa, África e Ásia. A pintura foi concebida em 1810, pelo pintor José Teófilo de Jesus, mede 65 cm x 82 cm e possui como elementos visuais uma indígena acompanhada de alguns animais e plantas, típicos da fauna e da flora brasileira ou nova América. Há nessa obra uma similitude com a escultura do Caboclo do 2 de Julho, que é o contraposto da indígena, que hipoteticamente tenha também servido de inspiração para a alegoria da figura indígena masculina.

Basicamente, na maioria das localidades baianas onde acontece a comemoração, o indígena assume papel central na manifestação, representado em escultura com carnação de tonalidade amarronzada ou mais escura provocada pelo betume utilizado para acabamento. Em um segundo momento, a serpente é apresentada como dragão, com ou sem asas abertas, com aspecto de asas de morcego ou demoníacas. Além de vegetais e outros elementos do carro alegórico. Ressalto que de todos os carros alegóricos, o de Salvador é o mais ornamentado.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 44-45 06/03/2025 14:43:03

A Formação Étnica da Arte Baiana

Durante o período oitocentista foi grande o exercício de atividades de artífices na Bahia, especialmente em Salvador. Nesse ínterim, marcantes esculturas foram esculpidas nas mãos de célebres escultores, e entre elas estão as esculturas do Caboclo e da Cabocla do préstito ao 2 de Julho. Essas esculturas, na perspectiva da formação étnica da arte baiana, são exímias representações de uma etnia tomada como símbolo. Elas constituem emblemas de feições étnicas com caraterísticas herdadas das criações do século anterior. São proeminentes representações dentre as esculturas desenvolvidas para tal finalidade. Um dos grandes estudiosos e defensores dos artistas baianos, Manuel Raimundo Querino, em *Os Artistas Baianos: Indicações Bibliográficas (2009, p. 109 e 110),* descreve a qualidade estética das esculturas do seguinte modo:

> No século XVIII a escultura desenvolveu-se com muita regularidade e gosto. E se por vezes acontece à cor vir em seu auxílio, nem por isso a escultura perde seu valor próprio e natural, o qual nasce da beleza e harmonia na imitação da superfície dos corpos organizados.
>
> Devido a essa circunstância ela busca imitar de preferência o homem, porque reúne na beleza da forma a sublimidade do espírito e a grandeza das paixões: é o objeto principal do culto dos artistas, é o seu modelo mais nobre. Formado de elementos geométricos diversos, animado pela luz divina do espírito, o homem, considerado o melhor modelo na arte, tem necessariamente muitos tipos de perfeição; e, por isso, sua beleza é uma harmonia, e a harmonia não resulta de uma só, mas de muitas combinações.
>
> A falta de ferramenta apropriada e o desconhecimento de noções de anatomia das formas do corpo humano não obstaram que os artistas do tempo, armados de talento e amor ao trabalho, produzissem obras de mérito real, como se verifica visitando os templos dessa cidade (Querino, 2009, p. 109 e 110).

Na abordagem anteriormente realizada por Querino, destaca-se aqui a funcionalidade da escultura, que é "imitar o homem com sublimação espiritual e riqueza das paixões". Tal função pode ser percebida nas duas alegorias que aqui serão estudadas, o Caboclo e a Cabocla do Cortejo do 2 de Julho, símbolos da tão almejada vitória contra o terrível e longínquo cativeiro em que se encontravam os baianos. Além disso, pode-se destacar também a qualidade das obras de arte esculpidas pelos artistas baianos, que mesmo sem ter conhecimento acadêmico sobre anatomia, e com a precariedade das ferramentas, criaram esculturas tão bem-elaboradas, como podem ser vistas ainda hoje em Igrejas e até mesmo em Cortejo Cívico, como as estudadas nesta contribuição.

Objetivando o estudo, como metodologia buscou-se arcabouço teórico em inventários, fichas catalográficas e bibliografia, e entre essas últimas nos amparamos em autores como Carlos Ott, Manuel Querino, Marieta Alves e Socorro Targino Martinez, através do método histórico e dos métodos analítico-sintético e indutivo-dedutivo. Valemo-nos também da metodologia de análise iconográfica proposta por Erwin Panofsky para compreensão da plasticidade e dos elementos iconográficos dos objetos estudados.

Na perspectiva da formação étnica da arte baiana e simbologia das esculturas, trata-se da valorização e construção da identidade

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 46-47 06/03/2025 14:43:03

baiana a partir da figura do indígena, sendo essa construção identitária a autoafirmação da naturalidade e nacionalidade brasileira ameaçada pelos portugueses. É possível dizer que são diversas as simbologias e os signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o Cabloco. Naquela época, o Romantismo elegeu o indígena como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural e política do indígena como estandarte nacional, tido como o "dono da terra" por habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos. O Caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade, o civismo da luta do povo brasileiro pela independência.

Contudo, a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas lutando em meio às tropas baianas, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

A escultura do Caboclo, alegoria da Independência da Bahia, como vista hoje no cortejo ao 2 de Julho, apareceu pela primeira vez no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestida de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania portuguesa reproduzida na imagem de um dragão ou serpente, como cita Querino.

Com relação à Cabocla, conforme informações de Hendrick Kraay em *Entre o Brasil e a Bahia: as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX (2000, p.60),* foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao Caboclo no cortejo do 2 de Julho. O cortejo, que se inicia na Lapinha e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da Cabocla a pedido do então Presidente de Província,

Francisco José de Souza Soares d´Andrea, português naturalizado brasileiro. Para Soares de Andrea, a figura do Caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o Caboclo ofensivo na figura da índia que ajudou os primeiros portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. No entanto, devido à insistência de Andrea, acabaram por aceitar que a Cabocla desfilasse junto ao Caboclo no Cortejo do 2 de Julho.

Em suma, pretendemos estimular e alertar a partir do estudo do Caboclo e da Cabocla do Cortejo do 2 de Julho, tendo como base seu histórico, iconografia e iconologia, a importância da preservação da arte, justificada por seu simbolismo étnico para a sociedade baiana, e por que não dizer brasileira, no que implicam as esculturas como símbolos na busca de uma identidade nacional através da matriz indígena, tida como genuinamente brasileira frente à tirania portuguesa. Portanto, preservar as esculturas do Caboclo e da Cabocla enquanto símbolos e obras de arte, na concepção museológica, é identificá-las como patrimônio histórico e cultural, sob a perspectiva da materialidade, por serem as esculturas um aspecto mais concreto da identidade baiana, e sob a perspectiva da imaterialidade, por fazerem parte de um conjunto de manifestações do povo baiano, que são os préstitos do processo emancipacionista.

As alegorias são produtos e fazem parte da formação étnica da arte baiana, no que diz respeito à feitura e representação, ou seja, as esculturas dos caboclos são obras de arte concebidas na Bahia, por artistas baianos, mesmo diante das hipóteses referenciadas sobre sua criação, no séc. XIX, e que pertencem a uma manifestação cívica baiana, o Cortejo ao 2 de Julho. A partir do contexto histórico, da iconografia e da iconologia, entende-se que ambas as esculturas fazem parte da comemoração, simbolizando, assim, o momento em que os baianos deixaram de ser subordinados à Coroa portuguesa.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 48-49 06/03/2025 14:43:03

É possível constatar que os exemplares são representações étnicas e de identificação não só pelo contexto, mas também pela sua simbologia, já que se tratam de símbolos autênticos de nacionalidade e naturalidade, escolhidos como representantes do povo baiano, brasileiro, que no Romantismo e no Indianismo do século XIX foram eleitos no Brasil.

Acredita-se que a preservação e a conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana e produtos da formação étnico-artística da Bahia são notoriamente importantes porque ambas são legados da arte étnica baiana e perduram há mais de um centenário, por terem sido feitas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1823. Além disso, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição, com a preservação da cultura baiana, portanto, brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao 2 de Julho, refletida na maioria da sociedade contemporânea. Esses fatores, acredito, são responsáveis pela evasão dos participantes no Cortejo do 2 de Julho.

A partir da formação étnica da arte baiana, pressupõe-se que as figuras indígenas são símbolos de destaque devido não somente à identidade cultural, mas, também, ao teor religioso. As figuras são emblemas étnicos de uma arte propriamente baiana, e apesar de existirem outras representações parecidas, como bens materiais produzidos pelas missões sulistas, os símbolos são inteiramente baianos e só existe tal representação e manifestação na Bahia.

As representações e manifestações são proeminentes exemplares de uma cultura tipicamente brasileira, inclusive há historiadores, como Hendrick Kraay, que vieram de outros países para realizar o estudo na Bahia. Seu livro *Independence's Bahia*, por exemplo, é um compêndio que permite compreender as feições artísticas da mistura étnica existente na heterogeneidade da sociedade brasileira, e por que não dizer baiana, afinal, a manifestação e a representação são fruto da Bahia, para os baianos, e vistas por milhares de turistas ao

longo dos anos.

Essas manifestações e representações são tipicamente baianas na medida em que imprimem na sociedade local, um quê tipicamente nosso, que é apresentar ao público uma rememoração do processo emancipacionista, onde as figuras do Caboclo e da Cabocla–são o centro das comemorações, acompanhadas por outros elementos que compõem a festa, como os Encourados de Pedrão e outros grupos. Um dos elementos interessantes é a apresentação do Museu Vivo na Cidade, com encenações públicas que permitem compreender o momento histórico através de figuras emblemáticas como Maria Quitéria, Maria Felipa, o soldado português, Joana Angélica e outros.

Em síntese, as figuras do Caboclo e da Cabocla nada mais são que representações artísticas apresentadas ao público como alegoria de um momento histórico importante para o povo baiano: o processo emancipacionista. Suas figuras emblemáticas são representações de uma identidade cultural, tomadas como símbolos maiores por apresentarem na sua composição plástica atributos inerentes, ou melhor, que simbolizam esse processo emancipacionista adotado pelos baianos como alegoria.

Dada a criação das obras, é possível verificar que elas representam a formação étnica da arte baiana por se tratarem de composições plásticas inseridas no contexto cívico de representação que presume um quê artístico de identidade cultural. Elas são, talvez, não relatando aqui as imagens ou figuras proeminentes de religiões de matriz africana, como esculturas de orixás, as primeiras e possivelmente as mais populares representações que apresentam e dão enfoque a uma etnia genuinamente baiana e, por que não, brasileira. As figuras em destaque no Cortejo do 2 de Julho apresentam ao público que as reverencia um quê de etnia tomada como símbolo e que aprimora os sentidos estéticos através de sua plasticidade, que muitas vezes se sobressai em expressões culturais distintas, como em outras manifestações, a exemplo do grupo Os Guaranis e de outros com esculturas com a mesma iconografia, como as figuras colocadas lado

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 50-51 06/03/2025 14:43:03

a lado do Elevador Lacerda no século XX e que hoje estão abrigadas e fazem parte do acervo do Museu de Arte da Bahia (MAB).

As figuras emblemáticas pressupõem uma identidade-nação não atribuída às figuras do Caboclo e da Cabocla, pois são resumidamente minuciosas, em que o artista imprimiu na sua plasticidade características de indígenas da terra. São imagens eleitas pelo Romantismo e pelo Indianismo do século XIX e aparentam tratar-se de indígenas sobre pilares que apresentam cornucópias e outros elementos característicos da fauna e da flora brasileiras. Essas imagens são apresentações de um continente também tomado como símbolo, como a pintura existente no mesmo museu, intitulada *América*.

Desse modo, apresenta-se ao público um meio de como reverter as figuras emblemáticas do Caboclo e da Cabocla a símbolos da Independência da Bahia enquanto alegorias do continente sul-americano, mais especificamente do Brasil, tendo em vista que foram baianos os criadores dessas obras de arte. São imagens de feições indígenas, tidas como alegorias, que representam um grupo social, ou melhor, a sociedade baiana e brasileira.

Manifestações e Representações do Caboclo e da Cabocla da Independência do Brasil na Bahia

Conforme consta na Constituição de 1988, a cultura brasileira é concebida pelo conjunto de tradições, manifestações culturais, costumes, culinária e religião dos povos que conviveram no país ao longo da história. Por causa de um grande processo de miscigenação de etnias, o Brasil é um dos países com maior diversidade cultural no mundo. De modo simplificado, é possível falar que a formação cultural do Brasil implica a miscigenação entre o indígena, o negro e o imigrante europeu, sobretudo o português, embora também tenham vindo para o Brasil povos de outras nacionalidades, carregando consigo suas tradições e seus costumes, colaborando para essa pluralidade étnica e cultural que transforma o Brasil em um país com uma riqueza cultural imensa.

Neste sentido, empregassem nas manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla, símbolos da independência do Brasil na Bahia, a importância de ser uma manifestação cultural e de representação social que promove certa identidade cultural na sociedade baiana. Assim, muitas são as simbologias e os signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 52-53 06/03/2025 14:43:03

demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o Caboclo, seguido da Cabocla, por carregarem na sua iconografia um símbolo menos ofensivo, mais neutro.

Segundo a professora de História da Universidade Federal da Bahia, Wlamyra Albuquerque, em entrevista à *Revista Bahia de Todos os Cantos* (Outubro de 2009, p.10): "[...] naquela época, o Romantismo elegeu o índio como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz européia. É a apropriação cultural-política do indígena como estandarte nacional". Compreende-se, portanto, que a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram em Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa portuguesa reforça a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

O termo caboclo, tanto em Guilherme Castro (2009, p. 1) quanto em Hendrick Kraay (2000, p.59) "[...] se refere à população rural de origem mista, especialmente à que tem traços de ascendência indígena; historicamente, todavia, caboclo era frequentemente sinônimo de índio". Ambos os autores buscam referência no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo, que explica também que o uso do termo caboclo ou caboco "[...] fazia parte dos amplamente difundidos esforços [...]" de legitimar as "[...] nações recém-independentes com um passado indígena completamente idealizado".

Nas informações do Museu Afro-Brasileiro (2004, p. 29), o indígena era visto como o "autêntico" brasileiro frente à colonização portuguesa, tido como o "dono da terra" por habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos para cá. O indígena ou caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores verde e amarelo da bandeira do Brasil, o que lhe confere ainda mais representatividade e civismo na luta do povo brasileiro pela independência.

Do ponto de vista da memória, as representações e manifestações também se enquadram como liturgia de recordação, o fato de ser parte de um percurso a ser realizado corrobora com a necessidade de estar focado naquela ação, adotando o que é determinado tanto pelos animadores como pelo mapa. A ideia da peregrinação está presente, ainda que não haja um destino final, e sim vários ao longo do caminho; a proximidade com o caráter religioso da caminhada também evoca sensações e sentimentos, agregando valor à atividade.

> [...] a memória, reavivada pelo rito, também tem um papel pragmático e normativo. Em nome de uma história, ou de um patrimônio comum (espiritual e/ou material), ela visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros, e impor, em nome da identidade do eu, ou da perenidade do grupo, deveres e lealdades endógenas (CATROGA, 2001a, p. 49).

Na compreensão de Catroga (2001a), a memória provoca o indivíduo a buscar sua origem, seu passado, que é apresentado pela identidade, para que os grupos se constituam e se estabeleçam, formando a sociedade a partir das diferenças e semelhanças socioculturais. Assim, "a tarefa última dessas liturgias é criar coerência e perpetuar o sentimento de pertença e de continuidade, num protesto, de fundo metafísico, contra a finitude da existência. O imaginário da memória liga os indivíduos" (2001a, p. 28).

Na perspectiva da memória, as liturgias de recordação estimulam a comemoração e a celebração por meio da memória coletiva. Ou seja, é a realização de atividades e a instituição de espaços para homenagear momentos, pessoas e situações, capazes de provocar o sentimento de pertencimento ao grupo. O autor acredita que "os poderes fomentaram várias liturgias de recordação, tendo em vista socializar e enraizar a(s) nova(s) memória(s) em construção (ou em processo de refundação)" (CATROGA, 2001b, p. 57).

Catroga acredita que "ideias, valores e imagens que nesta se

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 54-55 06/03/2025 14:43:03

plasmam (re- presentificação) fragmentam-na em diversos 'lugares de memória', maneira de dizer que esses apenas serão suscitadores de recordação quando lhes é atribuído um valor simbólico" (2001b, p. 23). Assim, a relação que uma sociedade estabelece com seus patrimônios só se constitui a partir da compreensão de que esses têm valor simbólico e afetivo para com o grupo, não sendo apenas prédios, pinturas, esculturas, danças, músicas e receitas culinárias, entre outras manifestações, que não dialogam com o indivíduo, permanecendo afastados da realidade do cotidiano da sociedade comum.

Para o baiano, o contato com o patrimônio cultural de sua cidade é uma prática cidadã, mesmo que essa relação esteja carregada de sentimentos e valores. A conscientização da preservação desses bens ou a importância que eles têm para a manutenção das identidades locais também se torna uma ação para além do entretenimento e do lazer, provocando reflexões a seu respeito, de forma a ampliar o número de envolvidos nessa ação. Um exemplo é o trabalho que museólogos e historiadores fazem com a educação patrimonial. Embora a iniciativa dos projetos seja para aproximar os baianos do que resta do passado da cidade, há também o interesse de que os visitantes atuem enquanto cidadãos, participando dos debates e das decisões no âmbito do poder público.

Além disso, a abordagem se dá pelas memórias, na medida em que a ressignificação das lembranças se presta a aproximar o indivíduo do patrimônio cultural. Nessa perspectiva, a identidade também constitui um elo importante, pois ela aproxima os semelhantes pelo viés do espaço, enquanto a memória o faz pelo tempo. Assim, os bens e as manifestações culturais são valorizados ao exercerem um papel significativo na vida dos cidadãos, sendo considerados patrimônio cultural.

A preservação e a valorização dos bens culturais ocorrem na medida em que a sociedade compreende o seu papel como representante do passado, participante de um processo histórico e que remete a sentimentos, lembranças e valores, no presente e para o futuro, uma vez que o indivíduo precisa de referências que sustentem seu posicionamento, o que justifica a necessidade de se manter expressões culturais de diferentes momentos, a fim de que essas sejam referências também.

As festas populares podem ser tratadas como festas tradicionais, porém nem toda festa popular pode ser considerada tradicional. O que determina a tradição de um evento é o número de vezes que ele foi celebrado em um certo contexto. Portanto, a celebração de uma festa popular por um extenso espaço de tempo é o que a torna tradicional. Deste modo, entende-se que tanto a festa do 2 de Julho quanto a do 25 de Junho em Cachoeira e a do 7 de Janeiro em Itaparica e outras cidades são festas tradicionais, por ocorrerem todos os anos. De acordo com Luciane Bradacz e Airton Negrine (2006), as festas costumam apresentar um envoltório ideológico e simbólico das comunidades que as instituem e comemoram ao mesmo tempo em que destacam crenças, valores, costumes, conhecimentos e outros tantos aspectos culturais envolvidos.

Araújo (1973, p. 11 apud MELO 2002) identifica o surgimento das festas na sociedade humana:

> Dentre as manifestações da vida social nos agrupamentos humanos podemos destacar a festa, cujo aparecimento data das mais remotas eras, certamente quando o homo faber, deixando de ser mero coletor de alimentos, praticante da técnica da subsistência da catança, passou a produzi-los, plantando (...). A festa interrelaciona-se não só com a produção mas também com os meios de trabalho, exploração e distribuição; ela é, portanto, consequência das próprias forças produtivas da sociedade; por outro lado, é uma poderosa força de coesão grupal, reforçadora da solidariedade vicinal, cujas raízes estão no instinto biológico da ajuda, nos grupos familiares.

As celebrações populares são uma forma de expressão muito significativa da vida em comunidade. De acordo com os autores Alcade e González (1989, p. 114 apud RIBEIRO, 2004, p. 48),

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 56-57 06/03/2025 14:43:03

podemos diferenciar quatro dimensões que são específicas desses acontecimentos e, de maneira geral, de todo fenômeno festivo: simbólica, sociopolítica, econômica e estética. Segundo os próprios autores, a dimensão mais importante é a simbólica, pois está presente nos fenômenos festivos, definindo e reproduzindo simbolicamente a identidade de uma coletividade ou de um grupo social, como pode ser visto no 2 de Julho.

De acordo com Paiva e Moura (2001, p. 38 apud RIBEIRO 2004, p. 50), as festas populares no Brasil podem ser classificadas, quanto às suas características e componentes estruturais, em:

> Religiosos: ministrados por sacerdotes ou por pessoas permitidas pela igreja, como missa, procissão, benção, novena e reza; Profano-religiosos: providos por leigos com a aprovação do sacerdote homenageando as figuras sacras, de modo alegre e festivo, tais como levantamento de mastro, bailados como congados, Folia de Reis, Império do Divino, Reinado do Rosário, Pastorinhas, etc. Festas Profanas: possuem caráter de entretenimento.

Assim, entende-se que as festas em prol das comemorações em homenagem à emancipação dos baianos frente à Coroa portuguesa se dão a partir dos modos pelos quais a sociedade impõe as condições festivas. É possível verificar que as ações festivas relacionadas ao 2 de Julho ocorrem por meio da esfera profano-religiosa, tendo em vista que os atores da festa são representantes políticos, religiosos e a sociedade civil.

Segundo Amaral (2001, apud BRADACZ; NEGRINE 2006), a festa é uma das linguagens favoritas dos brasileiros. Através desses acontecimentos, o povo traduz suas experiências, expectativas e imagens sociais. De acordo com a autora, durante as festas populares o povo tem a oportunidade de resolver, pelo menos simbolicamente, algumas contradições da vida social. A autora coloca ainda que, no decorrer da história do Brasil, os festejos têm uma dimensão de aprendizado da cidadania e apropriação da história pela própria

comunidade. É assim que a festa do 2 de Julho é vista por historiadores e teóricos da memória social, como o museólogo, que disserta sobre suas manifestações e representações.

O conceito de representação pode abarcar diversos significados, porém, de maneira inteligível, o antropólogo argentino Gustavo Blázquez destaca que:

> Nos dicionários de língua portuguesa o significado de representação é construído em torno de quatro eixos: 1) representação é "o ato ou efeito de tornar presente", "patentear", "significar algo ou alguém ausente"; 2) representação é "a imagem ou o desenho que representa um objeto ou um fato"; 3) representação é "a interpretação, ou a performance, através da qual a coisa ausente se apresenta como coisa presente"; 4) representação é "o aparato inerente a um cargo, ao status social", "a qualidade indispensável ou recomendável que alguém deve ter para exercer esse cargo"; a representação também se torna "posição social elevada" (apud COELHO DOS SANTOS, 2011, p. 30).

Compreende-se, deste modo, que a representação das figuras do Caboclo e da Cabocla se torna a representação do aparato inerente a um cargo, ao status social, à qualidade indispensável ou recomendável que alguém deve ter para exercer esse cargo. Assim sendo, os caboclos são fonte de reverência na medida em que se tornam fonte de representação social, e a representação se impõe como meio de reclamar certa representatividade social, quando e de modo que as pessoas se vejam representadas por esses símbolos maiores que participam dos cortejos ao longo dos anos.

A teoria da Representação Social (RS) foi introduzida em 1961, por Serge Moscovici, no livro *A psicanálise: sua imagem e seu público*. O autor estudou as formas como a teoria psicanalítica se difundiu no pensamento popular na França (MOSCOVICI, 2003), afirmando que o importante na Representação Social, e por que não dizer cultural, é elucidar fenômenos a partir de um âmbito coletivo, sem deixar de lado a individualidade, ou seja, as representações são uma

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 58-59 06/03/2025 14:43:03

forma de interpretar e refletir sobre a realidade cotidiana.

> As representações que fabricamos — de uma teoria científica, de uma nação, de um objeto, etc. — são sempre o resultado de um esforço constante de tornar real algo que é incomum (não familiar), ou que nos dá um sentimento de não familiaridade. Através delas, superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico, que é, com isso, enriquecido e transformado. Depois de uma série de ajustamentos, o que estava longe parece ao alcance de nossa mão; o que era abstrato torna-se concreto e quase normal [...] as imagens e ideias com as quais nós compreendemos o não usual apenas nos trazem de volta ao que nós já conhecíamos e com o qual já estávamos familiarizados (MOSCOVICI, 2003, p. 58).

Para Jodelet (2001, p. 17), seguidora dos postulados de Moscovici, as representações sociais e culturais são "uma modalidade de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático e contribuindo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social", e são habitualmente apontadas como senso comum, ou seja, um saber não científico. As representações sociais surgem como um meio de refletir sobre a realidade:

> As representações sociais surgem quando os indivíduos debatem temas de interesse mútuo ou quando existe o eco dos acontecimentos selecionados como significativos ou dignos de interesse [...], além disso, as representações sociais têm uma dupla função: "fazer com que o estranho pareça familiar e o invisível perceptível", já que o insólito ou o desconhecido são ameaçadores, quando não se tem uma categoria para classificá-los (TAVARES, 2004).

Jodelet elenca cinco características fundamentais da representação social:

> É sempre representação de um objeto; tem sempre um caráter imagético e a propriedade de deixar intercambiáveis a sensação e a ideia, a percepção e o conceito; tem um caráter simbólico e significante; tem um caráter construtivo; tem um caráter autônomo e criativo (JODELET apud SÊGA, 2000, p. 129).

Para a museologia social, a manifestação cultural e a representação social são todo modo de expressão humana, por meio de celebrações e rituais ou por meio de outros suportes, como imagens fotográficas e fílmicas, embora se saiba que as expressões das culturas humanas também são veiculadas por meio de outras linguagens, escritas ou verbais. O patrimônio, além disso, constitui uma linguagem que expressa um modo de sentir e pensar um acontecimento, um tempo, uma representação da forma de ver as coisas do mundo.

Etimologicamente falando, o patrimônio estava ligado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no tempo e no espaço. Hoje a ideia de patrimônio designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes das comunidades humanas.

A ideia de um patrimônio comum a um grupo social, definidor de sua identidade e, enquanto tal, merecedor de proteção, perfaz-se por meio de práticas que ampliaram o círculo dos colecionadores e apreciadores de antiguidades e se abriram a novas camadas sociais: exposições, vendas públicas, edição de catálogos das grandes vendas e das coleções particulares. Inicialmente, a categoria do patrimônio que mereceu atenção foi a que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, quais sejam os patrimônios históricos representados pelas edificações e objetos de arte.

Paulatinamente, ocorreu a passagem da noção de patrimônio histórico para a de patrimônio cultural, de tal modo que uma visão inicial reducionista que enfatizava a noção do patrimônio nos aspectos históricos consagrados por uma historiografia oficial foi-se projetando até uma nova perspectiva, mais ampla que incluiu o "cultural", incorporando ao "histórico" as dimensões testemunhais do cotidiano e os feitos não-tangíveis.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 60-61 06/03/2025 14:43:03

Portanto, a noção moderna de patrimônio cultural não se restringe mais à arquitetura, mesmo sendo indiscutível que a presença de edificações é um ponto alto da realização humana. Desse modo, o significado de patrimônio cultural é muito mais amplo, incluindo diversos produtos do sentir, do pensar e do agir humano. Assim, patrimônio ganha uma conotação para além de coisas concretas, abrange também modos de fazer, expressões, técnicas, modos de agir e falar.

Neste sentido, o conceito de patrimônio cultural da Unesco se relaciona mais com o conceito de cultura. Um dos conceitos de cultura remete a modos de agir, pensar a partir da inserção em determinado grupo, o qual se caracteriza de forma particular por meio de códigos, costumes e regras morais próprias, criando suas próprias hierarquias e especificidades, as quais atribuem caracteres únicos àqueles indivíduos que pertencem ao grupo.

No âmbito internacional, durante as últimas décadas, delinearam-se vários instrumentos jurídicos, convenções, declarações, resoluções e recomendações relativas à proteção do patrimônio cultural, de tal modo que as convenções e recomendações aprovadas pela Unesco vêm enriquecer o Direito Internacional da cultura e os direitos internos com a elaboração de leis próprias. Como "Patrimônio Mundial" a Unesco define todos os bens que possuam um caráter excepcional. Ao considerarmos o "Patrimônio" um bem herdado do passado, investimo-lo de um significado de "referência". Em outras palavras, tornamos o "Patrimônio" insubstituível para nossa identidade e, portanto, cabe a nós a efetiva defesa da preservação e divulgação desse legado cultural.

Trata-se de uma contribuição criada visando ajudar, gerar subsídios para a preservação da memória social através da conservação e preservação das identidades originadas a partir do conceito de caboclismo, ou seja, a relação intrínseca entre as figuras do Caboclo e da Cabocla e a formação étnica da arte baiana, no momento em que demonstra naturalidade e brasilidade.

Desse modo, compreende-se a necessidade de preservar e conservar suas figuras como parte importante das comemorações pela emancipação político-cultural frente à colonização portuguesa que os baianos sofriam, como modo de preservar a identidade de uma matriz indígena idealizada como dona da terra.

De acordo com a Constituição Brasileira de 1988, os bens socioambientais se dividem em culturais, históricos, artísticos, arqueológicos, etnográficos e paisagísticos. São bens que têm a característica de estar vinculados à história, memória ou cultura do país. Portanto, tem-se que o patrimônio pode abarcar manifestações culturais intangíveis, como as tradições orais, a música, os idiomas e as festas, além dos bens artísticos.

Neste sentido, as festas populares expressam as formas identitárias de grupos locais, onde o motivo do encontro, da fé ou simplesmente da celebração atrai e reconhece devotos e indivíduos de mesma identidade. As manifestações do Caboclo e da Cabocla "possuem um caráter ideológico, uma vez que comemorar é, antes de qualquer coisa, conservar algo que ficou na memória coletiva" (Paiva Moura, 2001) e uma forma de manifestação cultural.

É importante ressaltar que patrimônio histórico-cultural não é apenas o acervo de obras raras ou da cultura de um passado distante; é a valorização e o conhecimento dos bens culturais que podem contar a história ou a vida de uma sociedade, de um povo, de uma comunidade. Será através do contato com tais bens que conheceremos a memória ou até mesmo a identidade de um povo.

Cabe lembrar ainda que todos os bens, naturais ou culturais, materiais ou imateriais, constituem o patrimônio cultural do Brasil, desde que estes sejam portadores de referência à identidade, à ação e à memória de diferentes elementos étnico-culturais formadores da nação brasileira. Pelo conhecimento do nosso patrimônio cultural, podemos aprender sobre nossa memória e, consequentemente, exercer nossa cidadania.

Conforme José D'Assunção Barros em *A História Cultural e a*

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 62-63 06/03/2025 14:43:03

Contribuição de Roger Chartier (2005), as noções complementares de "práticas e representações" são bastante úteis porque, através delas, podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos como os sujeitos produtores e receptores de cultura. Os processos que envolvem a produção e difusão cultural, os sistemas que dão suporte a esses processos e sujeitos e, por fim, as normas a que se conformam as sociedades quando produzem cultura, inclusive mediante a consolidação de seus costumes, têm em fatores decisivos da cidadania o termômetro para reconhecer as representações sociais e culturais que promovem a identificação do povo baiano.

Para o autor, de alguma maneira, a noção de "representação" pretende corrigir aspectos lacunares que aparecem em noções mais ambíguas, como, por exemplo, a de "mentalidades". Vimos pelos exemplos citados há pouco que as representações podem incluir os modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringem a eles. Por exemplo, quando um pintor produz a sua representação de uma catedral, com tela e tintas, ou quando um escritor descreve ou inventa uma catedral através de um poema ou de um romance, temos em ambos os casos representações, embora não coletivas. Tal como afirma Jacques Le Goff (1994, p. 11), o campo das representações "engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida" e está ligado ao processo de abstração. O âmbito das representações, ainda conforme Le Goff, também pode abarcar elementos associados ao Imaginário — noção que poderá ser melhor compreendida quando falarmos na História do Imaginário. As representações do poder — como a associação do poder absoluto ao Rei Sol, a visualização desse poder em termos de centro a ser ocupado ou de cume a ser atingido — associam-se a um determinado imaginário político.

Segundo Barros (2005), deve-se ter notado que ao nos referirmos atrás a "representações", "práticas", "mentalidades", "imaginário", em todos estes casos, preferimos utilizar a expressão "noção" em vez de "conceito". As "noções" são "quase-conceitos", mas ainda

funcionam como tateamentos na elaboração do conhecimento científico, atuando à maneira de imagens de aproximação de um determinado objeto de conhecimento (imagens que, rigorosamente, ainda não se acham suficientemente delimitadas). Muitas vezes as noções resultam de uma descoberta progressiva, de experiências, de investimentos criativos de um ou mais autores que podem ou não ser incorporados mais regularmente pela comunidade científica. Mentalidades, imaginário e representações são noções que ainda estão sendo experimentadas no campo das ciências humanas — na História, estas expressões fizeram a sua entrada há apenas algumas poucas décadas ("mentalidades" é expressão forjada a partir da historiografia francesa da década de 1960; "imaginário" é uma palavra que apenas recentemente migrou para o campo histórico, importada de campos como a psicologia e a fenomenologia).

Do mesmo modo o autor diz que com o tempo uma "noção" pode ir se transformando em "conceito", à medida que adquire uma maior delimitação e que uma comunidade científica desenvolve uma consciência maior dos seus limites, da extensão de objetos à qual se aplica. Os "conceitos", pode-se dizer, são instrumentos de conhecimento mais elaborados, longamente amadurecidos, o que não impede que existam conceitos com grande margem de polissemismo (como o conceito de "ideologia" ou, tal como já dissemos, como o próprio conceito de "cultura").

Barros (2005) fala que "práticas" e "representações" são ainda noções que estão sendo elaboradas no campo da História Cultural; mas, como já ressaltamos, elas têm possibilitado novas perspectivas para o estudo historiográfico da Cultura, porque juntas permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais, além de chamarem a atenção para o dinamismo desses fenômenos. Por outro lado, citamos lá atrás algumas "representações do poder" que produzem associações com um determinado imaginário político (centralização, periferia, marginalização), que é o caso do Caboclo e da Cabocla. Quando uma representação se liga a um circuito de

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 64-65 06/03/2025 14:43:03

significados fora de si e já bem entronizado em certa "comunidade discursiva", essa representação começa a se avizinhar de outra categoria importante para a História Cultural, que é o "símbolo".

Para o autor, "símbolo" é uma categoria teórica já há muito tempo amadurecida no seio das ciências humanas — seja na História ou na Antropologia, seja na Sociologia ou na Psicologia. Não é mais uma "noção", mas sim um "conceito" que pode ser empregado "quando o objeto considerado é remetido para um sistema de valores subjacente, histórico ou ideal" (LE GOFF, 1994, p. 12). Alguns símbolos podem ser polivalentes. A serpente, por exemplo, pode ser empregada como símbolo do ciclo, da renovação (sentido inspirado pela mudança de pele que ocorre ciclicamente no animal serpente), mas também pode ser empregada como símbolo da astúcia, da maldade (sentidos que remetem ao universo bíblico). Aquilo que os historiadores da cultura têm chamado de campo das representações pode abarcar tanto as representações produzidas no nível individual (as artísticas, por exemplo), como as representações coletivas, os modos de pensar e de sentir (a que se referia à antiga noção de "mentalidades"), certos elementos que já fazem parte do âmbito do imaginário e, com especial importância, os "símbolos", que constituem um dos recursos mais importantes da comunicação humana.

Desta maneira, percebe-se que as representações podem ainda ser apropriadas ou impregnadas de uma direção socialmente motivada, situação que remete a outro conceito fundamental para a História Cultural, que é o de "ideologia". A ideologia, de fato, é produzida a partir da interação de subconjuntos coerentes de representações e de comportamentos que passam a reger as atitudes e as tomadas de posição dos homens nos seus inter-relacionamentos sociais e políticos. No exemplo do Caboclo e da Cabocla, vimos como suas representações sociais e seus deslocamentos no universo mental dos homens imperiais atendiam a determinados interesses sociais ou a determinadas motivações coletivas, como é o caso da

representação social das figuras indígenas, ora representando um combatente da Coroa portuguesa, outrora representando uma figura menos ofensiva, na imagem de uma indígena.

Assim, conforme a cartilha da Fundação Pedro Calmon (s.d.), entende-se que não se faz um 2 de Julho sem o desfile cívico e popular com os caboclos. Eles não só constituem o núcleo central do desfile como simbolizam o complexo sentido de pertencimento que a festa recria dia a dia. É dito isto porque nas ruas festivas da cidade essas representações indígenas extrapolam a encarnação do mítico selvagem das matas brasileiras dos românticos. Dentro do universo religioso afro-brasileiro, caboclos também são seres encantados, os "donos da terra", ou seja, entidades que já habitavam o Brasil quando os africanos chegaram com os seus orixás. Para adeptos do candomblé, reverenciar o nativo, reconhecendo figuras indígenas como encarnações do que seria genuinamente nacional, expressa um sentido de pertencimento.

Têm-se, seguindo a cartilha (s.d.), assim, na festa que celebra a independência nacional, evidências da singularidade dos cruzamentos culturais no Brasil. Devido à escravidão, os diferentes povos africanos reinventaram identidades recriando formas de pertencimento e mesmo incorporando divindades de outras crenças ao seu universo religioso. Ainda devemos considerar que o significado do termo nação se tornou importante para os africanos escravizados neste lado do Atlântico. Para o povo do candomblé, herdeiro de tradições africanas, dizer-se de uma determinada nação implica assumir valores, princípios e rituais que o distinguem de outros. Neste sentido, há nos terreiros de candomblé uma ambivalência para o termo nacionalidade; ao tempo que significa pertencer a uma comunidade herdeira da história e de culturas africanas, também quer dizer fazer parte de um povo cujo ancestral é o indígena, o dono original da terra Brasilis. Por isso, na Bahia, os caboclos também são entidades religiosas a serem reverenciadas enquanto se rememoram os feitos dos patriotas de 1822 a 1823.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 66-67 06/03/2025 14:43:03

É deste modo que podemos compreender por que, todos os anos, depois que os carros emblemáticos são recolhidos ao pavilhão da Lapinha, são encontrados sob os pés dos caboclos vários bilhetes e cartas agradecendo as graças alcançadas ou renovando pedidos e promessas. É a apropriação político-religiosa de uma nação independente por vez encarnada em entidades patrióticas que resumem a nacionalidade e brasilidade da sociedade da Bahia.

Em *Casos e Coisas da Bahia*, o autor Antônio Viana[1] conta um caso interessante a esse respeito. Ele pondera sobre uma discussão entre um comerciante português e um caixeiro brasileiro que insistia em abandonar o serviço para ver passar o "santo Dois de Julho", numa evidente associação entre os símbolos da festa da independência e os santos que desfilavam nas procissões católicas. O português, alheio ao jogo simbólico do brasileiro, não entendeu o quanto aquele sincretismo era significativo para a população local. Deste modo, os caboclos representam, de uma só vez, os heróis da guerra da independência, a necessidade por liberdade e a fé religiosa dos descendentes daqueles que lutaram pela liberdade nacional. Por tudo isto, as comemorações da Independência demonstram o quanto festas públicas são espaços de reconstrução da história que compõe a memória social. E comemorar a Independência é também uma das maneiras de contar sobre as trocas sincréticas e a riqueza simbólica que estruturam a nossa cultura.

Ambas as manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla são conduzidas em duas carroças adornadas com diversos símbolos nacionais, como brasões e nomes de batalhas e heróis da guerra, chamadas de carros emblemáticos. Na Lapinha, no bairro da Liberdade, foi construído, em 1860, o "pavilhão patriótico", a fim de abrigar os caboclos enquanto o dia 2 de julho não chega. De lá, eles só saem para o cortejo cívico, levados pelos populares

[1] Viana, Antônio. *Casos e Coisas da Bahia*. Salvador, Bahia. Editora: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1984.

até a Praça do Campo Grande, onde foi inaugurado, em 1895, o majestoso monumento ao 2 de Julho, que, como não poderia deixar de ser, tem como principal destaque a escultura de um índio armado de arco e flecha, o qual, da altura de vinte e cinco metros, impõe-se sobre os demais símbolos nacionais e os milhares de transeuntes que diariamente passam pelo lugar.

Conforme aponta a cartilha ainda hoje, a festa do 2 de Julho é palco para manifestações desse civismo impregnado de referências culturais afro-brasileiras, nas quais cabem sambas, missas, batuques, jogos de azar e, sobretudo, o desfile do Caboclo e da Cabocla. A primazia das representações indígenas nas comemorações da Independência na Bahia só pode ser entendida se considerarmos o movimento nativista do começo do século XIX, que tinha na imagem do índio valente, ágil e vencedor, como se saído das páginas do romancista José de Alencar, a sua principal referência de nacionalidade. É por aí que podemos entender porque vários daqueles que se envolveram com as lutas pela Independência na Bahia, depois do dia 2 de julho, adotaram sobrenomes indígenas, a exemplo do bacharel Francisco Gomes Brandão, que passou a assinar Francisco Gê Acaiaba de Montezuma.

Na cartilha, entende-se que no principal dia da festa, logo pela manhã, bem cedo, os batalhões patrióticos começavam a tomar seus lugares, enfileirando-se segundo a lógica social da época: autoridades, acadêmicos, militares, jornalistas, estudantes e caixeiros vinham à frente. Em seguida surgiam os batalhões representando os sertanejos que se engajaram nas lutas de 1822-23. Trajavam roupa, chapéu e gibão de couro. Fechando o cortejo, o "populacho", que era como a imprensa se referia, na época, àqueles que se colocavam próximos aos carros emblemáticos e o seguiam cantando, sambando e reverenciando os caboclos.

Percebe-se no decorrer da história e das comemorações ao 2 de Julho, ou ainda à Independência do Brasil na Bahia, que a mentalidade e o sentimento cívico está inserido na escolha das

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 68-69 06/03/2025 14:43:03

representações e manifestações, principalmente aquelas que utilizam as cores verde e amarelo como símbolo de nação independente. Vê-se, deste modo, e como já se viu-se acima, a inserção de uma ideologia tomada e ressignificada como símbolo.

Assim, em busca de elementos que despertassem o sentimento ufanista nas representações e manifestações, elencamos as principais manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla que participam e fazem parte das três principais datas comemorativas, que são o 25 de junho, o 7 de janeiro e o 2 de julho. Como metodologia de pesquisa, foram retiradas fotografias de cunho documental que permitem visualizar as possíveis idealizações. Essas idealizações fazem parte das comemorações da Independência do Brasil na Bahia, e a metodologia usada se faz pertinente na medida em que as estátuas do Caboclo e da Cabocla do Monumento ao 2 de Julho, na Praça do Campo Grande, e a escultura da Cabocla no Largo dos Aflitos, são inseridas como representações juntamente com as esculturas andantes que fazem parte dos desfiles de comemoração da Independência do Brasil na Bahia, nas cidades de Cachoeira, São Félix, Itaparica, Santo Amaro e Salvador.

A partir da possibilidade de elencar as possíveis idealizações, permite-se compreender, ou melhor, visualizar a plasticidade existente nas esculturas e outras manifestações, como é o caso do grupo de caboclos de Itaparica, chamado Os Guaranis. Diante das especificações encontradas em pesquisa, verifica-se a partir do histórico das esculturas que possivelmente há duas esculturas da Cabocla do 2 de Julho, devido à diversificação da plasticidade encontrada na pesquisa iconográfica e também pela localização de ambas na cidade do Salvador, sendo que a atual está em posse da prefeitura, no pavilhão nacional, e a segunda se encontra na reserva técnica do Centro Cultural Solar Ferrão. Além dessas, há uma terceira escultura que foi concebida por Pedro Ferreira e está exposta junto à coleção de arte popular Lina Bo Bardi, também no Centro Cultural.

Esta hipótese ainda pressupõe que a escultura, conforme informa o museólogo Guilherme Castro, fez parte das comemorações do centenário da independência e se perdeu com o tempo. Desta maneira, a seguir são elencadas as representações e manifestações encontradas em pesquisa. Lembrando que entre elas estão os símbolos das principais cidades.

A partir da metodologia encontrada na leitura das imagens, através do método iconográfico, provém um determinado significado que pressupõe que as figuras indígenas são atribuídas ao contexto político-cívico-religioso e permitem compreender também as manifestações e representações de agregado cunho artístico-literário na medida em que possivelmente compreendem as possibilidades inerentes ao contexto cívico. Essas atribuições ainda permitem compreender que as esculturas, ou melhor, as manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla são figuras emblemáticas da religiosidade da sociedade da Bahia e buscam uma identidade que difere daquela dos colonizadores portugueses. Essa identidade, como já foi visto, pressupõe uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural, política e religiosa do indígena como estandarte nacional.

Afinal, na Bahia, seguindo os passos da cartilha (s.d.), desde 1824 que no dia 2 de julho se repete uma entusiasmada e concorrida comemoração cívica e popular. Com as ruas enfeitadas com adereços azuis, vermelhos e brancos — as cores da bandeira da Bahia — e folhas de crótons verdes e amarelas — as cores da bandeira brasileira — a população sai às ruas para recontar a mesma saga: a conquista da independência do domínio português, depois das lutas ocorridas na Bahia entre 1821 e 1823. Entre os símbolos mais importantes dos festejos estão as figuras do Caboclo e da Cabocla do 2 de Julho, símbolos quase unânimes, sem contar as outras figuras em destaque.

Por ser uma festa que marca o fim da condição de colônia do Brasil, o 2 de Julho rememora a fundação do império brasileiro e a liberdade nacional. Em todo o Brasil celebra-se a independência,

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 70-71 06/03/2025 14:43:03

proclamada no Rio de Janeiro por D. Pedro, no dia 7 de setembro de 1822. Contudo, o fim do domínio português só se efetivou depois das lutas ocorridas na Bahia, que resultaram na retirada das tropas portuguesas do solo brasileiro no dia 2 de julho de 1823. Daí o porquê de essa data ser tão importante para os baianos.

Por ter sido desfeita a Ordem Imperial e instituída a República, as comemorações pelo fim do domínio colonial persistiram atravessando o séc. XX e continuam a ser uma das mais importantes do calendário festivo da Bahia. A longevidade da festa é tão intrigante quanto as raízes históricas e culturais que a sustentam, afinal é uma festa de influência mestiça.

Conforme aborda a cartilha (s.d.), a necessidade brasileira por autonomia e liberdade corroía a condição metropolitana de Portugal. Em reação, no dia 7 de setembro, D. Pedro, o príncipe-regente, foi informado de que seus decretos haviam sido revogados e que D. João VI determinara seu retorno imediato para Portugal. Diante daquela situação nada lhe pareceu mais oportuno do que decretar a Independência do Brasil. Mas nem de longe a atitude do então imperador D. Pedro I amenizou o clima de instabilidade e os conflitos entre portugueses e brasileiros, que ocorriam em várias províncias. Portanto, presume-se que nos signos da Independência do Brasil na Bahia está a síntese de toda essa revolta popular, acarretando-os ainda mais como símbolos de identidade nacional e, por que não dizer, cultural, em que as figuras emblemáticas possuem teor preservacionista e de identidade cultural.



Cabocla do Monumento ao 2 de Julho
Fonte: Acervo pessoal, 2012.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 72-73 06/03/2025 14:43:03



Cabocla do Monumento do Largo dos Aflitos
Fonte: Acervo pessoal, 2012.



Cabocla do Monumento dos Aflitos
Foto: Fernando Oberlaender, 2022.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 74-75 06/03/2025 14:43:03



Atual Caboclo do 2 de Julho
Fonte: Acervo pessoal, 2017.



Atual Caboclo do 2 de Julho
Fonte: Acervo pessoal, 2017.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 76-77 06/03/2025 14:43:03



Caboclo dos 100 Anos da Independência do Brasil na Bahia.
Fonte: Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2021.



Antiga Cabocla do 2 de Julho.
Fonte: Blog do Correio da Bahia, 2013.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 78-79 06/03/2025 14:43:04



Caboclo de Itaparica.
Fonte: Acervo pessoal, 2012.

Histórico, Iconografia e Iconologia das Alegorias

Embora a influência religiosa, como a devoção aos santos no século XIX, tenha sido de grande percepção, desempenhando na sociedade manifestações artísticas em diferentes imagens do hagiológio cristão, possivelmente a iconografia do estandarte nacional, o Caboclo do 2 de Julho, tenha sofrido influência do culto aos entes celestiais. A escultura do mestiço, dono da terra, traz na sua composição características do "Quem como Deus", São Miguel Arcanjo ou São Miguel, príncipe da milícia celeste, aquele que abate o mal com sua espada celeste. O senhor da justiça divina entre os arcanjos celestiais. Isso pode estar relacionado com as práticas artísticas das possíveis autorias, visto que foram artífices de imagens sacras destinadas a espaços eclesiásticos e devocionais, como consta nas fichas avulsas de Carlos Ott e Marieta Alves.

Da mesma família do Caboclo do quarto de santo da senhora B. C., o Caboclo do 2 de Julho, acreditado por muitos baianos como o dono da terra, também é cultuado enquanto "santo", divindade ancestral, e entre os dias 2 e 5 de julho é presenteado com frutas, dinheiro, alfazema e outras oferendas na Praça do Campo Grande, em Salvador.

Apesar disso, não somente é a escultura andante do Caboclo

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 80-81 06/03/2025 14:43:04

do 2 de Julho que se torna efetivamente uma espécie de alegoria, ou melhor, um "santo processional" que corre as ruas da cidade e tem a iconografia parecida com a da pintura *Vitória do Arcanjo Miguel,* de Rafael Sanzio de aproximadamente 1514 ou 1515, localizada no Museu do Louvre, em Paris, na França, e a pintura de *São Miguel Arcanjo esmagando o Diabo*, de Guido Reni, de 1636, localizada na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, na Via Vittorio Veneto, 27, 00187 Roma, Itália. Através de analise iconográfica é possível demonstrar uma possível comparação e influência entre as esculturas, tanto a andante quanto a estátua do topo do monumento ao 2 de Julho, localizado na Praça do Campo Grande, no Centro de Salvador, estado da Bahia.

Após pesquisa e comparação iconográfica, atribuímos essas duas últimas como fontes de inspiração ou precursoras iconográficas para a elaboração da escultura do Caboclo, por acreditarmos que se tratam de pinturas emblemáticas trazidas e divulgadas por portugueses como gravuras, no século XIX, e por não encontrarmos imagens baianas de São Miguel Arcanjo subsistentes em museus e antiquários com a iconografia datada do período estudado, embora tenha sido encontrada no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) a pintura de São Miguel Arcanjo em óleo sobre tela, com altura de 1,85 m e largura de 1,12 m, em estilo neoclássico. Na coleção do Museu Abelardo Rodrigues, localizado no Centro Histórico de Salvador, encontra-se a imagem icônica de São Miguel, do século XVIII, em madeira, barro, pigmento e ouro, sem procedência, embora possa ser creditada uma incerta procedência portuguesa. O certo é que as obras aqui analisadas a partir das considerações teóricas e metodológicas de Panofsky preconizam ampla pesquisa nas fontes iconográficas, representando o tema das imagens, propondo e pressupondo uma estreita conexão entre as obras de arte e o universo cultural no qual estavam inseridas.

A pintura registrada com o número M-511 tem como procedência o Convento de Nossa Senhora da Piedade e é atribuída ao pintor

baiano José Teófilo de Jesus. Com mesma temática, mas composição diferente, apresenta na parte inferior não o diabo, e sim três bustos (um homem e duas mulheres) e uma cabeça de homem negro, dispostos em forma de losango, com olhares centrados nos pés do arcanjo e envoltos em chamas amarelas, vermelhas e alaranjadas que simulam o inferno. Em relação à composição escultórica que representa também o Arcanjo Miguel, mas com plumária, armadura, botas e panejamento esvoaçante, pisando a cabeça de uma figura diabólica disforme representando o diabo com asas, não foi possível obter informações sobre a procedência nos registros documentais. Com base no Guia de Identificação de Arte Sacra do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), concebido por Raphael João Hallack Fabrino (2012, p. 72-73), verifica-se que essa imagem de São Miguel tem a possibilidade de ser originada da escola pernambucana, devido aos cânones estilísticos atribuídos às imaginárias do período que os artífices da escola criaram através do aprendizado que receberam dos jesuítas. Essas características podem ser encontradas no Guia de Arte Sacra, apesar da divergência de historiadores. Existe também no MAS/UFBA imagem de São Miguel com características parecidas com a da citada anteriormente, proveniente da Catedral Basílica, com atributos iguais, embora não apresente a lança simulando cravar uma serpente, que não é mais uma representação demoníaca, ainda que a serpente também seja uma representação do mal.

O que interessa aludir aqui sobre as relações iconográficas existentes entre as imagens, pinturas e gravuras é a semelhança entre o conteúdo temático das representações e a possível semelhança com a imagem icônica do Caboclo e, algumas vezes, da Cabocla do 2 de Julho. A perspectiva encontrada nessa possível semelhança é de que prevalece o teor iconográfico existente em culturas provenientes de um processo civilizatório, pelo qual a permanência da suposta iconografia permite compreender um discurso cívico-religioso que participa de um ideário imaginado por cristãos católicos e filhos de santo de matrizes africanas. Essa permanência também possibilita

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 82-83 06/03/2025 14:43:04

uma necessidade de processo de assimilação ou reafirma uma necessidade de compreender ou se identificar no outro, uma plenitude de aspectos identitários que possibilitam a compreensão de que o outro é e faz parte de uma coletividade.

A memória apresentada enquanto iconografia salienta uma possível necessidade de eternizar e encenar um episódio histórico que se transmutaria também na preservação de representações de memória, que é apenas uma das práticas museais e sequer se pode garantir que seja a principal ou mais importante. Isso fica aparente na construção de marcos patrimoniais corporificados no espaço e transmitidos no tempo, perpetrada por movimentos sociais com diferentes orientações ideológicas, o que facilita a compreensão de que não basta querer democratizar o acesso ao patrimônio cultural consagrado como portador de valores simbólicos de nacionalidade, é preciso ir mais além e perceber a verdadeira comunicação com o objeto, ou, no caso, a iconografia.

É preciso compreender a partir da retórica dos discursos sobre o processo de construção do patrimônio cultural e, por esse caminho, favorecer a construção de novos patrimônios, de novas possibilidades de apropriação cultural, afinal, todo objeto é composto de uma compreensão visual, mas se atendo à questão da materialidade é mais notório trabalhá-lo como exemplo de cultura visual, pois tem-se a noção da visualidade dos objetos estudados por ser preciso compreender o exemplar subsistente para assimilá-los às características transcritas nos documentos, os estilos de época da imaginária e sua determinação no modelo estudado.

Essa hipótese pode ser sustentada devido à imaginária pernambucana ter como características mais evidentes na sua conformação plástica corpos robustos envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeções laterais de véus e mantos, geralmente em direções contrárias. A policromia de grande apuro técnico, incluindo, na maioria das vezes, o douramento integral da obra por baixo da camada de pintura. O trabalho ornamental em

pintura possui um delicado e complexo esgrafiado conhecido como "caminhos sem fim", ou ainda podem surgir motivos geométricos e florais de beleza admirável, particularidades encontradas na escultura que não se assimilam com o panejamento das gravuras apresentadas em tonalidade de sépia.

Em relato, a restauradora e pesquisadora de imaginária Cláudia Fausto Guanais fala que pela movimentação das vestes, os cânones e a teatralidade da obra, ela a classifica com "características" do século XVIII, apesar de nunca afirmar categoricamente quando não dispõe de documentação, pois o terreno da imaginária é bastante "escorregadio". Conforme Guanais, ela conhece a obra de perto e a refere como deslumbrante. Mas como a procedência deixa algumas dúvidas, e devido à policromia ser exuberante, bem como não condizer com a policromia da imaginária pernambucana, uma vez que, como é sabido, Abelardo Rodrigues era pernambucano e, após longa disputa judicial, conhecida como "guerra santa", o então governador Antônio Carlos Magalhães conseguiu trazer as obras para a Bahia. A escultura também não condiz com a escultura pernambucana. Outra informação interessante é que a base é em terracota, o que diz, portanto, da utilização de uma técnica mista (terracota e madeira). Ela também não identifica essa policromia como baiana, pelo menos não encontrou outro padrão com essa similaridade nos estudos e prospecções. Há, portanto, a possibilidade de ser portuguesa, e ela ainda afirma que é necessária uma pesquisa mais aprofundada de identificação da origem.

Por ter referência no Guia de Identificação de Arte Sacra, e apesar do relato da res-tauradora, ousamos atribuir que possivelmente a escultura seja da escola pernambucana. Mas como não se sabe a procedência dessa peça e verifica-se que se trata de uma peça de grande erudição, ela tanto pode ter vindo de Portugal quanto pode ter sido feita na Bahia ou em Pernambuco, podendo, inclusive, ser luso-brasileira. Infelizmente, não foi realizada uma análise mais apurada da comparação da tradição iconográfica de São Miguel na Bahia ou

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 84-85 06/03/2025 14:43:04

em Pernambuco, apesar de ter sido realizada uma breve investigação em antiquários e museus de Salvador. Quanto à comparação, alguma aproximação foi feita com a ajuda do professor Luiz Freire e de Cláudia Guanaes. Dessa forma, e como é fato a imagem existir, a tradição iconográfica também, e por ser indefinida a procedência, mas efetiva a presença iconográfica nos altares, no imaginário popular, a hipótese pode ser respaldada, apesar do terreno infalso das possíveis atribuições de criação e datação, em algumas características existentes da imaginária pernambucana, que são a camada de douramento por baixo da pintura, os padrões ornamentais do panejamento e as projeções laterais de véus e mantos. Salienta-se, porém, uma possível circulação cultural da visualidade encontrada na imaginária e na gravura de Guido Reni no Nordeste e em outras províncias do Brasil do Primeiro Reinado, tendo em vista a pose dada à releitura do conjunto escultórico de São Miguel e o contraposto do mesmo nas pinturas e gravuras desse estudo.

Conforme Querino (2009, p. 140-141), o método de popularizar a obra do artista aconteceu como meio de difundir o pensamento do poeta ou do filósofo. "A gravura, que é a imprensa das belas-artes, fora descoberta no momento em que se inventava a imprensa, que é a gravura das belas-letras" (QUERINO, 2009, p. 140-141). Na Bahia, a produção de gravuras teve início somente em 1848, com o estabelecimento da oficina de gravura de José Maria Cândido Ribeiro, que produziu em larga escala notas falsas do governo. Embora tenha sido preso pelo feito, o receio em trabalhar com a arte da gravura não demorou muito tempo, pois o seu discípulo Manoel Emílio Pereira Baião criou uma oficina de litografia e gravura em 1850. Possivelmente, gravuras como do Arcanjo Miguel possam ter sido impressas na oficina de gravura do José Ribeiro e Manoel Baião.

Baseado em informações do Museu Afro-Brasileiro (2004, p. 29), o indígena era visto como o "autêntico" brasileiro frente à colonização portuguesa. Tido como o "dono da terra" por habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos

para cá. O indígena ou caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores verde e amarelo da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade o civismo da luta do povo brasileiro pela Independência. Contudo, a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

De acordo com Jocélio Teles dos Santos (1995, p. 48-49), em o *Dono da Terra – o Caboclo no Candomblé da Bahia*, a construção simbólica do caboclo no candomblé traduz uma referência àqueles que aqui estavam antes da chegada dos portugueses e dos próprios negros, ou seja, aos indígenas e ao aprendizado que com eles tiveram. A referência ao "indígena" do 2 de Julho é factual, inscrevendo-se no tempo recorrente, da memória político-social do Estado, enquanto o "indígena" do candomblé reporta-se a outro tempo, primordial. Apesar de haver uma diferença conceitual entre o caboclo da Independência e o caboclo do candomblé, há um parentesco simbólico entre ambos, na medida em que o sentido de continuidade entre os indígenas da Independência e o "dono da terra", como é expresso no tempo litúrgico, adquire uma dimensão política.

Desse modo, percebe-se que há inúmeras outras simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o cabloco. Naquela época, o Romantismo elegeu o indígena como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural e política do indígena como estandarte nacional. Como foi visto anteriormente, é também exemplo disso o Caboclo do Monumento ao 2 de Julho do Campo Grande, inaugurado em 1895 e esculpido na Itália pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi. Essa escultura tem basicamente os

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 86-87 06/03/2025 14:43:04

mesmos elementos e a mesma gestualidade que a escultura cultuada do préstito, a pintura de Rafael Sanzio e a pintura de Guido Reni, realizada praticamente três séculos antes. A aproximação comparativa se dá na medida em que a tradição iconográfica se perpetua na maneira como os elementos visuais compõem as obras.

Há outro monumento em que aparece a figura de um indígena, e esse segundo monumento traz na sua composição escultórica a figura de Catarina Paraguaçu, mãe de todos e símbolo de "pacificação" perante uma representação manifestada artisticamente e meramente afrontosa, como é o caso do caboclo, que recebe nas diferentes localidades que ainda hoje fazem acontecer o préstito em comemoração à Independência da Bahia. O monumento é o Chafariz da Cabocla, ou Chafariz da Independência, que é também um monumento público de Salvador, localizado em frente ao Quartel da Polícia Militar do Largo dos Aflitos, no bairro da Gamboa, datado de 1853. Esse monumento é uma homenagem à Independência da Bahia, servindo posteriormente de inspiração para o do Campo Grande, datado de 1895.

Criada 23 anos após os primeiros estudos para a sua execução, a escultura do Caboclo do Monumento ao 2 de Julho, de estilo neoclássico, é componente do conjunto de um dos mais belos monumentos construídos na América. Todo o complexo foi esculpido na Itália, em bronze, ferro fundido e mármore de Carrara. Nela, é possível verificar como centro da composição o indígena ou caboclo de 4,1 m no papel de São Miguel Arcanjo, abatendo o mal, pisado e esmagado na forma de uma serpente, representando a Coroa portuguesa e, consequentemente, o diabo.

Essa é uma simbologia apreciada em iconografia, resultante do processo de circula- ridade cultural existente num país dominado pelos cristãos católicos colonizadores. É um fruto variado do sincretismo adotado pelo povo de santo, dos católicos, e vice-versa. É uma representação que tem como modelo a temática do combate ao Satanás das gravuras precursoras, mas com alteração na figura do coadjuvante da

cena apresentada, o dragão, que na representação está figurado como serpente. Essa encenação permite uma conexão com o ato e o hábito da caçada, com o abater da presa pelos povos indígenas.

O segundo monumento, o Chafariz da Cabocla, traz a figura indígena apoiando-se na construção identitária dos filhos de uma só mãe (Catarina Paraguaçu), em que a indígena anteriormente adotada como símbolo de pacificação torna-se a algoz da serpente que representa ainda os portugueses que restaram após a expulsão da província. Seguindo os critérios técnicos de feitura e constituição do monumento, pode-se dizer que foi esculpido na Itália, no ano de 1860, por autor desconhecido, totalmente em mármore de Carrara e notável trabalho em pedra lavrada. Possui cerca de 5,60 m de altura e 4,40 m de bacia octogonal (lateral). Sustenta em pedestal central, adornado com relevos, figuras fantásticas, compondo um exemplar de grande beleza, totalmente em mármore de Carrara e com notável trabalho em pedra lavrada. Em duas ordens diferenciadas do pedestal destacam-se águias e cavalos emplumados, dispostos em quatro blocos simétricos. São notáveis também os símbolos de deuses greco-romanos. Sumariamente, ele é composto da alegoria de uma indígena com lança pisando em uma serpente, simbolizando o fim do domínio português sobre a Bahia, e outros elementos como as inscrições "A Companhia do Queimado ao Dia 02 de Julho de 1823" e "Lei Provincial Nº 451de 17 de junho de 1852", guarnecidas por figuras fantásticas como hipocampos, o caduceu de Hermes, o brasão do império português, tritões bicaudais, golfinhos e águias.

Na comparação das quatro iconografias, é possível compreender que de um lado se encontram duas representações do Arcanjo São Miguel, com a mesma posição e os mesmos elementos, só modificando as cores, o traçado e as vestes; a temática continua a mesma, que é a do príncipe da milícia celeste abatendo o mal, na representação do diabo. De outro lado encontram-se duas representações icônicas da figura do Caboclo, símbolo da Independência. O

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 88-89 06/03/2025 14:43:04

que diferencia as duas primeiras obras das duas últimas é o suporte, pois as duas primeiras são pinturas e as outras duas são esculturas em materiais diferentes: a andante é em madeira e a do monumento é em ferro fundido por meio da técnica de cera perdida.

Nas quatro é possível verificar a representação de povos escravizados subjugando seus senhores. Nas primeiras obras estão representados na figura de São Miguel —apesar das vestes de soldado romano — os povos escravizados do Antigo e do Novo Testamento subjugando os seus escravizadores e os povos pagãos na representação do diabo, ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas, ora como figura zooantropomorfa com asas depenadas e chifres. Nas outras duas está representado o povo baiano na figura do indígena ou caboclo subjugando os portugueses, estes últimos na figura do diabo enquanto dragão, embora Querino, em seus artigos, cite-o como serpente, em alusão à serpente do Paraíso.

No artigo "Os atributos dos santos na representação artística da Revista de História de 1966", de Enrico Schaeffer (1996), consta que é costume, na arte de mais de um milênio, representar alguns santos com seus atributos, tais como animais ou objetos, que se referem ou simbolizam a vida ou o martírio.

> Nos diversos casos, porém, tais atributos são meramente símbolos, como por exemplo, a representação do Espírito Santo, por intermédio de uma pomba, Cristo com um cordeiro, o Bom Pastor ou São Domingos, o fundador da Ordem dos Dominicanos, junto com um cão, que representa o 'fiel guardião da religião e da fé'. [...] Porém, figuras abstratas recebiam muitas vêzes tais atributos, como a 'luxúria', representada por uma mulher de cujo corpo saiam serpentes, pois estas e o dragão (memórias dos acontecimentos com Adão e Eva no Paraíso) representam o demônio. Na figura do dragão muitos historiadores insistem em ver uma diminuta evocação da humanidade desde os tempos pré-históricos, na qual a Terra de fato era habitada por tais animais e dos quais a recordação foi conservada em mitos e lendas em diversos povos (SCHAEFFER, 1996, p. 457; 459).

Sobre o termo caboclo, tanto em Guilherme Castro (2009, p. 1) como em Hendrick Kraay (2000, p. 59) "[...] se refere à população rural de origem mista, especialmente à que tem traços de ascendência indígena; historicamente, todavia, caboclo era freqüentemente sinônimo de indígena". Ambos os autores buscam referência no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (2000), que explica também que o uso do termo caboclo ou caboco "[...] fazia parte dos amplamente difundidos esforços [...]" de legitimar as "[...] nações recém-independentes com um passado indígena completamente idealizado".

A miscigenação foi um processo genético-cultural que deu origem à formação do povo brasileiro. A princípio, na época do descobrimento, os grupos étnicos eram o amerindígena e o europeu, marcadamente o português. Com a introdução do cultivo da cana-de-açúcar no meio do século XVI, a necessidade de mão de obra importou africanos (principalmente escravizados bantos e sudaneses) que se miscigenaram com o branco e o indígena já presentes no território sul-americano. Nos séculos XVIII, XIX e XX aportaram no Brasil levas de colonos portugueses (açorianos), italianos, espanhóis, alemães, contratados para substituir com trabalho livre e remunerado o trabalho escravo que, em 13 de maio de 1888, se extinguiu com a Lei Áurea. Em menor número, o governo brasileiro foi abrindo espaço para grupos de japoneses, chineses, sírio-libaneses, coreanos, franceses, ingleses, norte-americanos e leste-europeus que aqui também se instalaram buscando novas oportunidades de trabalho e vida. Eles formaram comunidades que se espalharam, em grupos específicos, pelo campo, pelo comércio e pela indústria. Embora multicultural e geneticamente mestiça, a sociedade brasileira teve influência preponderante do elemento português, pela maior presença numérica e afluência constante ao longo dos séculos, desde o descobrimento, fato que marcou indelevelmente a construção da nação e a formação do povo brasileiro, oriundo de uma miscelânea de "nações".

Contudo a construção de uma identificação indígena embasada

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 90-91 06/03/2025 14:43:04

na mestiçagem e no cruzamentos de raças — por volta dos anos 1990 e início do século XXI —, para os mestiços que formaram basicamente a sociedade brasileira, foi nomeada com os seguintes termos: mameluco, caboclo, caiçara (mestiço de branco com indígena, em que a coloração da tez acobreada lembrava os mamelucos egípcios), curiboca (filho de indígena com mameluca), mulato (filho de negra com branco), pardo[2] (filho de mulata com pai branco), cafuzo (filho de negro com indígena); cabra (filho de negro com mulata); crioulo (filho de pais negros, nascidos no Brasil) e mazombos (descendentes de pais brancos de origem europeia).

Ressalto que o significado da imagem do Caboclo para a população baiana, especialmente de Salvador e do Recôncavo, também se perpetua no campo dos afetos, da elevação da autoestima das baianas e dos baianos, como sentimento ufano de a Bahia ter efetivamente lutado pela libertação da tirania portuguesa. No Recôncavo baiano, no 2 de Julho, inclusive, alguns terreiros de candomblé fazem festa de Caboclo em homenagem aos donos da terra, mesmo que em Cachoeira e São Félix o préstito em comemoração à Independência da Bahia aconteça no dia 25 de junho, e em Itaparica aconteça a encenação e o préstito no dia 7 de janeiro.

As figuras indígenas inseridas nos cultos do candomblé também têm participação na religiosidade do devoto brasileiro, e sob essa conjuntura é denominada de caboclo. As autoras Maria Rosário de Carvalho e Ana Magda Carvalho (2012, p. 14), no livro *Indígenas e Caboclos: a história recontada*, salientam que "o surgimento do conjunto de representações relacionadas ao indígena como símbolo autóctone, assim como sua apropriação simbólica nos candomblés,

[2]A designação "pardo" normalmente se dá pela mestiçagem forçada, pelo etnocídio, pela invasão aos povos indígenas e pretos marginalizados e dizimados que sofreram e sofrem a segregação e estratificação social que acomete o Brasil desde a época do descobrimento, além de serem vítimas do maior genocídio na história do mundo.

teriam ocorrido na transição histórica do império para a república", embora a participação do indígena na figura do caboclo como entidade cultuada tenha iniciado no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, tanto no candomblé de caboclo quanto nos candomblés tradicionais ou de orixás.

No artigo "O papel do caboclo no candomblé baiano", a pesquisadora Emmanuelle Kadya Tall (2012. p. 79) afirma que a figura do caboclo, como o primeiro ocupante da terra, deve ser respeitada e reverenciada como ancestral primordial e de legitimidade do povo brasileiro. Na forma de um ancestral indispensável, são poucos os terreiros que cultuam os caboclos e suas falanges entre os seus ancestrais. O caboclo, além de ser dono da terra como território, também tem domínio sobre o mato e a floresta. De acordo com a pesquisadora, nos terreiros onde os orixás, voduns e inquices ocupam papel central, os caboclos e as entidades pessoais, como os erês e os exus, têm papéis periféricos; contudo, quando esse papel se inverte, os caboclos atuam em rituais da maior importância, enquanto no candomblé de caboclo os deuses africanos são percebidos como divindades longínquas, louvadas por questão de respeito, com atuação no ritual e no cotidiano do povo de santo.

A escultura do Caboclo, alegoria da Independência da Bahia como vista hoje no Cortejo ao 2 de Julho, apareceu pela primeira vez no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestida de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania, reproduzida na imagem de uma serpente. Sobre a data de criação da escultura, a aparição e sua autoria, Martinez (2000, p. 70-71) traz duas hipóteses. A primeira é defendida pelo memorialista e poeta José Álvares do Amaral, em *Resumo Chronologico e Noticioso da Província da Bahia*, desde o seu descobrimento, em 1500, no qual atribui a data de criação do carro alegórico a 1828 e a autoria da escultura ao habilidoso escultor Bento Sabino, que por ser "[...] conhecido pela sua perícia e patriotismo encarregou-se da obra da bella Estatua que representa o Genio do Brazil, emblema da nossa Independência". A segunda possibilidade é

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 92-93 06/03/2025 14:43:04

defendida por Manuel Querino, em "A Noite 1a", artigo de 1916, no qual a atribuição é dada a Manuel Ignácio e data de 1826 sua criação.

Conforme Querino (2009, p. 115) afirma em nota, é engano atribuir a autoria a Bento Sabino porque, em testemunho, o discípulo de Manuel Ignácio, o Senhor Antônio Machado Peçanha, declarou ter ouvido do seu mestre que ainda havia passado um pouco de betume na escultura de barro cozido para dar as feições características da raça indígena no rosto do caboclo, pois não estava achando boa a tonalidade da carnação. Ainda traçando nas paredes, a lápis, o dito caboclo, como era de costume seu mestre fazer com trabalhos de vulto, a contento de quem lhe tinha encomendado a imagem. Essa é uma questão a ser revisada, pois, como há possibilidade de duas autorias, pode ser que exista ou que tenha existido escultura anterior à atual, como as esculturas existentes da Cabocla do desfile e a do Centro Cultural Solar Ferrão.

Em relação à Cabocla, seguindo informações de Kraay (2000, p. 60), foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao Caboclo no cortejo do 2 de Julho. O cortejo, que se inicia na Lapinha e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da Cabocla a pedido do então presidente de província, Francisco José de Souza Soares de Andrea, português naturalizado brasileiro. Para Soares de Andrea, a figura do Caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o caboclo ofensivo pela figura da indígena que ajudou os primeiros portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e até neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. Embora, devido à insistência de Andrea, tenham acabado por aceitar que a Cabocla desfilasse junto ao Caboclo no cortejo do 2 de Julho. Conforme consta no livro *Mulheres do Brasil: a história não contada*, de Paulo Rezutti (2018, p. 36): "Catarina Paraguaçu, a quem Pedro Calmon chamou de 'a mais

antiga figura feminina da história do Brasil', era filha do cacique Taparica, dos tupinambás da Bahia. O nome dela era Guaibimpará, antes de ser batizada. Conheceu o português Diogo Álvares, apelidado pelos indígenas de Caramuru, por volta de 1510".

Na publicação de Martinez (2000, p. 70-71) são citadas duas hipóteses para tal acontecimento. A primeira, por Amaral, em *Resumo Chronologico*, atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do Caboclo, Bento Sabino, e data a criação de "[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...]" no ano de 1840. A segunda hipótese é defendida por Manuel Querino, que relata o desentendimento entre o Presidente de Província Soares de Andrea e a "Sociedade Patriótica" e atribui a inserção da alegoria à iniciativa de Soares de Andrea e ao autor Domingos Pereira Baião, em 1846.

A partir de pesquisa realizada na biblioteca virtual Consuelo Pondé, foi possível encontrar a escultura da Cabocla apresentada em fotografia de um recorte do jornal *A Tarde* de 2 de julho de 1962, que pode ou não ser a anterior da atual. Essa possibilidade é levantada por suposição da data de criação e autoria da atual escultura que percorre o desfile da Independência da Bahia nas ruas da cidade do Salvador. Ela se constitui por verificar que os traços fisionômicos presentes na escultura atual não são os mesmos encontrados na imagem que parece ser a protagonista do cortejo de 1962, do recorte de jornal. É importante mencionar que os traços equiparados que compõem a escultura estão presentes na imagem que se encontra exposta no Centro Cultural Solar Ferrão.

Levanto a hipótese de que tenha sido criada para o Centenário da Independência, mas como passou por restauração, não se tem uma datação fixa, podendo ser anterior à atual. É de extremo valor relatar que a qualidade técnica encontrada nessa escultura é inferior à do cortejo da atualidade, incluindo nessa diferenciação o entalhe, a carnação e a peruca, já que as vestes são trocadas anualmente. Portanto, evidenciamos a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre as datas

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 94-95 06/03/2025 14:43:04

de criação e autorias das esculturas. Apesar de que no Solar Ferrão não se obteve informações sobre a procedência da escultura, nem mesmo o número de registro, indicando que a peça não passou ainda por processo de documentação e pesquisa na instituição.

Existem no Ferrão duas esculturas: uma de um caboclo que repousa no seu peitoral os braços cruzados com as mãos pousadas nos ombros, trajando saiote de penas esculpidas no mesmo bloco de madeira e um cocar. A segunda escultura é a anteriormente citada, que demonstra diferença com a existente no Pavilhão 2 de Julho, no Largo da Lapinha. Conforme Castro (2009, p. 2), Salvador foi presenteada com duas esculturas para o centenário, a do caboclo com a pose que demonstra "submissão" e a da cabocla com os braços estendidos simbolizando a liberdade, como se fosse o quebrar de correntes. Essa informação da pesquisa de Castro reforça a teoria anteriormente levantada e, mais, é completada ao ver que a escultura que faz parte do centenário possui na sua conformação plástica os braços estendidos para cima, enquanto a registrada no jornal tem pose idêntica à da atual, um braço segurando um estandarte e o outro, a bandeira do Brasil.

Embora existam as esculturas do monumento e a do chafariz, conforme afirmam o autor, historiadores e teóricos das artes visuais, a composição escultórica do chafariz não tem correspondência com as duas esculturas andantes encontradas da Cabocla. No monumento que também é em homenagem à Independência da Bahia, servindo logo depois de modelo para o monumento do Campo Grande, datado de 1895, a alegoria da Cabocla está com uma lança na mão, simulando cravar e pisar em uma serpente, figurando o fim do subjugo português sobre a província da Bahia.

A iconografia que ressignifica a alegoria da Cabocla e a figura de Catarina Paraguaçu de símbolo pacificador e prenhe da correlação com a figura de Caramuru, mostrando a "mãe de todos" os baianos sem o estandarte e a bandeira do Estado da Bahia, caracteriza-se como uma figura "afrontosa" por não seguir mais os ideais do até então presidente de província, Soares de Andrea, que solicitou uma

escultura de vulto pacífica e diferente do Caboclo, no segundo quartil da comemoração da Independência baiana.

Esta é uma questão importante para o desenrolar das tramas pressupostas da iconografia do Caboclo relacionada com São Miguel, afinal, a até então figura pacífica de Catarina Paraguaçu está no monumento, servindo ao mesmo propósito que costumam apresentar as esculturas do Caboclo. A construção do chafariz foi aprovada pelo Governo da Bahia no início da década de 1850, concebida na Itália e instalada, ainda na década de 1850, na Praça da Piedade, Centro Histórico da Cidade do Salvador.

É possível verificar, por inferência, que essa foi uma obra encomendada pela Companhia do Queimado, juntamente com outros chafarizes, para diversas regiões da cidade, no intuito de fornecer água potável à população. Ricamente ornado, inicialmente foi instalado na Praça da Piedade, mas, com a construção da Avenida Sete de Setembro, foi transferido para o Largo 2 de Julho, instalado na frente do prédio que atualmente é o Centro de Estudos Afro-Orientais da Ufba. Na primeira metade do século XX, mais aproximadamente em 1960, foi colocado na antiga Praça dos Reis Católicos. Em 1982, o chafariz foi trasladado para a atual localização, no Largo dos Aflitos, centro da cidade do Salvador, e até os dias atuais está sob os cuidados da administração pública.

Muitos dos motivos e ornatos encontrados possuem origem na Grécia, que estabeleceu um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C. Esses ornatos, também chamados de helênicos, foram adotados em Roma, com poucos acréscimos, e se difundiram por todo o Império Romano. Através desse repertório greco-romano, os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar estilos. Nestes, as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se a outras ricas tradições e influências, como as do islamismo, das civilizações pré-colombianas e africanas, e das modas — ora passageiras, ora com força inovadora e permanente (MOUTINHO; PRADO,

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 96-97 06/03/2025 14:43:04

LONDRES, 2011 apud SOUZA, 2019).

Em relação à imagem de São Miguel Arcanjo pertencente à Catedral Basílica de Salvador e que está no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, não se conseguiu muitas informações. Apenas que ela pertence à Catedral, é uma imagem com características da segunda metade do século XVIII, policromada e dourada. É tombada pelo Iphan sob o número BA/03-0170.0672. Está no "por empréstimo" desde 2013. Aconselha-se procurar a Catedral para saber outros detalhes e obter mais informações a respeito da imagem, mas, a partir das características da escultura, ela pode estar inserida na tradição da escola baiana de imaginária.

Devido ao aparecimento dos motivos encontrados no monumento, entende-se que possivelmente ele se enquadre no estilo Neoclássico, muito comum no período, pois houve uma reforma ornamental na maioria das igrejas de Salvador à época, alcançando também alguns monumentos. A reforma ornamental da talha neoclássica na Bahia promoveu uma relação muito próxima com algumas figuras não tão notáveis na história da Independência, como com o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da Independência, ganhando uma medalha de condecoração e, logo após, adotando o "Roseira" no sobrenome.

As esculturas em estudo não possuem nenhuma documentação científica que nos permita ter conhecimento sobre sua origem e procedência. A do Caboclo aparece numa fotografia da sala de exposição do extinto Museu de Arte Popular, nos anos 1960, no Solar do Unhão. Na fotografia, a escultura aparece localizada ao fundo, perto da escada projetada pela arquiteta e autora do livro *Tempos de Grossura,* que contém a fotografia, Lina Bo Bardi (1994). Nesse livro há a informação de que essa escultura do Caboclo de madeira policromada foi o primeiro a desfilar, em 1922, nas ruas da Bahia. Contudo, em texto documental e expositivo, o museólogo Guilherme Castro data o desfile no ano anterior, em 1923.

Segundo Castro (2009, p. 3-4), a escultura do Caboclo restaurada pela equipe da Dimus tem característica única na sua composição escultórica. Com quase dois metros de altura, ela guarda um movimento corporal próprio — braços cruzados e sobrepostos sobre o alto ventre e mãos espalmadas sobre o peito — determinando um gesto simbólico emitido intencionalmente, cujo significado é específico e muito claro, já que representa um momento de submissão (CASTRO, 2009, p. 3-4). Essa conformação plástica possibilita a contemplação de uma nova releitura para o símbolo de identidade nacional autóctone. E a referência se faz presente no imaginário devoto do povo de santo, que atribui a sacralidade à figura do indígena, primeiro dono da então nova terra.

Vê-se como características inerentes à escultura: rosto arredondado com bochechas proeminentes, olhos pretos grandes, nariz afilado, lábios carnudos, sobrancelhas levemente arqueadas, carnação na tonalidade marrom, lace com franja parcial na altura dos olhos e vestes com plumas brancas, fuxico e pedraria na tonalidade azul. Destaque para a mão levemente estendida, segurando o estandarte.

Nos primeiros anos da República, a elite tenta dar um novo sentido à festa e a isenta do seu caráter popular conferindo-lhe ar de civilização e ordem nos moldes do positivismo e das teorias eugenistas do século XIX, dentro dos quais não cabia um ícone patriótico indígena — associado à barbárie — e muito menos mestiço. No intento de tornar o 2 de Julho um evento livre de aspectos religiosos ou adorações, a elite política e intelectual baiana tornou ponto pacífico a retirada dos caboclos do cortejo, mas sempre que estes não desfilavam a população não comparecia às festividades e promovia seu próprio cortejo, em outra data.

A principal crítica da elite ao sentido popular da festa era o caráter devocional atribuído a uma comemoração patriótica e não religiosa, mas os mesmos grupos não se furtaram de lançar mão da religiosidade quando isso atendeu aos seus interesses. Como nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 98-99 06/03/2025 14:43:04

desfilaram, mas para garantir a participação popular no evento os organizadores promoveram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Desse modo, atribuo, assim como o museólogo Guilherme Castro em texto de pesquisa para exposição da coleção de arte popular da coleção de Lina Bo Bardi, de 2009, no Centro Cultural Solar Ferrão, que a escultura tenha sido esculpida para as comemorações do centenário da Independência da Bahia, como tantas outras que participaram do desfile comemorativo realizado em 2 de julho de 1923. Nas atribuições, verifica-se que possivelmente a escultura tenha sido criada para o centenário. Isto indica que a obra pode ter sido criada por Pedro Ferreira, conforme consta em ficha do autor, nas fichas avulsas do professor Carlos Ott, existentes no Centro de Memória da Ufba.

> O desfile começou a ser arrumado no dia 30 de junho. Ao longo do percurso, da Lapinha à Praça Municipal, várias casas estendiam toalhas nas janelas ornamentadas com muitas flores e o cróton de folhas verde e amarelo [...] o cortejo abria com homens vestidos de couro homenageando a vila do Pedrão, estandartes com brasões do império, uma grande pintura de D. Pedro I; [...] vinte figuras de personagens históricos em tamanho natural: General Pedro Labatut, Joana Angélica, Maria Quitéria, [...] bandeiras com o lema da democracia: Liberdade, Igualdade e Fraternidade [...] armas da Cidade do Salvador, [...] duas figuras de indígena antecediam os carros do caboclo e da cabocla que eram empurrados por grande multidão [...] o cortejo descansou no Terreiro de Jesus momento em que foi celebrado o Te-déum...(JORNAL DE NOTÍCIAS, 3.7.1923, apud. CASTRO, 2009).

Apesar de tal consideração, verifica-se que a elite baiana nos primeiros anos da República buscou atribuir um novo sentido à festa, permitindo que se tornasse isenta do seu cunho popular e oportunizando, desse modo, uma atmosfera civilizacional e de ordem à luz das teorias positivistas e eugenistas do período oitocentista, as quais não autorizavam um símbolo que representasse a pátria

indígena e ao mesmo tempo fosse associada à barbárie e a um mestiço. Dessa maneira, essa pretensão possibilitou transformar o préstito do 2 de Julho em um acontecimento destituído de aspectos religiosos ou adorações, no qual a sociedade abastada, política e intelectual da Bahia tornou ponto pacífico a exclusão das manifestações do Caboclo e da Cabocla do cortejo. Porém, quando estes não eram inseridos no cortejo, havia uma revolta popular, o povo não comparecia às festividades e possibilitava seu próprio cortejo noutra data.

O principal motivo que a elite atribuía ao préstito no sentido popular era a questão devocional atribuída com o tempo à comemoração patriótica, que não era religiosa, contudo as mesmas pessoas não deixaram de se apropriar da religiosidade quando isso acatou seus interesses. Esse exemplo se dá nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não desfilaram, mas, para garantir a participação popular no evento, os organizadores permitiram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Por volta da década de 1920, o modo de vida da cidade do Salvador promove uma atmosfera cultural de forte impacto, motivado pela inserção do cinema na vida, nos modos e costumes de uma cidade provinciana de profundo sentimento cívico-religioso. Destaca-se nesse trecho a consideração de Angeluccia Bernardes Habert:

> [...] com grande apego às tradições, e que vivenciara (e perdera) o esplendor de ser a capital da colônia, em um momento em que o desenvolvimento das forças produtivas e a irrupção da grande indústria no país desbravavam a passagem das representações culturais antigas para modernas, condições históricas que propiciariam o surgimento de movimentos revolucionários como a Semana de 22[3].

[3] HABERT, Angeluccia Bernardes professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *A Bahia de outr'ora, agora. Leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20*.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 100-101 06/03/2025 14:43:04

Esse é um momento de profunda transição cultural, quando se misturam e transformam elementos, como em toda e qualquer transição, sobretudo por tomar ainda "como referência a cultura clássica — branca, europeia e civilizada".[4]É também nele que a cidade passa por transformações, que há o deslocamento da perspectiva e mentalidade de uma "Bahia heróica — antiga e religiosa — para a Bahia moderna (elegante e chique)"[5]. E assim se descreve sucintamente o panorama da cidade do Salvador quando foram realizadas as comemorações do Centenário da Independência. Além das circunstâncias da criação, em pesquisa o museólogo e pesquisador atribuiu a peçaao artista "Pedro Ferreira, autor de obras importantes, passa quase despercebido na historiografia da arte baiana. Trata-se de um artista que pertence ao tempo em que o neoclassicismo se impunha à cultura Ocidental, porém, ainda restavam, na Bahia, as práticas do período Barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas[6]". Essa possibilidade pode ser reinterpretada em outro momento, tendo em vista que não foram citadas em documentos as questões que o levaram a tal atribuição, apesar de existir nas fichas avulsas de Carlos Ott a anotação da referida escultura na ficha de identificação do autor, no Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia.

Conforme Castro (2009, p. 6), o artífice Pedro Ferreira foi um escultor baiano nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 17 de setembro de 1896, e teve como autoria o conjunto mais impressionante da Igreja de São Francisco — A visão de S. Francisco — e que está no lugar mais privilegiado do altar-mor. Aos 21 anos, o artista foi premiado com medalha de ouro, na exposição do Liceu de Artes e Ofícios, de 1917, com uma imagem de São Sebastião. Logo depois, ganhou outra medalha de ouro, no Rio de Janeiro, em 1922, na Exposição de Comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, com um "Cristo Agonizante" (CASTRO, 2009, p. 6).

Ao observar as mãos e os pés da imagem do Caboclo, o também museólogo–Guilherme Castro encontrou tratamento semelhante ao dado pelo artista Pedro Ferreira em suas esculturas. Ele não afirma que a peça tenha sido realizada por ele, mas é possível que seja uma escultura de algum dos seus discípulos. E ao retornar o olhar para a fotografia que registra a presença da peça na exposição do Museu de Arte Popular, fica perceptível ser mais uma no agrupamento realizado por Lina Bo Bardi. "Só após a restauração o Caboclo ganhou a sua importância histórica e cultural. Reunidos os fragmentos do passado, proporcionamos o resgate de um ícone da historiografia baiana" (CASTRO, 2009, p. 6). No período, restavam na Bahia as práticas do período Barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas. Em relação a São Miguel Arcanjo, vemos na *Bí*blia que "houve uma grande batalha: Miguel e os seus anjos lutaram contra o Dragão. O Dragão também lutou junto com os seus anjos, mas foram derrotados, e não houve mais lugar para eles no céu (Apocalipse, 12:7-8)". Do mesmo modo que o Arcanjo Miguel lutou contra o Dragão, também na época da colônia foram vários os desafios e lutas colocadas ao povo baiano, eternizado pela figura do Caboclo que, por vezes, se revela uma luta quase estafante, não apenas contra o sistema, mas por um verdadeiro cumprimento das liberdades, dos direitos e das garantias por nós almejadas, com e após o embate. Por vez, é histórica a ligação e devoção dos portugueses a esse Arcanjo, "protetor dos portucalenses", iconograficamente representado com a espada da Lei e, outras vezes, também, com a balança da Justiça. Devoção que foi herdada pelos baianos, principalmente no século XIX, ainda que o que sobrou da arte sacra baiana em museus não apresente o São Miguel representado matando o "Dragão".

[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Professora da Universidade Católica do Salvador (UCSal). Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia (Ufba).

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 102-103 06/03/2025 14:43:04

O que também sustenta a hipótese da inspiração na temática do arcanjo é que a mentalidade da época era particularmente religiosa, como pode ser observado nos escritos de ilustres pesquisadores da religião e religiosidade baiana, como, por exemplo, a obra *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, do professor João José Reis (1991), que destaca o rito fúnebre, por vezes excêntrico, ao mostrar que os devotos eram enterrados com hábitos ou vestes quase idênticas às dos seus santos de devoção. Em uma passagem, ilustra que muitas das crianças enterradas eram caracterizadas com as vestes parecidas com a dos arcanjos, principalmente do Arcanjo São Miguel, defensor das batalhas espirituais.

Conclusão

É interessante expressar que as manifestações e representações indígenas são exemplares da materialização das culturas dos diferentes povos, cada qual com suas especificidades, suas peculiaridades, e que todas elas merecem ser valorizadas com pluralidade, ou seja, quando de algum modo forem citadas as manifestações e representações indígenas, elas não devem ser generalizados, e sim especificadas, como neste livro, onde é possível perceber que as artes atribuídas ao cenário indígena são muito mais complexas do que o senso comum tem conhecimento, pois o popular se torna presente no dia a dia, alcançando a academia. Essa memória social e coletiva presume fator decisivo na inscrição de uma identidade propriamente baiana, na qual a relação população-símbolo se torna presente nos festejos em comemoração à Independência do Brasil na Bahia.

É valoroso o combate à questão discriminatória em relação aos indígenas, perceptível na sociedade desde o "descobrimento" até os dias atuais, conforme se pode observar na dizimação que tais povos sofreram e sofrem ainda hoje, sem importar a etnia, seja pelos portugueses que os escravizaram e dizimaram no princípio do processo de colonização aos proprietários de terras, seja por grileiros e posseiros no Norte do Brasil e em outras localidades do país, e que ainda hoje atuam na tomada das terras dos indígenas, com violência

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 104-105 06/03/2025 14:43:04

e derramamento de sangue.

Cotidianamente, vemos como é comum a não valorização desses povos de várias tribos, línguas, artes, hábitos e costumes que proveem tanta riqueza antropológica e artística, que tanto ofertaram e participaram da formação da cultura brasileira, desde palavras comumente utilizadas no calor do dia a dia, até ritos, danças e músicas. Por isso a necessidade de transcorrer e pesquisar o tema como este texto se propõe fazer. Seu tema central é a abordagem das questões étnico-raciais na educação, principalmente na educação infantil. Trata-se do reconhecimento e do cumprimento da Lei nº 11.645/07, mas principalmente do direito das crianças negras, indígenas e brancas de terem acesso à história e cultura dos seus antepassados de forma igualitária, positiva e afirmativa, para uma melhor formação escolar e identitária.

Deste modo, é possível observar no panorama da sociedade brasileira quão importante é a presença indígena e seus conhecimentos para a formação cultural do país, pois o indígena autóctone habita as terras "tupiniquins" antes mesmo de ser nomeado índio, ou na versão da designação correta por novos estudiosos e ativistas, "indígena". Além disso, é necessário modificar essa pré-conceituação que povoa o imaginário do senso comum brasileiro por meio do ensino, do compartilhamento cultural e do respeito a esses povos, como já foi dito, muitas vezes esquecidos e dizimados no decorrer dos anos.

É de fácil percepção aquilo que Alfred Gell identifica por uma teoria antropológica que incide pelo caminho das relações sociais. Ele mesmo indica assumir uma noção talvez até rígida da antropologia. Por sua vez e sem mais delongas, expressa que, "na medida em que a teoria da troca em Mauss é a 'teoria antropológica' exemplar e prototípica, teríamos de construir uma 'teoria da arte antropológica', mas que tratasse de objetos de arte, e não de prestações" (GELL, 2018, p. 35). Portanto, o autor insiste que o oposto das teorias semióticas ou estéticas, sua intenção, tem como proposta para a arte a obrigatoriedade do diálogo com diferentes aspectos da antropologia.

O 2 de Julho é festa, é representação política e, em determinados locais, é atributo das religiões de matriz africana e onde a escultura do Caboclo, por momento, é cultuada. Nesse ínterim, esculturas de caboclos de diferentes falanges são cultuadas, principalmente o Tupinambá, que é o Caboclo do 2 Julho. A participação da população nos festejos nos permite compreender a importância da religiosidade em meio ao fato histórico, tanto que se verifica a participação das religiões de matrizes africanas nos festejos, demonstrando assim o sentimento de reverência às entidades, materializado muitas vezes por bilhetes contendo pedidos e oferendas.

As manifestações e representações cívico-artístico-culturais presumem meios de se compreender as tentativas de apaziguar um dos lados da contenda que havia entre Brasil e Portugal na Bahia, sobretudo na interpretação que corresponde à particular celebração em torno das comemorações. Essas apropriações políticas, religiosas e culturais presumem um ideal de etnia conjecturada por afirmação política.

As celebrações em prol da Independência, em suma, pretendem compreender essas afirmações político-culturais em que as esculturas do Caboclo e da Cabocla trazem nas suas imagens um ideal político-religioso. Através dessa apropriação, subentende-se que as esculturas, possivelmente inspiradas na iconografia de São Miguel, Archanjo apresentam ao público um estandarte nacional.

As representações, em síntese, não somente apresentam as esculturas em si, mas também diferentes manifestações em que a figura do indígena é o centro da representação. Exemplo disso, além dos caboclos do grupo Os Guaranis, são trajes de crianças durante o festejo, vestidas de indígenas e portando arco e flecha. Além das representações é possível visualizar no percurso outras personalidades, das quais crianças e até adultos se caracterizam. Essa possibilidade de se caracterizar com as vestimentas de algumas personalidades, além das cores da bandeira do Brasil, representa um ideal de patriotismo existente na mentalidade dos baianos. Esse ato apresenta também o fato de que muitos dos artífices da época colocaram nas manifestações artísticas o teor patriótico.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 106-107 06/03/2025 14:43:04

A ideia de uma nação independente da matriz europeia apresenta uma mentalidade de exclusão das populações estrangeiras, que muitas vezes propuseram ao país a ideia de extrativismo.

As figuras indígenas apresentadas no texto possibilitam compreender uma nação independente dessa matriz europeia que muitas vezes a fez sofrer com tomadas de terras, ofensas e situações vexatórias pelas quais os baianos passaram. E muitos casos na história demonstram que as populações estrangeiras ainda existentes, durante e após o processo emancipacionista, não entendiam o porquê de tais manifestações, acreditando que o passado não era tão importante.

As condições existentes durante o processo emancipacionista levaram à compreensão de que fatores decisivos durante a guerra da Independência do Brasil na Bahia permitiram que muitos escravizados fossem alistados como soldados, possibilitando, assim, o processo de alforria. O governo, muitas vezes, cedeu-lhes condições para que lutassem na guerra da Independência e, em troca, ganhassem a liberdade, contrariando quase sempre seus senhores. O certo é que os fatores decisivos da libertação dos escravizados propiciaram uma conjectura na qual muitos se sentiram patrióticos, na medida em que lutaram nos embates. Deste modo, entende-se que muitos dos escravizados libertos propuseram meios de como não depender mais dos seus senhores, acarretando ainda mais na vida pós-guerra.

Os senhores, inconformados com as situações em que estavam vivendo, resolveram fechar seus negócios e voltar para Portugal. Nesse ínterim, novos comerciantes ganharam independência e abriram suas casas comerciais. Entre eles, podemos destacar os até então alforriados. Assim, entende-se o porquê de os nativos reverenciarem os caboclos, uma vez que assimilaram o estandarte nacional como símbolo de luta e resistência frente aos colonos portugueses, tantas vezes algozes da população baiana.

Referências

ALMANAK Administrativo, mercantil e industrial da Bahia para o anno de 1855. Primeiro anno. Bahia: Typ. De Camillo de Lellis Almanak & C., 1854. 348 p. il.

ALMANACH civil político e comercial da Cidade da Bahia para o ano de 1845. Salvador. Typ. De M.A. da S. Serva, 1844. 447p.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976, 210 p.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos: Guia de ruas e mistérios**. 40. ed. Rio de Janeiro: Companhia da Letras. 2012. 400 p.

ANTONIOLI, Luiz Fabio. **Percursos do Ornamento**. São Paulo, Dissertação, FAU/USP, 2010.

AULETE, Caldas. **Aulete digital — Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017.

BAHIA. Governo do Estado, Secretária de Cultura, Secretária de Planejamento e Casa Civil. De perto — Caboclo. **Revista Bahia de Todos os Cantos**. n. 2, ano 1, outubro, 2009. Bahia: Empresa Gráfica da Bahia. Disponível em:

<http://www.bahiadetodososcantos.com.br/>. Acessado em: 11 abr. 2011.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1985.

Barros, J. D. (2018). HISTÓRIA CULTURAL E A CONTRIBUIÇÃO DE ROGER

CHARTIER. *Diálogos*, *9*(1), 125 - 141. Recuperado de https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41422

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRASIL. Lei 10.639/2003 de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394,

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 108-109 06/03/2025 14:43:04

de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9394 de 20 de dezembro de 1996.

CACCIATORE, O. G. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões Tradicionais da Bahia**. 2. ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Guilherme. O caboclo. In: **DIMUS** — Museu Udo Knof. CD — Pesquisas Guilherme Castro. Pasta Guilherme Castro (Tam. 68 MG). Arte popular. DocWord. — Caboclo 3 Texto Expo (Tam.42,0KB). Última Modificação: 5/12/2009, 15h39min.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural — entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHILLÓN, Alberto Martín. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em:<http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>. Acessado em: 03/02/2020.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Anpuh, Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. Maringá (PR) v. V, n. 15, jan./2013. Disponível em http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html.

DURÃO, José de Santa Rita. Caramuru. Poema Épico do Descubrimento da Bahia, Composto por Fr. José de Santa Rita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Natural da Cata-Preta nas Minas Geraes. Lisboa, na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI [1781]. Com licença da Real Meza Censoria.

ELIADE. Mircea. **O sagrado e o profano**. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences/Lettres**, 1, p. 1-9 (https://journals.openedition.org/rsl/219), 2003.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Iphan. Rio de Janeiro. 2012. 147 f.

FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de grossura. O design no impasse**. Série Pontos sobre o Brasil, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

FERRETTI, S. F. Sincretismo e religião na Festa do Divino. **Revista Anthropológicas**, ano 11, vol. 18(2), Recife – PE, 2007.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p.

FREIRE, Luiz Alberto R. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). Manuel R. **Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados**. Editora Global: São Paulo, 2018. 32 p.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. GUIA GEOGRÁFICO — **IGREJAS DA BAHIA** — SALVADOR. Disponível em:
http://www.igrejas-bahia.com/salvador/mares.htm. Acessado em: 23.07.2018.

HERMAS. **O pastor de. Hermas**. In: VVAA. Padres apostólicos. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1995.

KRAAY, Hendrick. **Entre o Brasil e a Bahia:** as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX. **Afro-Ásia**. N. 23, 2000, p. 47 – 85.

LE GOFF, Jacques. O Imaginário Medieval, Lisboa: Estampa, 1994.

MAFRO — MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Centro de Estudos Afro-Orientais/ Universidade Federal da Bahia. Setor Religiosidade Afro-Brasileira. Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores. Material do Professor. 2004.

MARTINEZ, Targino Socorro. **2 de Julho – A Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia Século XIX: uma Província no**

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 110-111 06/03/2025 14:43:04

Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1992. 747 p.

MONTEIRO, J.M. As "raças" indígenas no pensamento brasileiro do império. In: MAIO, M.C., e SANTOS, R.V., orgs. **Raça, ciência e sociedade [online]**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; CCBB, 1996, pp. 14-22.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. **Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

OTT, Carlos. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Pilar e de Sant´Anna da Cidade do Salvador. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979a. 393 p.

___. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Centro de Estudos Baianos. 1979b. 393 p il. (Coleção Frederico Edelweiss-II).

___. Atividade Artística da Ordem Terceira do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ do Estado da Bahia/ Fundação Cultural/ EGBA, 1988. 249 p. il.

___. Noções sobre a procedência d'arte da pintura na Província da Bahia. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 197-218, 1947.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **A atividade do escultor Manuel Ignácio da Costa na Cidade do Salvador**. 1999. 161 fl. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura Barroca). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Salvador.

QUERINO, Manuel Raimundo. A Litografia e a Gravura. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.

QUERINO, Manuel Raimundo. Os Artistas Baianos: Indicações bibliográficas. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Arte Indígena-Linguagem Visual**. Tradução de Regina Regis Junqueira; Desenhos de Hamilton Botelho Malhano; Fotos de Frederico F. Ribeiro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 2, Tecnologia Indígena, 2 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 3, Arte Índia, 3 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

SCHAEFFER. Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. In: **Revista de História**, Ano XVII, Vol. XXXIII, n.º 68, Outubro-Dezembro, 1966.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho cientifico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SIQUEIRA, Sonia A. de. Religião e religiosidade: continente e conteúdo. In: ASSIS, Ângelo Maria Faria de. e Pereira, Mabel Salgado. (Org.). **Religiões e Religiosidades: entre a tradição e a modernidade**. São Paulo: Paulinas, 2010.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. Origens, tipos e estilística da ornamentação dos oratórios domésticos baianos oito-novecentistas. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/cras_oratorio.htm

Viana, Antônio. **Casos e Coisas da Bahia.** Salvador, Bahia. Editora: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1984.

03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 112-113 06/03/2025 14:43:04

VIANNA, Hildegardes. **A Bahia já foi assim (crônicas de costumes)**. Salvador; BA: Itapuã. 1973.

NÃO SOMOS SUA FANTASIA. VLOG KATÚ. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ivCeCueV1nc&t=307s.
Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

'USAR FANTASIA DE INDÍGENA NÃO É HOMENAGEM, É RACISMO', DIZ ATIVISTA. Catraca Livre. Disponível.em:.https://catracalivre.com.br/cidadania/usar-fantasia-de-indio-nao-e-homenagem-e-racismo-diz-ativista/?fbclid=IwAR2rTLhzW-MOwe5bHZ9_qNszEh3Nkp_9unEXUGPGcWVjI_011TLX2E5b112E. Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

VAMO FALAR DE ROUPA. Arte: História, Crítica e Curadoria — PUC SP. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/ahccpuc/posts/d41d8cd9/846378375833385/.
Acessado em: 24/06/202.

Entrevista:

B. C., entrevista concedida ao autor no dia 30 de julho de 2017**.**



03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 114-115 06/03/2025 14:43:04

Impresso na Gráfica JB Ltda, com miolo em papel Polen Bold 90g; e editorado com a fonte Adobe Garamond Pro corpo 12. Tiragem: 1000 exemplares.



03 - Caboclos Símbolos... - Cláudio Rafael Almeida de Souza.indd 116 06/03/2025 14:43:04

FGM

Secretaria de Cultura e Turismo

SALVADOR



O CABOCLO E A CABOCLA DO CORTEJO DO DOIS DE JULHO COMO SÍMBOLOS DA INDEPENDÊNCIA DA BAHIA E A FORMAÇÃO ÉTNICA DA ARTE BAIANA.

Claudio Rafael Almeida de Souza*

Resumo: Desde o ano de 1824, os baianos comemoram a vitória sobre a tirania portuguesa na luta pela independência. Os préstitos em comemoração ao Dois de Julho - data que é comemorada a emancipação da Bahia, na Capital do São Salvador - possuem muitos símbolos e ícones. Mas os símbolos que em suma representam a naturalidade e brasilidade do povo baiano e brasileiro são o Caboclo e a Cabocla. As figuras indígenas, a saber, o Caboclo e a Cabocla são tidos como os donos da terra e legítimos brasileiros. Busca-se estudar, compreender e analisar as figuras dos Caboclos, como alegorias e arte - as esculturas na formação étnica da arte baiana, a contextualização histórica, aspectos como criação, autoria, formação e descrição sobre a perspectiva iconográfica, bem como sua simbologia mediante a ótica iconológica.

Palavras-chave: Caboclo; Cabocla; Símbolos, Esculturas; Cortejo do Dois de Julho.

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo pretende reunir aspectos preliminares da pesquisa "As Manifestações e Representações das Figuras do Caboclo e da Cabocla como Símbolos da Independência na Bahia". Tratando aqui, o resultado de uma pesquisa exploratória e descritiva sobre as figuras do Caboclo e da Cabocla quanto símbolos da Independência da Bahia e quanto obras de arte, produtos da formação étnica da arte baiana, tendo como objetos de estudo, as esculturas do Caboclo e da Cabocla que desfilam no Cortejo do Dois de Julho.

Sendo assim, será permitido entender as atribuições do simbolismo em meio ao contexto histórico brasileiro e o século XIX, o que significa o termo caboclo, o porquê das figuras indígenas terem sido atribuídas como símbolos da luta da Independência da Bahia, a simbologia inerente às esculturas em estudo, sua iconologia, bem como a

[1] Claudio Rafael Almeida de Souza é graduando do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia. E- mail: cllaudioraphael@hotmail.com

formação étnica da arte baiana no que diz respeito ao questionamento em torno das suas autorias, suas inserções no cortejo, suas descrições sobre a perspectiva iconográfica, e a necessidade da preservação das esculturas como patrimônio histórico e a identificação cultural.

Neste estudo de acervo foram utilizadas em sua metodologia, pesquisas exploratórias e descritivas, utilizando fontes referenciais bibliográficas, sítios de internet, bem como pesquisas em campo.

O SÍMBOLO

São inúmeras as simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o Cabloco. Segundo a professora de história da Universidade Federal da Bahia, Wlamyra Albuquerque, em entrevista à Revista Bahia de Todos os Cantos (Outubro de 2009, p.10): "[...] naquela época, o Romantismo elegeu o índio como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz européia. É a apropriação cultural-política do índio como estandarte nacional".

Ainda segundo aos dados da entrevista, a figura do índio não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos índios, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a idéia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

Sobre o termo Caboclo, tanto em Guilherme Castro (2009, p. 1) quanto em Hendrick Kraay (2000, p.59) "[...] se refere à população rural de origem mista, especialmente à que tem traços de ascendência indígena; historicamente, todavia, *caboclo* era freqüentemente sinônimo de índio". Ambos os autores buscam referência no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo, que explica também que o uso do termo caboclo ou caboco "[...] fazia parte dos amplamente difundidos esforços [de legitimar as] nações recém-independentes com um passado indígena completamente idealizado".

Baseado em informações do Museu Afro Brasileiro (2004, p. 29), o índio era visto como o "autêntico" brasileiro frente à colonização portuguesa. Tido como o "dono da terra", devido a habitar aqui, antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos. O índio ou cabloco, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores, verde e amarelo da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade, o civismo da luta do povo brasileiro pela independência.

AS ESCULTURAS.

Sobre as esculturas na perspectiva da formação étnica da arte baiana, um dos grandes estudiosos e defensores dos artistas baianos, Manuel Querino (2009, p. 109 e 110) diz que:

> No século XVIII a escultura desenvolveu-se com muita regularidade e gosto. E se por vezes acontece a cor vir em seu auxílio, nem por isso a escultura perde seu valor próprio e natural, o qual nasce da beleza e harmonia na imitação da superfície dos corpos organizados.
>
> Devido a essa circunstância ela busca imitar de preferência o homem, porque reúne na beleza da forma a sublimidade do espírito e a grandeza das paixões: é o objeto principal do culto dos artistas, é o seu modelo mais nobre. Formado de elementos geométricos diversos, animado pela luz divina do espírito, o homem, considerado o melhor modelo na arte, tem necessariamente muitos tipos de perfeição; e, por isso, sua beleza é uma harmonia, e a harmonia não resulta de uma só, mas de muitas combinações.
>
> A falta de ferramenta apropriada e o desconhecimento de noções de anatomia das formas do corpo humano não obstaram que os artistas do tempo, armados de talento e amor ao trabalho, produzissem obras de mérito real, como se verifica visitando os templos dessa cidade.

Na abordagem anteriormente feita por Querino, destaca-se aqui, a funcionalidade da escultura, que é imitar o homem com sublimação espiritual e riqueza das paixões. Tal função pode ser percebida nas duas alegorias aqui estudadas, o Caboclo e a Cabocla do Cortejo do Dois de Julho, emblemas da tão almejada vitória contra o terrível e longínquo cativeiro em que se encontravam os baianos.

Além disso, pode se destacar também a qualidade das obras de arte esculpidas pelos artistas baianos, que mesmo sem ter conhecimento acadêmico sobre anatomia e com a precariedade das ferramentas, criaram esculturas tão bem elaboradas, como podem ser vistas ainda hoje em Igrejas e até mesmo em Cortejo Cívico, como é o caso dos objetos de estudo que estão sendo analisados nesta contribuição.

A formação da arte baiana e a simbologia da escultura tratam da valorização e construção da identidade baiana e brasileira a partir da figura do índio. Sendo essa construção identitária, a auto-afirmarão da naturalidade e nacionalidade brasileira, ameaçada pelos portugueses.

As esculturas do Caboclo e da Cabocla, em especifico nesse trecho o Caboclo. Teve sua idealização logo no ano seguinte em que deram inicio o préstito que rememorava e homenageava o Dois de Julho. Segundo Querino (1996, p. 115) o uso da figura emblemática do caboclo como a tradição cívica do préstito ao Dois de Julho, teve inicio em 1824. Para comemorar a vitória sobre os portugueses, os baianos utilizaram uma carreta - usada nas batalhas - que tomou dos lusitanos como troféu na batalha de Pirajá. Ornamentaram-na com várias espécies de vegetais, como exemplo, cróton (folha brasileira), rama de café, fumo e cana, entre outras... E sobre a carreta puseram um velho mestiço, com descendência indígena, que no ano de 1826, foi substituído pela escultura do Caboclo, representação e símbolo do autêntico brasileiro, o índio.

Segundo Castro (2009, p. 2) a escultura do caboclo, alegoria da Independência da Bahia, como vista hoje, no cortejo ao Dois de Julho, apareceu pela primeira vez "[...] no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestido [sic] de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania reproduzida na imagem de uma serpente".

Sobre o ano de criação da escultura, a inserção, bem como sua autoria, Martinez (2000, p. 70 e 71) traz duas hipóteses. A primeira é defendida pelo memorialista e poeta José Álvares do Amaral, em *Resumo Chronologico e Noticioso da Província da Bahia, desde o seu descobrimento em 1500,* no qual atribui à data de criação do carro alegórico a 1828 e a autoria da escultura ao habilidoso escultor Bento Sabino, que por ser "[...] conhecido pela sua pericia e patriotismo encarregou-se da obra da bella Estatua que representa o Genio do Brazil, Emblema da nossa Independencia". A segunda possibilidade é defendida por Manuel Querino, em "*A Noite 1ª*", artigo de 1916, na qual a atribuição da escultura é dada a Manoel Inácio e data de 1826 sua criação.

Em relação à Cabocla, conforme informações de Castro (2009, p. 2) e Kraay (2000, p.60) foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao caboclo no cortejo do Dois de Julho. O cortejo que se inicia na Lapinha, e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da cabocla a pedido do então Presidente de Província, Francisco José de Souza Soares de Andrea, português naturalizado brasileiro.

Para Soares de Andrea, a figura do caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o caboclo ofensivo na figura da índia que ajudou os primeiros portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. Embora, devido à insistência de Andrea, acabaram por aceitar que a cabocla desfilasse junto ao caboclo no desfile do Dois de Julho.

Em Martinez (2000, p. 70 e 71), são citadas também duas hipóteses para tal acontecimento. A primeira por Amaral, em *Resumo Chronologico*, onde atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do caboclo, Bento Sabino, e data a criação de "[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...]" no ano de 1840. Já a segunda hipótese é defendida por Manuel Querino, que relata o desentendimento entre o Presidente de Província, Soares de Andrea e a "Sociedade Patriótica" e atribui a inserção da alegoria à iniciativa de Soares de Andrea e ao autor Domingos Costa Baião em 1846.

Em relação ao questionamento sobre a autoria, criação e inserção das esculturas, é possível perceber a partir das informações acima, duas supostas verdades abordadas nos respectivos aspectos pela historiadora Socorro Targino Martinez. Uma defendida pelo memorialista e poeta José Amaral e a outra defendida pelo historiador e etnólogo Manuel Querino. Estas verdades só podem ser revistas e uma delas tidas como a original, a partir de um documento histórico, que poderia servir de base para solucionar tal impasse sobre os aspectos descritos acima e a briga entre os artistas. Seria este documento, uma espécie de contrato pelo qual supostamente acreditasse que foi feito entre o cliente, que pesquisadores dizem ser o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia e o artista ou artistas responsáveis pela criação das esculturas.

Sobre o significado nos gestos, tanto em Querino (2009, p.115) quanto em Martinez (2000, p. 70) com referência em Amaral, o caboclo através da perspectiva iconográfica é descrito, "[...] ornado de pennas, aljava e settas, esmaga o despotismo, symbolizado por uma serpente, que arfa se estorce sob o pé varonil do Indio Brazileiro, o qual lhe crava hervada taquara com uma das mãos, e com a outra empunha o Estandarte Nacional." De acordo com Castro (2009, p.2) e Kraay (2000, p.60), desta forma, o significado mediante a ótica iconológica, demonstra implícito na ação de golpear a serpente, representação da tirania portuguesa, com uma lança, a

exemplificação do "nativismo anti-português que dominava os primeiros festejos ao Dois de Julho".

Já quanto à simbologia implícita na iconografia da cabocla, Querino (2009, p.117) quanto Martinez (2000, p. 70) referenciada em Amaral, diz que a gentil indígena "revestida de linda plumagem, eleva Ella bem alto com uma das mãos o Estandarte brazileiro, que fluctua desfraldado pelas auras da Liberdade, e com a outra mão mostra ao Povo a eloquente legenda dos Veteranos da Patria – INDEPENDENCIA OU MORTE, legenda que repete o magnanimo Grito do Ipyranga [...]", lembrando assim através da análise iconológica, o ato feito por D. Pedro de Alcantara I, que oficializou e deu partida ao processo de emancipação da colônia de Portugal, mas sendo aqui na Bahia a verdadeira emancipação, já que não há libertação sem derramamento de sangue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, pretendemos instigar e alertar a partir do estudo do *Caboclo e da Cabocla do Cortejo do Dois de Julho*, tendo com base seu histórico, iconografia e iconologia, a importância da preservação da arte, tendo como justificativa seu simbolismo étnico para a sociedade baiana e por que não dizer brasileira, no que implica as esculturas como símbolos na busca de uma identidade cultural através da matriz indígena, tida como genuinamente brasileira, do povo baiano e brasileiro frente à tirania portuguesa.

Preservar as esculturas do Caboclo e a Cabocla quanto símbolos e obras de arte, na concepção museológica, é identificá-los como patrimônio histórico e cultural através da perspectiva da materialidade, por serem as esculturas um aspecto mais concreto da identidade baiana e da perspectiva da imaterialidade por fazerem parte de um conjunto de manifestações do povo baiano, que são os préstitos que rememoram o processo emancipacionista.

As alegorias estudadas são produtos e fazem parte da formação étnica da arte baiana, no que diz a feitura e representação, ou seja, as esculturas dos Caboclos são obras de artes feitas na Bahia por artistas baianos, mesmo diante das hipóteses referenciadas sobre sua criação, criadas no séc. XIX, e que pertencem a uma manifestação cívica baiana, o Cortejo ao Dois de Julho.

A partir do contexto histórico, da iconografia e da iconologia entende-se que ambas as esculturas, fazem parte da comemoração no cortejo ao Dois de Julho, simbolizando assim, o momento em que os baianos deixaram de ser subordinados à Coroa Portuguesa. Dessa maneira, pode ser identificado, que as peças são representações étnicas e de identificação, não só pelo contexto, mas também pela sua simbologia, já que se trata da figura do Caboclo e da Cabocla, símbolo autêntico de nacionalidade, naturalidade, escolhido como representante do povo baiano, brasileiro, no romantismo e indianismo do século XIX.

A preservação e conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana e produtos da formação étnico-artistica da Bahia são notoriamente importantes, pois ambas, são legados da arte étnica baiana, pois perduram cerca de mais de um centenário, devido a terem sido feitas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1923.

Além disso, e por fim, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição e na preservação da cultura baiana e brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao Dois de Julho, da maioria da população que compõe a sociedade contemporânea. Fatores estes que acredito responsáveis pela evasão dos participantes no Cortejo do Dois de Julho.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R de. Santos, Deuses e Heróis nas Ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República. **Afro-Ásia.** Nº 18, Salvador: UFBA / CEAO, 1996, p. 103-124.

CASCUDO, Luis Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Guilherme. O caboclo. In: DIMUS – Museu Udo Knof. CD – Pesquisas Guilherme Castro. Pasta Guilherme Castro (Tam. 68 MG). Arte popular. DocWord. - Caboclo 3 Texto Expo (Tam.42,0KB). Ultima Modificação: 5/12/2009, 15h39min.

KRAAY, Hendrick. Entre o Brasil e a Bahia: as comemorações do Dois de Julho em Salvador, Século XIX. **Afro-Ásia.** N. 23, Salvador: UFBA / CEAO, 2000, p. 47 – 85.

MAFRO – MUSEU AFRO BRASILEIRO. Centro de Estudos Afro – Orientais/ Universidade Federal da Bahia. Setor Religiosidade Afro-Brasileira. Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores. Material do Professor. 2004.

MARTINEZ, Targino Socorro. **2 de Julho a Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador: Instituto Geográfico Histórico da Bahia, 2009.

SÍTIOS DE INTERNET:

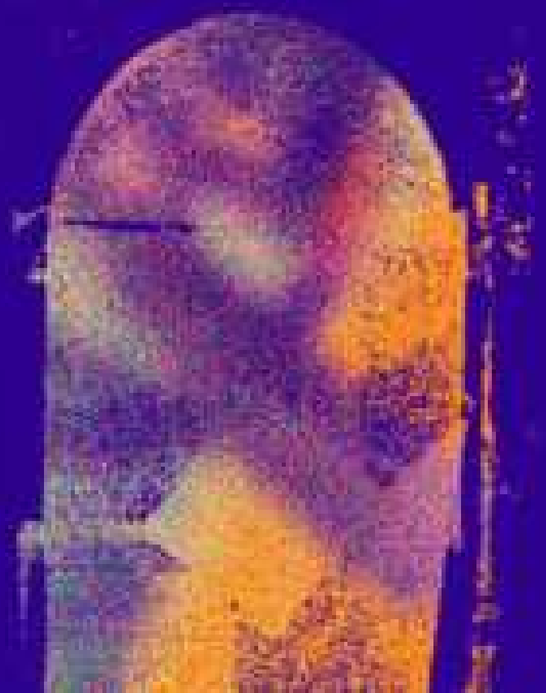
BAHIA. Governo do Estado, Secretária de Cultura, Secretária de Planejamento e Casa Civil. De perto – Caboclo. **Revista Bahia de Todos os Cantos.** Nº 02, Ano 1 , Outubro, 2009.Bahia:Empresa Gráfica da Bahia.

Disponível em: <www.bahiadetodososcantos.com.br>. Acessado em: 11/04/2011.

PANORAMA BELAS ARTES

Vol. 2

caderno de trabalhos



Escola de Belas Artes UFBA

145 anos

CA E U BA

PANORAMA BELAS ARTES

Vol. 2

salvador,
2022

Escola de Belas Artes UFBA



Publicação Panorama Belas Artes II, segundo semestre de 2022.

Prof. Paulo Cesar Miguez de Oliveira
Reitor da Universidade Federal da Bahia

Prof. Penildon Silva Filho
Vice-reitor da Universidade Federal da Bahia

Profª Nancy Rita Ferreira Vieira
Pró-reitoria de Ensino de Graduação da UFBA

Prof. Ronaldo Lopes Oliveira
Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação

Prof. Guilherme Bertissolo
Pró-Reitor de Extensão Universitária

Prof. Paulo Roberto Ferreira Oliveira
Diretor da Escola de Belas Artes da UFBA

Prof. Edgard Mesquita de Oliva Junior
Vice-diretor da Escola de Belas Artes da UFBA

Profª Renata Voss Chagas
Prof. Cristiano Rocha Piton
Idealizadores da Publicação Panorama Belas Artes II

Profª Angela Xavier de Souza Nolasco
Prof Dilson Rodrigues Midlej
Profª Emyle dos Santos Santos
Profª Luisa Magaly Santana Oliveira Reis
Comissão Científica da Publicação Panorama Belas Artes II

Profª Angela Xavier de Souza Nolasco
Coordenação do Projeto Gráfico e Editoração

Norton Douglas de Oliveira Cardoso
Projeto Gráfico e Editoração

P195 Panorama Belas Artes: cadernos de trabalhos. / organizadores, Angela Xavier de Souza Nolasco... [et. al.]. - Salvador, BA: Escola de Belas Artes da UFBA, 2022.
28 p.: il. (v. 2)

1. Universidade Federal da Bahia - Escola de Belas Artes. 2. Artes. 3. Design. 4. Educação. I. Nolasco, Angela Xavier de Souza. II. Título.

CDU 37.036

Elaborado por Lídia Maria Barros Costa - CRB-5/1853



DIREÇÃO DA EBA

A Escola de Belas Artes da UFBA em seus 145 anos de existência tem o orgulho de ser uma das pioneiras instituições de ensino da Arte, reconhecidamente a segunda escola de artes do Brasil. Acompanhando o processo natural de evolução, esta centenária instituição acolheu os moldes da modernidade à contemporaneidade ampliando suas perspectivas atingindo cada vez mais um público diferenciado.

Durante anos a EBA vem se fortalecendo propondo novas diretrizes, tanto na Graduação como na Pós-Graduação. Por ser uma instituição acolhedora, transformadora, resistente às intempestivas investidas, procurou sempre se manter como instituição de excelência e referência no ensino, pesquisa e extensão. Sua contribuição para a sociedade brasileira reverbera seus pilares artísticos e acadêmicos, levando cultura, saberes, transformando e fortificando esse conceito de representatividade no que diz respeito às escolas de Artes.

Indiferente ao tempo, a escola se mantém como instituição vinculada a uma das melhores universidades públicas do país, com braços interligados pelo mundo através de suas parcerias fortalecendo laços com instituições internacionais. Por esse motivo, é importante ressaltar suas ações, entre elas o Panorama Belas Artes, um projeto de extensão universitária que proporciona ao público externo esse encontro entre universidade e sociedade, e como o próprio projeto ressalta, essa "partilha da multiplicidade de experiências de ensino, pesquisa e extensão de docentes da unidade".

Esse projeto que a escola abraça é o resultado de um trabalho elaborado e desenvolvido pelos professores da EBA-UFBA e conta com a participação de outros colaboradores, refletindo desta maneira, esse entrelace entre a academia e a comunidade, um momento de trocas de experiências entre professores, estudantes e público externo. Esse projeto representa a importância dessas ações que movimentam a escola ultrapassando as limítrofes de seus muros, alcançando metas tão importantes para a sua permanência como espaço artístico e cultural.

O projeto de extensão Panorama Belas Artes objetiva esses momentos singulares, estância de compartilhamento, multiplicidade, que aproxima por meio de trocas, ideias e vivências.

Prof. Dr. Paulo Roberto Ferreira Oliveira
Diretor da Escola de Belas Artes



APRESENTAÇÁO

O Panorama Belas Artes teve a sua primeira edição em agosto de 2021, tendo sido motivado pela criação de um espaço para que docentes da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pudessem compartilhar suas experiências de ensino, pesquisa e extensão. Transmitido pelo canal do Youtube da EBA o evento estreitou laços entre docentes, discentes, técnico-administrativos e sociedade, figurando como um espaço coletivo de troca de conhecimentos e divulgação do que é produzido na graduação e pós-graduação.

A partir da experiência e avaliação da primeira edição, realizamos variações no formato do evento, que passou a contar, em 2022, com as oficinas presenciais. Ampliando um pouco mais o horizonte de possibilidades, resolvemos ir além do espaço para docentes, criando também um espaço para divulgar a produção dos discentes da EBA.

A partir daí, convidamos quatro professores - Angela Nolasco, Dilson Midlej, Emyle Santos e Luisa Magaly - para estabelecer as diretrizes formais do tipo de trabalho que seria aceito para publicação, considerando as particularidades de cada curso e suas possibilidades de atuação profissional.

Acreditamos que, com as ações do Panorama Belas Artes, difundimos a produção daqueles que compõem a Escola de Belas Artes, contribuindo para a formação profissional, para a divulgação das produções e para a memória da instituição.

Cristiano Piton
Renata Voss
Coordenadores do Panorama Belas Artes



COMISSÃO CIENTÍFICA

Iniciamos esta edição apresentando a comissão científica da presente publicação composta pela professora Doutora Angela Xavier de Souza Nolasco, professora Doutora Emyle dos Santos Santos, professor Doutor Dilson Rodrigues Midlej e professora Mestra Luisa Magaly Santana Oliveira Reis. Cada docente selecionado para compor a Comissão Científica representou os interesses de cada um dos quatro cursos de graduação da Escola de Belas Artes, a saber: Artes Plásticas, Licenciatura em Desenho e Plásticas, Design e Decoração, bem como, suas pesquisas de mestrado e doutorado possuem aderência junto às três linhas de pesquisa do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA, são elas: História e Teoria da Arte, Arte e Design - Processos, Teoria e História e Processos de Criação Artística. Nesse sentido, os referidos docentes estavam aptos a dialogar com as propostas que foram submetidas na convocatória do Panorama Belas Artes Volume II.

A Comissão Científica concebeu as modalidades de submissão de trabalhos e produções de estudantes dos cursos de Graduação, Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA e Especialização em Arte-Educação, atentando às especificidades do público-alvo e visando contemplar as diversas características das atividades e pesquisas dos(as) discentes.

Em função disso concebeu as regras constantes de sua Convocatória e estabeleceu critérios que buscaram tornar a seleção clara e inclusiva e que pudessem tanto atender ao alunato, quanto expressar o caráter colaborativo existente entre a Universidade e a sociedade na qual ela está inserida, ao tornar pública e acessível a produção de novos artistas visuais, de docentes-artistas, de teóricos, de arte-educadores e de designers por meio desta publicação. Nesse sentido, foram pensadas modalidades que fossem capazes de abranger ao máximo as possibilidades de expressão oriundas dos exercícios realizados em sala de aula. Para tanto, a preocupação da Comissão Científica foi a de estabelecer uma variedade de modalidades que atendessem às especificidades das variadas linhas de pesquisa e atuação entre os componentes curriculares dos quatro cursos da Graduação, da Pós-Graduação e da Especialização em Arte Educação. As três modalidades elencadas foram: Resumo expandido, Ensaio crítico e Ensaio visual poético.

Atrelada a essas modalidades, definiram-se os critérios gerais norteadores para a seleção dos trabalhos, os quais versaram sobre a adequação da proposta à Convocatória, incluindo: a formatação de textos e formatos de imagens; a relevância do tema abordado; a originalidade da proposta; a qualidade teórico-conceitual; e a qualidade da apresentação.

Além disso, essa publicação foi pensada como uma possibilidade de produção acadêmica exclusiva para os discentes, criando um espaço de visibilidade para trabalhos ainda em desenvolvimento durante o curso de graduação, valorizando assim os desdobramentos poéticos e críticos de cada estudante e o trabalho pedagógico de docentes. Esse exercício visou também fomentar o contato dos discentes com editais de publicação e suas especificidades, incentivando-os a organizar seus pensamentos e exercícios sob a narrativa solicitada. Como uma iniciativa de cunho acadêmico, importa ressaltar que os formatos abrangidos pela convocatória foram pensados para que pudessem se adequar às possibilidades oferecidas pela Plataforma Lattes, visto que muitos dos proponentes possuem interesse na construção de carreira acadêmica.

Nesta edição participam 15 autores e autoras distribuídos em 07 resumos expandidos, 01 Ensaio crítico e 03 Ensaios Visual Poético. Nesse âmbito, parabenizamos aos que se inscreveram e cujas produções enriquecem esta publicação e desejamos que venham outras edições.

Angela Nolasco
Dilson Midlej
Emyle Santos
Luisa Magaly



A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL

Walter Mariano
waltermariano@gmail.com

Em seu célebre ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, publicado em 1936, Walter Benjamin elaborou uma influente reflexão sobre o impacto da indústria cultural no universo da arte. Ele tomou como ponto de partida o impacto do incremento da produção, circulação e avanços tecnológicos em torno da reprodução das obras de arte. Nos dias de hoje, com o advento da cultura digital, seu pensamento assume novos contornos que, de forma breve, tentaremos abordar aqui.

As reflexões apresentadas emanavam do contraste percebido entre as tradições artísticas do passado e o cenário que se descortinava nas primeiras décadas do século XX. Partindo deste contexto, ele tentou fazer alguns prognósticos sobre o futuro da arte, à semelhança do que fez Max a respeito do sistema capitalista. Para Benjamin, conceitos tradicionais como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, estavam fadados ao desaparecimento, da mesma forma como Marx previa em sua obra o colapso do capitalismo.

Sempre que nos vemos diante de uma projeção do futuro, que é, em grande medida, o nosso presente, seja esta projeção feita por uma vidente, por Marx ou por Benjamin, iremos nos deparar com a irresistível tentação de comparar as previsões feitas no passado com aquilo que concretamente aconteceu. Podemos verificar se elas se confirmaram ou não. Identificar quais foram os motivos para os fatos terem se desenrolado, como se desenrolaram e fazermos nossos próprios prognósticos sobre seus próximos desdobramentos.

Ao contrário do que previa Marx, o colapso do capitalismo ainda não se verificou, ironicamente, foi o comunismo que entrou em débâcle a partir do colapso da União Soviética, uma vez que sua internacionalização tinha sido também liderada por ela. A China se fez uma exceção neste cenário, atravessando a virada para o século XXI num papel de surpreendente protagonismo econômico ao adotar um modelo socioeconômico híbrido, que dificulta, ou mesmo, impossibilita a alguém de fora de seu sistema, definir com precisão onde começam e acabam, nele, o comunismo e o capitalismo, e se ele tende, hoje em dia, mais a Marx ou a Adam Smith.

A perspectiva marxista aparece como pano de fundo no ensaio de Benjamin, que gira em torno da questão da reprodutibilidade técnica da arte, possibilitada pelas técnicas de mecanização que então se modernizavam. Para ele, esta era uma questão decisiva, inclusive, no projeto de uma futura sociedade socialista. Embora reconheça que a arte sempre tenha sido reproduzível e a imitação tenha tido até mesmo um caráter pedagógico, ele destaca que o caminho percorrido pela reprodutibilidade foi permeado por saltos tecnológicos. Teríamos nos deparado então com um fluxo de tecnologias que se sucederam, como a xilogravura, a estampa em chapa de cobre, a água-forte, a litografia e a seguir: a fotografia e o cinema.

Neste contexto, segundo Benjamin, a autenticidade separaria o original de sua reprodução, seja ela manual ou técnica, embora estes dois caminhos diferenciem a natureza da reprodução obtida. Caberia sempre à reprodução manual uma condição de falsificação, enquanto a reprodução técnica poderia usufruir de uma maior autonomia, uma vez que ela pode interferir no grau de similaridade com a obra original, modificando-a. Ainda assim, os dois tipos de reprodução não apresentariam o aqui e agora de uma obra original, sua autenticidade, o caráter, segundo o filósofo alemão, que a vincula à tradição.

Esta autenticidade da obra de arte reside em sua capacidade

de converter-se em um testemunho histórico do seu momento de criação e se manifesta na forma de uma aura própria à obra. Para Benjamin, a reprodução não consegue dar conta desta manifestação e ao mesmo tempo arranca a obra de arte do domínio da tradição, ao torná-la um objeto reproduzido e destituído de aura.

Analisando nos dias de hoje, as reflexões relativas à aura, feitas por Benjamin, podemos constatar que ela nunca deixou de ser um fator de grande importância no mundo da arte, seja pela sua defesa ou negação. Mesmo quando ela não é declarada, sua influência continua marcante, o que é facilmente comprovável.

Ao longo do século XX, até encontramos algumas irrupções artísticas que trouxeram a reprodutibilidade para o centro do debate, como a pop art norte-americana, por exemplo, e neste contexto, as obras de dois artistas em particular: Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Embora os dois tenham tido um estrondoso sucesso em suas carreiras, e seus trabalhos atravessassem a questão da reprodutibilidade, isto é, promovessem uma combinação das artes visuais com as artes gráficas, curiosamente, eles não tiveram muitos seguidores nas gerações que se seguiram. Ou, pelo menos, os artistas que os sucederam e tentaram seguir na mesma direção não conseguiram obter o mesmo destaque no mainstream das artes visuais.

A valorização da originalidade talvez fosse, a princípio, um argumento que explicaria esta situação. Qualquer outra exploração da convergência entre pintura e quadrinhos, depois de Lichtenstein, sem dúvida, acabaria por evocar, de forma explícita ou não, sua obra. Mas, uma análise mais detida da questão, não sustenta esta hipótese.

Poderíamos tomar um outro exemplo que contraria esta teoria do critério da originalidade: a influência tectônica do alemão Joseph Beuys. Ele foi um artista visual contemporâneo aos norte-americanos mencionados anteriormente e um dos grandes mestres da performance do século XX. Beuys, falecido em 1986, segue sendo reverenciado e influenciando até os dias de hoje os performers que vieram depois dele, como o baiano Ayrson Heráclito, que se declara seu discípulo.

Assumir a influência e mesmo colocar-se na condição de discípulo não diminuiu a importância - e a originalidade - da obra de Heráclito no circuito da arte. Então, porque faria sentido limitar a convergência entre as linguagens da pintura e dos quadrinhos à obra de Lichtenstein?

Uma hipótese mais plausível para esta constatação da hegemonia de determinadas linguagens no âmbito das artes visuais contemporâneas, talvez seja, exatamente, uma valorização de seu caráter aurático. Provavelmente, Benjamin se surpreenderia com a longevidade e vigor que a aura conseguiu manter no mundo das artes visuais nas décadas que se seguiram à publicação de seu ensaio, prestes a completar 90 anos. Outro aspecto surpreendente, nesta sobrevida, é que ela tenha se dado no contexto da arte contemporânea - ou pós-moderna -, cujo discurso frequentemente tenta se contrapor e subverter as tradições artísticas que a precederam.

Esta constatação nos leva a refletir até que ponto a arte contemporânea é de fato uma contraposição ao modernismo e outras tradições, ou uma radicalização de alguns de seus aspectos. Afinal, uma performance ou happening é, por excelência, uma experiência aurática. Nestas obras nos deparamos com um ritual artístico, que, eventualmente, recusa-se a encarnar em determinado objeto ou imagem, permanecendo em um estado diáfano de ação, uma forma-pensamento que perambula por aí e cuja experiência estética frequentemente necessita de uma interação presencial entre artista e público.

Porém, os prognósticos de Benjamin talvez não estejam completamente errados e apenas a chuva ainda não tenha caído. A cultura digital, escala exponencialmente, a reprodutibilidade trazida pela indústria cultural na modernidade, e seu impacto, claramente, ainda não foi absorvido no universo das artes visuais. Ela colocará uma pressão ainda maior à sobrevivência da aura nas próximas décadas do século XXI.

A internet apresenta novos problemas de produção, circulação e recepção da arte, como o re-empoderamento da imagem. O acelerado desenvolvimento e barateamento da tecnologia de impressão 3D também parece acrescentar outro ponto de virada significativo na cultura material que está logo ali nos esperando, na próxima esquina e que deverá se estender, inevitavelmente, às artes.

Ao mesmo tempo que o ambiente digital coloca em xeque a dimensão aurática das obras de arte, por outro lado, ele também parece estimular uma de suas outras dimensões enigmáticas: a agência. As redes sociais, aplicativos, games e a internet das coisas, atualiza para o mais contemporâneo dos cotidianos e para os mais diferenciados tipos de imagens e objetos o mesmo poder de inteligência e atuação que outrora eram exclusividades de totens,

amuletos e objetos mágicos das culturas tradicionais.

A expansão da experiência estética para o contexto das mídias digitais parece então, implicar na expansão dos conceitos de poética e estética da arte para a inclusão também de uma poética e estética da comunicação e do design. Este é o momento no qual o pensamento de Walter Benjamin talvez se encontre com os de Marshall McLuhan e o de Vilém Flusser, como numa passagem de bastão entre duas gerações, de um lado os filósofos da escola de Frankfurt e de outro, os teóricos da comunicação.

O ambiente digital, que é, por excelência, o mundo codificado, tal como imaginado por Flusser, e onde meio e mensagem se confundem, conforme previsto por MacLuhan, dificulta ou mesmo impossibilita, a rígida separação entre arte, técnica e máquina, que ganhou impulso na Renascença e avançou pela cultura moderna do século XX, sustentando, mesmo que silenciosamente, o protagonismo da aura.

Esta forma ubíqua da imagem – e da arte – existir, estando em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar algum, é uma condição que o mundo contemporâneo conduzirá as artes visuais a explorar: a capacidade de flutuar através de equipamentos de alta tecnologia, das fibras óticas e das frequências de telefonia e wi-fi. A pandemia da década de 2020, provavelmente, acelerou a disseminação do paradigma deste admirável mundo novo. As galerias e os museus já são e serão cada vez mais, virtuais. Eles estão nos nossos computadores e tablets e transitam nos bolsos das calças em nossos telefones celulares.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro: L&PM, 2018.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a massagem. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



ORATÓRIOS BAIANOS: MATERIALIDADE, VISUALIDADE E DEVOÇÁO

Claudio Rafael Almeida de Souza
claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Oratórios. Memória. Cultura Visual. Religiosidade da Bahia.

Este estudo apresenta a pesquisa intitulada Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção que tem como objetivo investigar os oratórios que principalmente são ou foram utilizados no exercício religioso privado e se encontram em residências, asilos, capelas, antiquários e museus da Cidade do Salvador, Bahia. Com o intuito de investigar especificamente a tipologia, estilística, possíveis autorias, comercialização, os santos de devoção a eles atrelados e estudá-los iconograficamente e iconologicamente a plasticidade, caminhamos metodologicamente localizando-os, catalogando-os e analisando-os. Para tanto, percorremos até o momento 20 residências, 12 antiquários, 5 museus, 4 asilos e 1 capela. Como método, também realizarmos entrevistas com os proprietários e/ou possuidores para compreender o percurso feito pelos objetos e suas composições (plasticidade e santos); pesquisamos em inventários, autos de partilha e testamentos (santos), documentos administrativos da Prefeitura e do Estado, anúncios em jornais dos séculos XVIII, XIX e XX, fichas avulsas dos estudiosos Marieta Alves e Carlos Ott, livros, dissertações, teses, dicionários de diversos tipos, catálogos de museus e de exposições. Tomamos como recorte a cidade do Salvador por ser a primeira e por muito tempo a principal cidade do Brasil e do Estado da Bahia; definimos o registro temporal por ser um período em que a prática ainda possuía relevância até o século XX, produzindo assim, quantidade significativa da cultura visual e também por ter um grande número de documentação, tendo em vista que a memória documental da sociedade baiana pouco existe em bom estado de conservação. Sobre o resultado da pesquisa na tipologia encontramos 14 tipos de oratórios domésticos no universo de 85 e os classificamos conforme a estilística e morfologia atribuindo a esta característica seu frontão e outros remates. Em relação a estilística atribuímos e inserimos na estética dos oratórios pesquisados os estilos neoclássico; neogótico; art noveau; e neocolonial, além dos estilos que já existiam como renascentista, primeiro barroco, segundo barroco e rococó. Sobre as autorias encontramos oratórios criados pelo seu próprio dono e identificamos na comercialização uma quantidade considerável de lojas, marcenarias e casa de leilões que comercializavam os objetos, lembrando que os endereços citados coincidem com os endereços citados no dicionário do livro A Talha Neoclássica na Bahia, onde consta a relação de artífices que trabalharam na época. Embora se tenha referência no autor citado, verifica-se em outros anos estudados o exercício de alguns artífices até então não pesquisados anteriormente. Os santos de devoção encontrados resultam na confluência de dados intercruzados que possibilita a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares que estão presente na religião do católico ou simpatizante da religião católica, entre os quais tem maior incidência Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José e Nossa Senhora Aparecida. Além do top cinco, se faz presente também o Menino Jesus do Monte e o Menino Jesus de Praga. O fato de encontrar uma quantidade significativa de santos devocionais em antiquários e museus presume que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo. Confeccionados em diferentes técnicas e materiais as imagens são criadas em entalhe e moldagem com diferentes materiais como a madeira e o gesso. Às designações estátua e estatueta impõem-se o tamanho dos santos encontrados e a variação dos tipos pelo tamanho. Deste modo, especifica-se na tabela que estatua é a partir de 61 cm, enquanto estatueta é até 60 cm. Na especificação de técnica a moldagem quando em material de gesso e entalhe quando madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades, levando em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes a partir dos cânones da escola baiana de imaginária e outras vezes não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem ornamentação, como flores, florões e douramento. As mudanças ocasionadas com o tempo nos santos de devoção entendem-se que os materiais nos quais as estátuas e estatuetas são criados a partir da moldagem ou entalhe da madeira ou gesso com pigmento modifica a perspectiva de acreditar que determinados santos são obra de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de chamar tal santo devocional de obra de arte ressignifica os meios de produção que assume caráter de série e desvincula-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia na primeira metade do período (1701 – 1960). Por fim, sobre a ornamentação encontramos 24 tipos de motivos ornamentais e elencamos cada um com sua respectiva simbologia ao lado.



A NATUREZA PORTA ADENTRO: O DESIGN BIOFÍLICO APLICADO A AMBIENTES RESIDENCIAIS

Janari de Jesus Souza/janasouza19@yahoo.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Design de Interiores. Residência. Natureza. Design Biofílico.

A presente pesquisa teve o intuito de aplicar os padrões do Design Biofílico ao contexto do Design de Interiores. Tratou-se, portanto, de elaborar projetos voltados para a associação entre os seres humanos e a natureza nos espaços residenciais. As pesquisas avançam na perspectiva de compreender a biofilia como um termo que une dois aspectos fundamentais: o amor e a vida, ou seja, busca na natureza, os meios para alcançar benefícios físicos e mentais. O Design Biofílico aplicado ao Design de Interiores permitiu aprimorar o saber, já que nosso objetivo profissional envolve a proteção à saúde, a segurança e a melhoria da qualidade de vida. Neste contexto, a associação com a natureza foi fundamental, já que nós precisamos privilegiar o contato com o vento, a água, o chão de terra molhada, plantas e árvores. Esta reflexão foi uma das motivações para desenvolver o projeto de Design de Interiores de uma casa, focando no Design Biofílico e seu potencial na criação de ambientes que propiciam o contato das pessoas com a natureza. Para tanto, analisou-se os conceitos e estabeleceu-se possíveis transversalidades entre metodologias projetuais de Design de Interiores e Design Biofílico; pesquisou-se referenciais práticos que serviram de subsídio para o estudo; elaborou-se um projeto de Design de Interiores. A elaboração do projeto priorizou a inserção de um mobiliário capaz de proporcionar aconchego e conforto que o (a) cliente almeja ao buscar no contato direto e indireto com a natureza. Criou-se um espaço residencial com conceito integrado, flexível, que une estilos diversos. O projeto contemplou as três categorias e os elementos do Design Biofílico distribuídas(os) pelos ambientes projetados (fachada da residência, varanda, garagem, sala de estar/jantar e varanda gourmet), as quais serão descritas aqui: experiência direta com a natureza: luz e ar: ampliação de acesso da luz natural através da criação de esquadria de madeira e vidro na parede lateral da garagem, com seis folhas; ampliação da porta de acesso (esquadrias de madeira e vidro - ampla com três folhas) na sala de estar; criação do gradil no muro e no portão principal de acesso aos pedestres e a garagem com formas orgânicas que proporcionam além da passagem da luz e do ar, o contato entre os ambientes interno e externo; criação do pergolado na varanda externa (vidro refletivo na cobertura com o intuito de regular a incidência de raios solares no ambiente); água: presença de água em movimento com a inserção da fonte na varanda gourmet; plantas: espécies nativas como o ipê amarelo presentes na área externa da fachada da residência; presença de gramado e vegetação de pequeno porte; animais: espécies como o ipê atrai pássaros; áreas abertas (clima): permeabilidade visual: inserção do gradil e ampliação da porta; vista das áreas através do uso de vidros translúcidos; fogo: construção da churrasqueira a lenha. Experiência indireta com a natureza: imagens da natureza: inserção dos quadros – pinturas representativas da natureza; materiais naturais: madeira, palha, pedras naturais, tecidos e texturas em linho nas almofadas, no sofá, buffet; cores naturais: madeira em cor natural, tons terrosos; simulação de luz e ar natural: iluminação de temperatura amarela; formas naturais: mesa de centro oval e mesas laterais redondas, mesa da área gourmet oval, balanço gota: em formato de água, sofá chaise redondo; riqueza de informações: integração dos elementos da natureza no ambiente; geometrias naturais: presente no formato dos pisos de acesso a garagem e a varanda gourmet; biomimétrica: luminária galha, escultura em forma de folhas e raízes (copas de uma árvore). Experiência espacial/local: aventura e refúgio: a porta e o gradil são estratégias de design como vistas para o exterior, conexões visuais entre espaços interiores e a ocorrência de ambientes protegidos – permeabilidade visual; complexidade de organização: os itens instalados compõem texturas, madeiras, pinturas, esculturas, alvenaria todos com o intuito de proporcionar uma conexão completa e constante com a natureza; integração das partes com o todo: integração das varandas através da circulação lateral e integração da garagem com as salas através da ampliação da porta; espaços de transição: corredor lateral e portas; mobilidade e fluxo das circulações: a circulação é linear e integra os ambientes de intervenção. A proposta apresentada aqui teve o intuito de conectar as criações teóricas e práticas do Design de Interiores aos princípios, categorias e elementos do Design Biofílico. Esta conexão é possível, em virtude do caráter interdisciplinar que é parte do papel profissional do (da) Designer de Interiores. Assim, no processo de criação do projeto "a natureza porta adentro" foi possível refletir sobre uma série de elementos que compõem o trabalho do designer, desde os primeiros contatos com o (a) cliente até o acontecer das demais etapas de construção. A aproximação interdisciplinar entre as duas áreas, permitiu uma leitura diferente do ambiente construído, assim como, uma efetiva integração com os elementos da natureza de maneira contínua e constante.



O DESIGN DE SERVIÇO NO DESENVOLVIMENTO DE PROJETO DE INTERIOR PARA RESTAURANTE

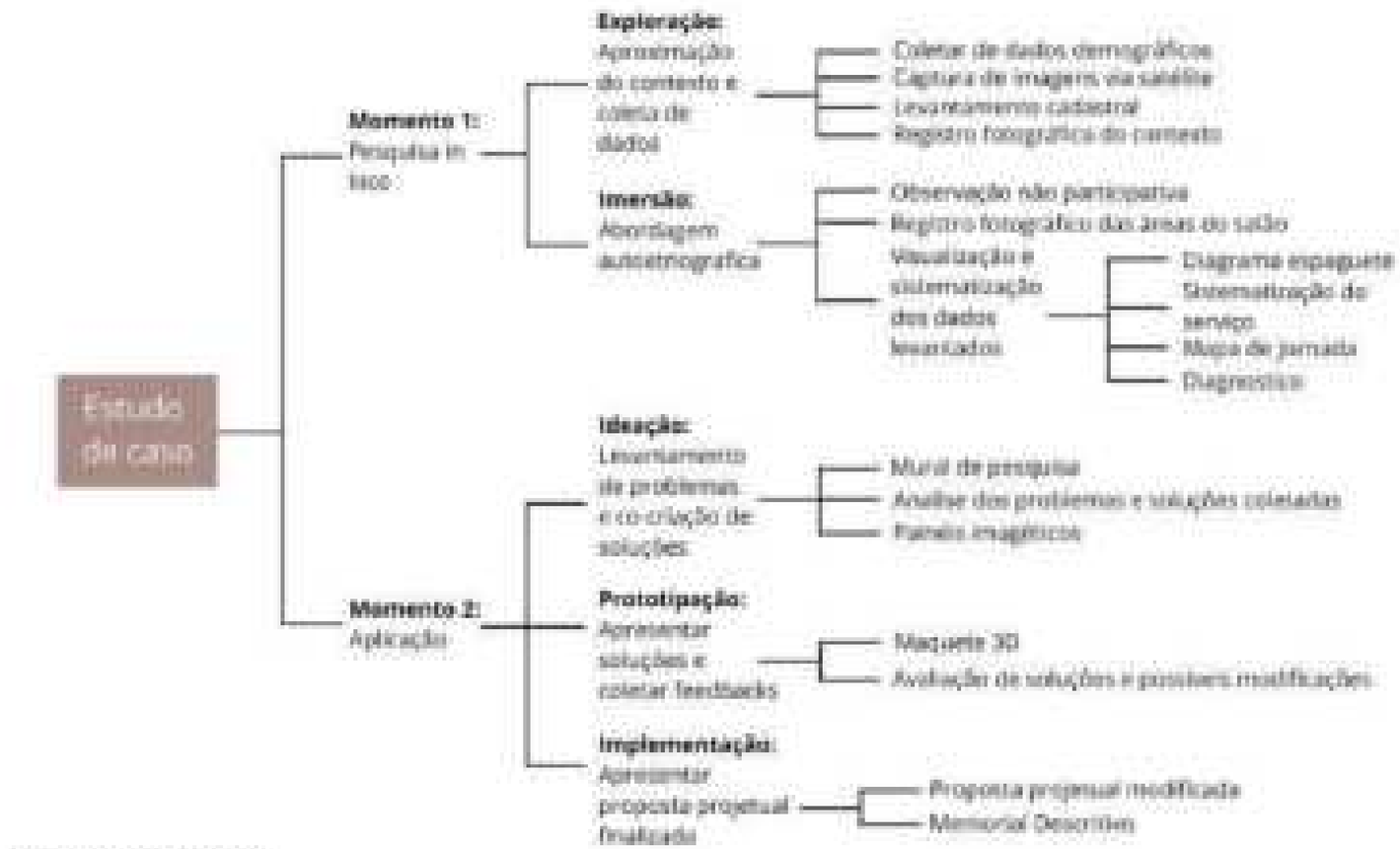
Luana de Jesus Silva / luh_ljs@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Design de Interiores. Design de Serviço. Restaurante. Experiência Gastronômica.

A aplicação do design de serviço como metodologia de abordagem para o desenvolvimento da proposta projetual de design de interior voltada a criar experiência ao cliente, é o ponto central da pesquisa. Para isso, se faz necessário compreender o panorama de serviço no Brasil e sua importância para suprir as necessidades humanas, assim como a metodologia do design de serviço ajustada à aplicação no desenvolvimento do projeto de interior. Segundo o conceito do design de serviço é fundamental que as diferentes áreas que constituem a empresa funcionem de forma orquestrada para gerar uma experiência positiva ao cliente. Faz-se necessário o mapeamento de todos os pontos de interação cliente/empresa, para gerar uma visão ampliada do serviço, possibilitando levantar todos os problemas e comportamentos dos envolvidos (clientes, funcionários, gestores, fornecedores e outras pessoas que são beneficiadas pela existência do serviço) ao relacionar-se com o ambiente físico, para, enfim, o designer cocriar as possíveis soluções para o projeto e justificar as modificações ao layout. Tratando-se de projeto de interior para restaurante, vale lembrar que é importante conhecer os requisitos necessários, tais como: normas regularizadoras e condicionantes estabelecidas pelos órgãos competentes. Utilizou-se como método a pesquisa exploratória com abordagem qualitativa, com objetivo de levantar situação-problema, envolvendo o design de interior do restaurante como fator influenciador para gerar experiência ao cliente. Realizou-se o estudo de caso no Q' Sabor Restaurante e Pizzaria, no bairro de Fazenda Coutos III, Salvador-Ba, tendo como objeto de pesquisa o ambiente do salão do restaurante, sendo o principal objetivo da pesquisa constatar a viabilidade da metodologia do design de serviços para o design de interior. Com a compreensão da metodologia do design de serviço foi possível identificar as ferramentas mais adequadas para cada fase do projeto na sua aplicação para o projeto de design de interior e estruturar o trajeto metodológico a seguir, como pode ser visto na imagem 1.

O design de serviço embora englobe vários métodos e ferramentas, caracteriza-se por ser metodologia flexível de caráter prático que permite adaptar os processos ao(s) problema(s) a ser(em) resolvido(s), induzindo a busca pelo entendimento prévio de quem são as pessoas, cultura e as metas do objeto de estudo antes de se inserir no contexto, provocando o pensamento crítico, requisitando habilidade em projeto para estruturar o próprio processo de design. É importante salientar que o processo de design de serviço não segue estrutura linear, permitindo retomar as atividades anteriores a qualquer momento, desde que faça sentido, independente do nível de evolução do projeto. No livro "Isto é Design de Serviço na Prática", com autoria de Stickdorn et al. (2020, p. 27), aponta seis princípios bases e fundamentais que norteiam a metodologia, são eles: centrado no ser humano (considera a experiência de todas as pessoas afetadas pelo serviço), colaborativa (convida todas as pessoas essenciais no negócio para colaborar no processo de desenho do serviço), iterativo (abordagem exploratória, adaptativa e experimental que promove a interação do protótipo de serviço rumo a implementação), real (pesquisas das reais necessidades dos usuários), sequencial (serviço realizado e regido como sequência de ações inter-relacionadas) e holísticos (considerar de modo sustentável as necessidades de todos os usuários ao longo do serviço e a interação com todas as facetas do negócio). E o problema precisa ser interpretado como toda e qualquer demanda que necessite de resolução. Principais Atividades do Design de Serviço constitui-se por: pesquisa, ideação, prototipação, implementação e gestão de processo de design de serviço. Para melhor atender o desenvolvimento metodológico do design de serviço aplicado à elaboração da proposta projetual desta pesquisa, foi necessário fazer uso de ferramentas e métodos oriundos do design de interior (painéis imagéticos e diagnósticos) e da gestão de processos (diagrama espaguete). Acredita-se que o presente trabalho colabora com as pesquisas na área de design, mais precisamente de design de interior, devido ao cruzamento com métodos de outras áreas, como a metodologia do design de serviço. A partir da proposta metodológica adotada na pesquisa ressalta-se a interação entre o designer e as pessoas beneficiadas/impactadas com o projeto, desse modo, pela natureza da abordagem metodológica, os envolvidos são posicionados no centro da pesquisa, minimizando os riscos e erros projetuais no desenvolvimento de projetos de ambientes comerciais.

IMAGEM 1: Aplicação da Abordagem Metodológica



Fonte: Autora (2021)

IMAGEM 1: Aplicação da Abordagem Metodológica / Fonte: Autora (2021)

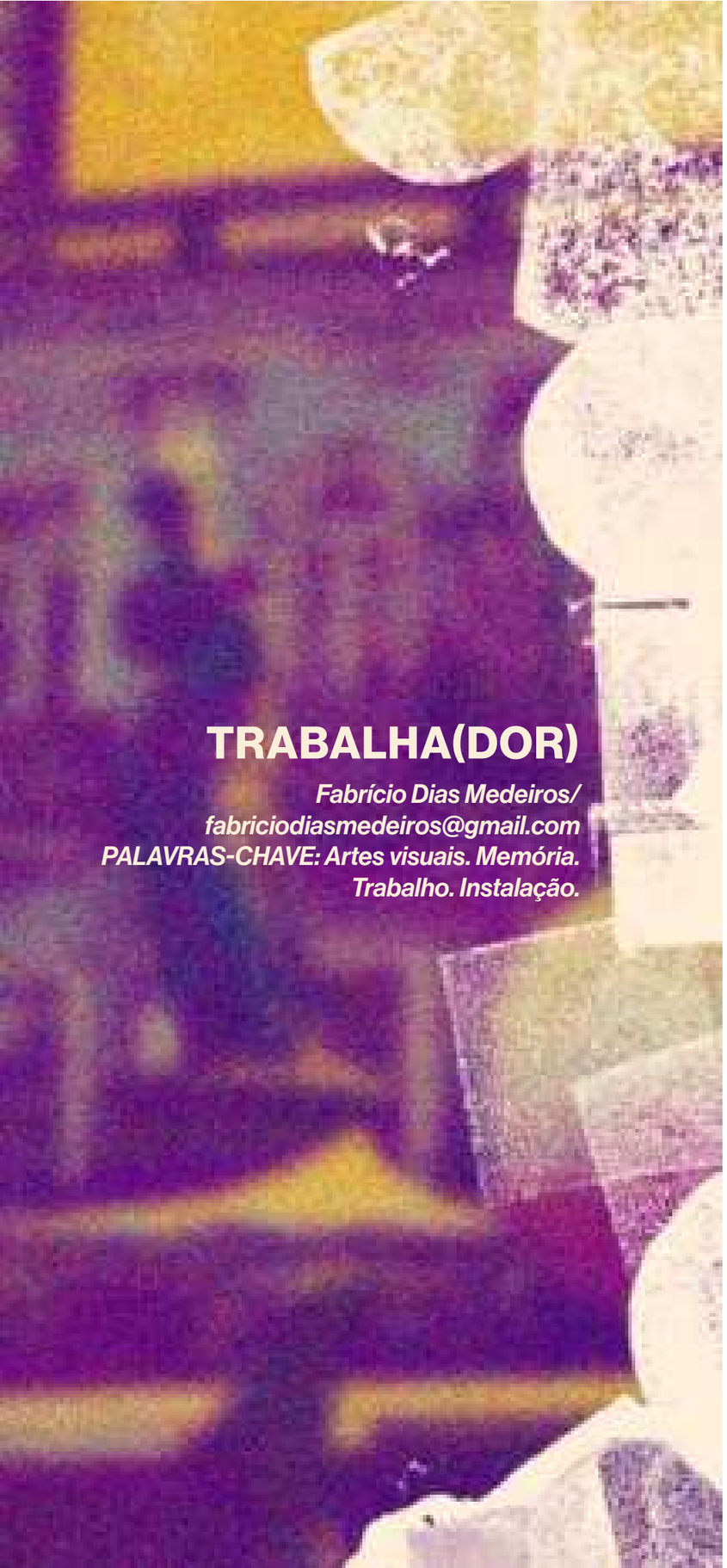


ARTES VISUAIS E LUDICIDADE: O ENSINO REMOTO E O ESTADO LÚDICO COMO EXPERIÊNCIA

Kaoma Alves Silva / kaoma.alves@ufba.br

PALAVRAS-CHAVE: Ludicidade. Ensino Remoto. Educação Pública. Artes Visuais

A pesquisa surge como projeto de Estágio Supervisionado em Ensino de Artes Visuais I e se volta ao período de aulas remotas, assim tomadas como medidas de enfrentamento ao covid-19. A reorientação das metodologias de ensino foi providencial para esse novo ambiente do qual muitos professores e alunos se depararam pela primeira vez, o virtual. Assim aconteceu em duas escolas do município da região metropolitana de Salvador, Bahia, o que provocou a questão norteadora do trabalho, refletir se essa interrupção da socialização dos estudantes de alguma forma impactou a experiência lúdica envolta às atividades artístico-pedagógicas. Pensar se o afastamento dos discentes, docentes e de toda a unidade escolar, decorrida da paralisação das aulas presenciais nas escolas, afetou a socialização dos estudantes de forma a comprometer a experiência lúdica de estudar e fazer arte, visto que no ensino das Artes Visuais metodologias podem ser potencializadas com o recurso do lúdico que por sua vez reverbera no próprio processo de ensino e aprendizagem. O desenho, a pintura, colagem, modelagem, etc, como expressões das artes plásticas, são atividades lúdicas que somadas com leitura, diálogo, brincadeiras e afins, suscitam a vivência lúdica, segundo Bacelar (2009) com construção do conhecimento a partir da socialização entre professor e aluno, alunos entre si e aluno e a escola e investigar o ensino de artes visuais na modalidade remota pode refletir em práticas artístico-pedagógicas distintas e enriquecedoras e refletir sobre esse ambiente de aprendizagem e de ensino, considerado como novo para muitas intituições, principalmente as públicas, pode também propiciar investigações acerca de metodologias que consigam promover experiências lúdicas ainda que no modo virtual tanto para o professor quanto para o aluno, partindo da observação da inter-relação com a experiência/sentido, par esse visto por Bondía (2002), como uma forma de se pensar a educação, além de ratificar a importância das artes visuais na escola pública e de se perceber o professor de artes em formação como um aspirante a agente de transformação, como disse Oliveira (2013). A metodologia da pesquisa se deu através de entrevista ao professor de Artes dos primeiros e últimos anos do Ensino Fundamental nas respectivas instituições, de forma semiestruturada e guiada pelo percurso do diálogo, a favor da descontração do entrevistado através de aplicativo próprio para troca de mensagens, ambiente no qual ocorreram os acompanhamentos do professor para com os estudantes, sendo já uma estratégia de experienciar um desses meios de ensino decorridos das transformações causadas pelo novo coronavírus, pensando nessa experiência como um agente da ludicidade e sobre essa derradeira se baseou o referencial teórico, além de educação e função social da escola, a partir de leituras de alguns autores. Ademais, a pesquisa almeja pensar a potência do movimento de todo o corpo da escola pública para a continuidade da educação, com intenção de conscientizar desde já professores em formação para a importância da manutenção dessa causa.



TRABALHA(DOR)

Fabrício Dias Medeiros/
fabriciodiasmedeiros@gmail.com
PALAVRAS-CHAVE: Artes visuais. Memória. Trabalho. Instalação.

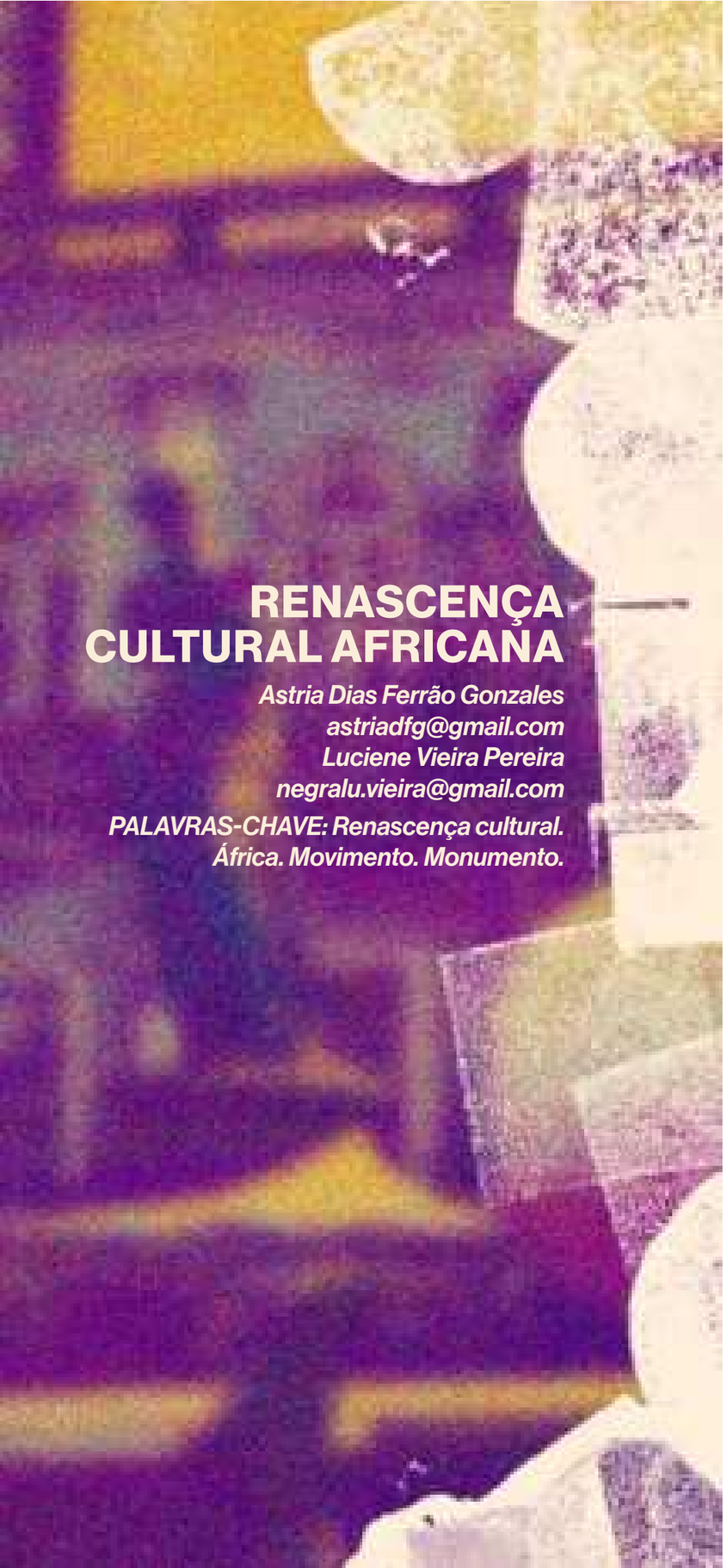
Desde criança desenvolvi o hábito de caminhar pelas ruas de minha cidade, Livramento de Nossa Senhora (BA), coletando e levando objetos para casa no intuito de utilizá-los na construção de brinquedos, algo que sempre fiz com muita destreza pela habilidade externada em trabalhos manuais e pela criatividade que essa ação proporcionava. No ano de 2017 comecei a realizar caminhadas por estradas da comunidade de Pedrinhas/Livramento (BA). Durante o percurso, objetos curiosos me despertavam a atenção sem um motivo aparente, então comecei a coletar e catalogar esses objetos em sacos plásticos com etiquetas referentes ao local, data e conteúdo. Os objetos são os mais variados de orgânicos como algodão, quiabo seco, espinhos de quiabento, a objetos manufaturados como enxada, cordas, botas, entre outros. Durante o ano de 2021, enquanto cursava o bacharelado em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), busquei começar uma investigação em artes visuais a partir de minhas vivências por meio desse hábito de infância. Neste mesmo ano, no componente curricular Expressão Tridimensional V, busquei o desenvolvimento de uma poética pessoal revisitando alguns destes objetos coletados para serem utilizados em experimentações visuais. Sob orientação do prof. Dr. Paulo Guinho sou provocado a buscar por meio da linguagem tridimensional uma conexão entre os objetos coletados, a memória afetiva, o lugar e o tema que carrego comigo como fontes inspiradoras de meu percurso poético. Em minha proposta metodológica, busco, através do caminhar, explorar territórios que me levam a descobertas por meio dessa ação a coletar objetos, traçando relações entre memória/lugar na qual, resgato parte de minha vivência ancestral no território explorado. Durante as caminhadas na comunidade de Pedrinhas, observei os trabalhadores rurais durante seu trabalho árduo sob o sol do sertão, pude perceber que essa relação trabalho x trabalhador me provocou de uma forma muito profunda, despertando minha atenção para questões sobre esse estado de sobrevivência, bem como os objetos relativos a ela. Estes objetos coletados marcados pelo desgaste físico provocado não somente pela ação direta do tempo, mas pelo seu uso laboral. Sendo assim, não é apenas os objetos que se desgastam, mas a mão do trabalhador, os pés, a cabeça, enfim, o corpo do homem sofre com o desgaste e as adversidades de seu



território, e o que resta ao final são estes objetos/relíquias como registro das memórias que representam de maneira simbólica as dores do trabalho e a vida destes trabalhadores anônimos. Entendendo neste sentido que o relato de experiências a partir de minhas memórias é um recurso para uma coleta de dados no desenvolvimento da pesquisa poética ao mesmo tempo em



que esse conhecimento me permite compreender melhor o modo de vida, história e relações sociais e culturais presente no território explorado. A partir dessas experiências na comunidade comecei a realizar experimentações com atadura gessada durante as aulas da disciplina, na tentativa de reproduzir parte de meu próprio corpo numa espécie de “moldes em negativo”. Com os moldes finalizados busquei dar forma à instalação com os objetos coletados. A ideia da fragmentação do corpo foi bem apreciada por mim e pelo prof. Paulo por causar um estranhamento pelo fato de a obra parecer flutuar, dialogando também de forma poética com a questão do desgaste. Para a sustentação da parte superior da instalação foram utilizados fios de nylon presos ao teto e a parte inferior acomodada ao solo. Uma grande dificuldade enfrentada durante o processo foi realizar tudo de forma remota, pois ainda estávamos em período pandêmico com restrições de circulação e distanciamento social, tendo o projeto que se adaptar a essa realidade sendo utilizados materiais de baixo custo e fácil manuseio, pois não contávamos durante as aulas com o espaço físico de ateliê da Escola de Belas Artes (EBA/UFBA). Trabalha(dor), título que veio logo de início no processo soou bem simbólico para poder falar sobre essa relação de trabalho que é muito desgastante e muitas vezes exploratória. Esses trabalhadores invisíveis aos nossos olhos, que só veem o resultado final na nossa mesa, supermercado, sem se questionar sobre o processo de produção e essas relações que envolvem o trabalho. Esta instalação busca falar de dores, mas também chamar atenção, provocar e dar visibilidade a esta questão para que possamos refletir sobre esta relação de trabalho não só presente na comunidade de Pedrinhas, mas em nossa sociedade.



RENASCENÇA CULTURAL AFRICANA

Astria Dias Ferrão Gonzales
astriadfg@gmail.com
Luciene Vieira Pereira
negralu.vieira@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Renascença cultural. África. Movimento. Monumento.

Esse trabalho trata de uma atividade avaliativa em grupo da disciplina EBAA012- Arte Africana, Saberes e Herança Cultural, orientado pela professora Nelma Barbosa, em que deveria ser escolhido um termo relacionado aos conteúdos dados para se formar um Glossário da turma. Foi realizada uma busca bibliográfica em artigos científicos e de jornais de divulgação sobre o tema "Renascença cultural africana", que aparece no documento "Carta da Renascença Cultural de África" (CRCA) de 24 de janeiro de 2006. A CRCA é um instrumento jurídico internacional elaborado pela Comissão da União Africana (UA) e que estabelece os princípios para a promoção e valorização do Patrimônio Cultural em África. O objetivo de tal movimento de Renascença ou renascimento é trazer para as novas gerações de africanos, o alcance de uma vida material, intelectual e socialmente saudável, ao desenvolver suas possibilidades educacionais e de renda em Estados capazes de garantir processo de democratização e respeito à diversidade cultural que marca o presente africano, com a ideia de digna inserção das sociedades africanas nos fluxos globais de forma positiva, assertiva e humana. Tais ideias não eram novas, pois já desde o final do século XIX intelectuais africanos já vinham defendendo a ideia de resgate cultural dos povos africanos, como defendido por Willian Dubois, considerado o "pai" do Pan-africanismo, teoria libertária que se tornou um movimento político, filosófico e social, e que pressupunha a união identitária e política de todos os africanos, assim como dos afrodescendentes diaspóricos espalhados por todo o planeta, compreendendo a população negra como parte de uma identidade cultural, política, econômica e social de povos que vivem ou são originárias do continente africano. No Pan-africanismo se defendia as saídas possíveis do colonialismo, uma realidade na época para dezenas de países africanos, e a recuperação dos traços que caracterizavam a cultura africana antes da colonização pelos europeus, a unidade e a autonomia dos povos africanos e afrodescendentes e o combate à desumanização imposta pelos sistemas coloniais e escravistas às populações negras do mundo. Renascença Africana é um conceito estabelecido no início do século XX a partir do Pan-africanismo e tem como principais figuras intelectuais e líderes políticos africanos tais como Nnamdi Azikiwe, Pixley Seme, Cheikh Anta Diop, Thabo Mbeki e Nelson Mandela. A ideia de renascença surgiu da necessidade de reconstrução da memória coletiva, pela qual os africanos se tornaram atores dos processos, e não apenas agentes passivos de levas externas de ocupação. Não era, portanto, expulsar o colonizador, mas era o esforço de reformular o conhecimento sobre a África. O caminho dos intelectuais africanos e construtores dos conceitos pan-africanistas foi romper mitos erguidos contra seu processo histórico. Assim, a CRCA tem como um dos seus pilares o resgate cultural em diversos aspectos. Com relação às Artes em geral estabelece os princípios-chave que deverão garantir esse resgate. A CRCA reconhece o importante papel que a cultura desempenha na mobilização e unificação das pessoas em torno de ideais comuns e na promoção da cultura africana para construir os ideais do Pan-Africanismo. Mathias Agbo, Jr., pesquisador de design e designer de ambiente discorreu em 2018 sobre o Renascimento Cultural Africano, apontando na sua perspectiva, os pontos culturais que estavam em crescimento e o que ainda faltava ser mais valorizado, afirmando que, infelizmente, a arquitetura africana vernacular, especialmente na África subsaariana, não vinha se beneficiando desse renascimento cultural, sendo amplamente ignorada em nível mundial. Apesar da opinião de Agbo sobre a arquitetura como arte ignorada, o Monumento da Renascença Africana (também conhecido como Monumento do Renascimento Africano) em Dakar, Senegal (Figura 1), uma obra arquitetônica do senegalês Pierre Goudiaby, foi inaugurada em 2010, próximo a data de 50 anos de independência do Senegal e é dos mais visitados no continente africano. Esta escultura deveria simbolizar "a luta do movimento negro, levado por milhões de negros no mundo, fazendo do Senegal um lugar de memória do renascimento e resistência africana". Mas apesar de sua beleza e imponência, ainda tem pouca visibilidade internacional. O monumento é uma escultura em bronze de tamanho colossal (mede 49m de altura) e é uma obra de destaque no circuito internacional africano, sendo a mais alta estátua do mundo fora da Ásia e da antiga União Soviética. Possui uma rica iconografia que transcreve o renascer e o empoderamento dos africanos num contexto histórico, político, filosófico e espiritual. Na sua parte frontal é rodeada de bandeiras de todas as nações africanas simbolizando também a força e a unidade. Em contrapartida, pouquíssimos sabem da sua existência ou têm algum conhecimento a seu respeito. Para esses grupos não é menos que uma estátua invisível. Esperamos que com o aumento da sua divulgação mais pessoas conheçam, visitem e entendam a representatividade dessa obra e a importância do movimento cultural de valorização africana.



O monumento da Renascença Africana em Dakar, Senegal, pode ser visto em https://www.flickr.com/photos/attawayjl/5557101948/ cujo o autor é o arquiteto senegalês Pierre Goudiaby Atepa. A realização da obra foi feita pela empresa norte-coreana Mansudae Overseas Projects, com o patrocínio do governo senegalês durante a presidência de Abdoulaye Wade. Período de construção: 2008-2010. Data de inauguração: 03 de abril de 2010. Foto de Jeff Attaway (Attribution 2.0 Generic (CC BY 2.0)- livre de direitos autoriais), tirada em 24 de março de 2011. A imagem foi capturada por uma câmera suspensa por uma linha de pipa. Fotografia aérea de pipa (KAP) 7' Rok (https://www.flickr.com/photos/attawayjl/5557101948/).



OS SAMBADORES E SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO

Ana Clara Araujo Torres
anaclaratorres.a@gmail.com
Camila Calvet e Silva
camilaa.calvet@gmail.com
Ester Silva Prates Carigé
ester.carige@ufba.br
Jeisse Castro Silva
estudanteufob@gmail.com

"Alô chapéu grande, beirada de ventania. Peguei na perna da véia, pensando que era da fia. A da véia era cascuda, a da fia era macia." (Dona Zizi cantarolava)

O Brasil é constituído por inúmeras manifestações culturais oriundas dos povos indígenas, da colonização europeia e da escravização dos povos africanos. Destaca- se uma das mais importantes manifestações de matriz ancestral afro-brasileira o Samba de Roda, que tem sua origem no século XVII na Bahia, mais precisamente no Recôncavo Baiano.

Partindo desse contexto, o Recôncavo Baiano é a região que contorna a Baía de Todos os Santos, possui 33 municípios e é formada por manguezais, baixas e tabuleiros. A sua criação identitária, histórica e socioeconômica atravessa a história dos engenhos de cana-de-açúcar, da escravização, da indústria do fumo e, nos anos de 1950 com a exploração do petróleo.

Portanto, é neste local que o Samba de Roda e suas diferentes modalidades guardam as tradições culturais do país. No ano de 2004, o Samba de Roda foi considerado como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

A ancestralidade do samba se origina do termo semba, do dialeto angolano quimbundo, umbigada. É um estilo de música e dança com a mesma dinâmica do samba de roda trazido ao Brasil pelos africanos bantos do sudoeste da África, no século XVII.

Segundo Katharina Döring (2004, p. 72), "a roda de samba é um pequeno laboratório". Ela acontecia dentro dos batuques de candomblés, como culto sagrado aos Orixás e como diversão. Com o passar do tempo, no século XIX, negros recém-chegados da África e mestiços nascidos livres se reuniam nas esquinas para batucar cantos nagôs e de haussás.

O Samba de Roda é caracterizado como "uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva" (IPHAN, 2006, p. 23). Ele acontece durante as festas religiosas católicas e do candomblé ou de forma espontânea. É uma reunião de pessoas dispostas em formato circular que cantam versos de samba chamados de chula, dançam o miudinho e tocam instrumentos musicais com pandeiro, viola e prato-e-faca. Em geral, os homens são responsáveis por tocar os instrumentos e cantar os versos, porém o prato-e-faca é de domínio feminino, embora haja registros no século XIX de mulheres tocando outros instrumentos e entoando chula.

Em relação à dança, a predominância é das mulheres com o passo do miudinho, que é realizado pelo movimento dos pés rentes ao chão, para frente e para trás, e mexendo o quadril. A coreografia acontece com uma pessoa dançando e percorrendo o interior da roda, passando por todos os participantes e ao final dando uma umbigada na próxima sambadeira que continuará a dança em seu lugar. Os demais participantes acompanham batendo palmas e movendo o corpo no ritmo da música.

Observa-se algumas vertentes do Samba de Roda e uma delas é o Samba Chula, encontrado em municípios como de Santo Amaro, São Brás e São Francisco do Conde. Ele é composto por várias expressões artísticas como a música, a dança e o vestuário. Os principais instrumentos utilizados são pandeiros, viola machete, tambores, pratos e colheres. A expressão corporal fica por conta das mulheres sambando com os pés descalços e batendo palmas. Fazem parte das vestimentas saias rodadas estampadas e turbantes coloridos. Esse conjunto cênico remete à ancestralidade africana e à contemporaneidade afro-brasileira.

O samba chula é considerado um samba com formato mais rígido e de regras preestabelecidas. Os acontecimentos dao performance acontecem separados como uma demonstração de respeito entre os participantes. Não se canta e se dança ao mesmo tempo, porém o som dos instrumentos e o bater das palmas continuam independentemente de quem é a vez.

1. Esse trabalho é uma homenagem à Mãe de Santo Dona Zizi (1925-2019), nascida em São Brás e integrante do Centro Espírita de Umbanda e Mesa Branca do Tororó (Salvador/BA). E a todos os grupos de sambadores e fazedores de arte e cultura das cidades do Recôncavo Baiano e de toda Bahia

A partir da etnomusicologia, o Samba Chula tem como principal instrumento de corda a viola machete. Esse instrumento é de origem portuguesa e está quase em extinção no Recôncavo. A viola machete tem diferentes timbres, afinação de cordas, técnicas e ritmos doces e melódicos. Nesse samba, o canto solo apresenta uma quadra chamada chula, que geralmente conta com 2 a 4 versos cantados pelo tirador, no esquema pergunta-resposta, podendo ser uma narrativa linear e simbólica, como: O Corta-jaca, O Miudinho e O Côco. O Samba Chula estabeleceu conceitos rítmicos na música afro-brasileira e no samba de roda do Recôncavo, utilizando cifras que indicam pulso batido e pulsos não batidos. A fórmula curta de 8 pulsos batidos com palmas pode ser combinada com outros 16 pulsos tocados em instrumentos de timbre como relata Kubik (1979, apud DÖRING, 2004, p.15).

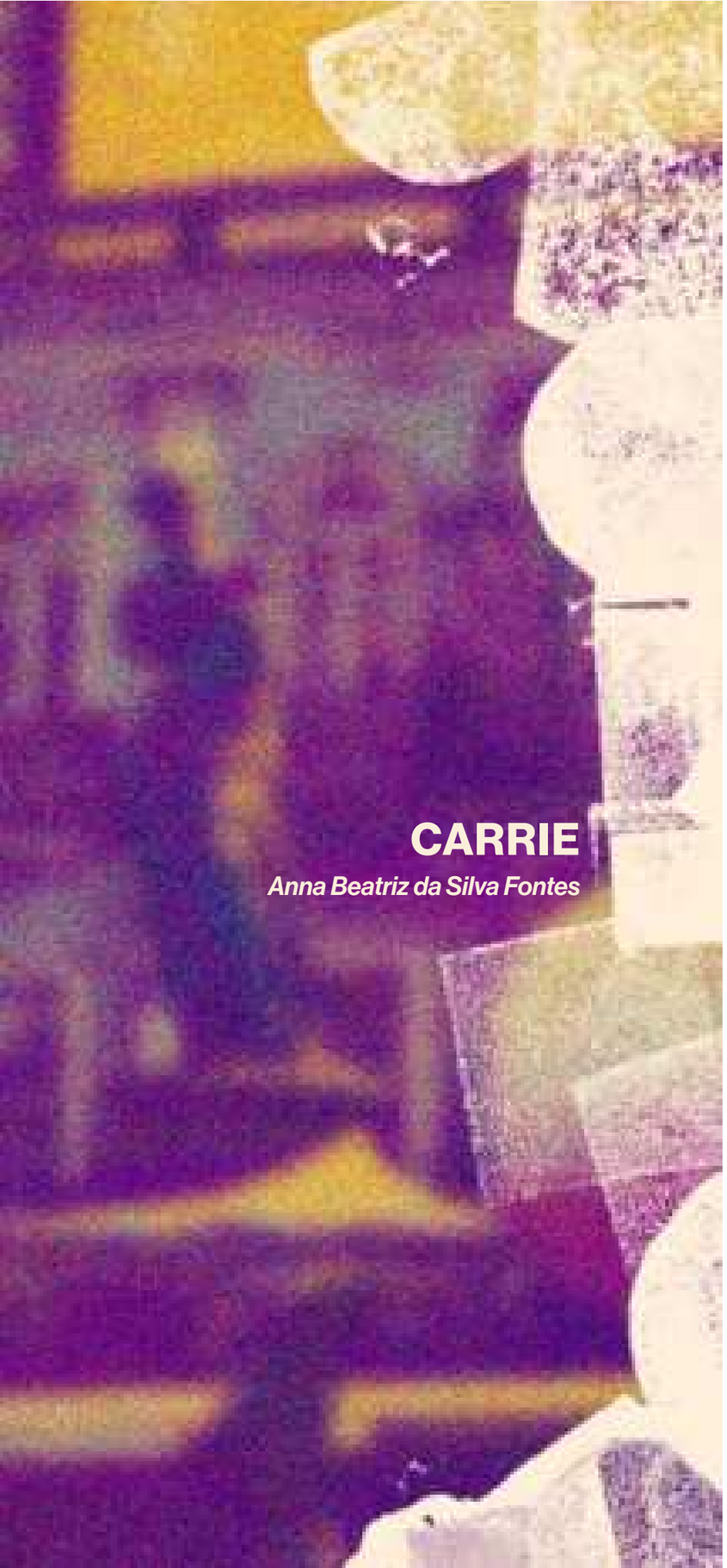
Percebe-se, portanto, uma relação de cultura viva que estabelece relações entre o passado e o presente. Os diversos processos envolvidos pela história do Samba Chula permeiam um lugar em que os sujeitos constroem significados para suas vivências, sendo este uma forma de mediar conhecimentos e identidades coletivas.

Referências

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, n. 5, p. 69-92, Dez. 2004. Disponível em: http://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34238/19733. Acesso em: 24 jun. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO NACIONAL. Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006.

SILVA, Fredison Aylandro Matos. O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira: De manifestação Cultural Regional a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) - UFBA, 2015.



CARRIE

Anna Beatriz da Silva Fontes

Esta ilustração tem a intencionalidade de ser uma introdução à primeira parte do livro Carrie, de Stephen King, denominada “Parte I- Brincando com Sangue”. Neste momento, estamos precedentes do acontecimento do baile sangrento: aqui a história é apresentada em preto e branco, sem tingimento em vermelho. É retratada a personagem Carrie antes da descoberta de seus poderes telecinéticos - recolhida, aceitando ser alvo de toda hostilidade no ambiente escolar; vítima constante de bullying, uma frase que destaca sua trajetória de sofrimento com a escola e colegas é Carrie White eats shit, que desde o primário a acompanha por todas as escolas onde passou.



JASI PEREIRA



Jasi Pereira. Aqua N 1. 2021. Papel 300g. 13x29cm



Aqua N 2. 2021. Papel 300g. 24x29cm



Aqua N 3. 2021. Papel 300g. 17x9cm



Aqua N 4. 2021. Papel 300g. 20x25cm



Aqua N 5. 2021. Papel 300g. 13x18cm



Aqua N 6. 2021. Papel 300g. 13x18cm



Aqua N 7. 2021. Papel 300g. 25x29cm

CAMINHO VENERÁVEL

Muriel Anita Graciela Brossard
muriel.brossard@ufba.br

Caminho venerável é um ensaio visual poético, em forma de vídeo de duração de 1:07 minuto, mostrando uma instalação de imagens de anatomia artística, com as obras originais que criei durante o semestre 2021.1 e outras, impressas.

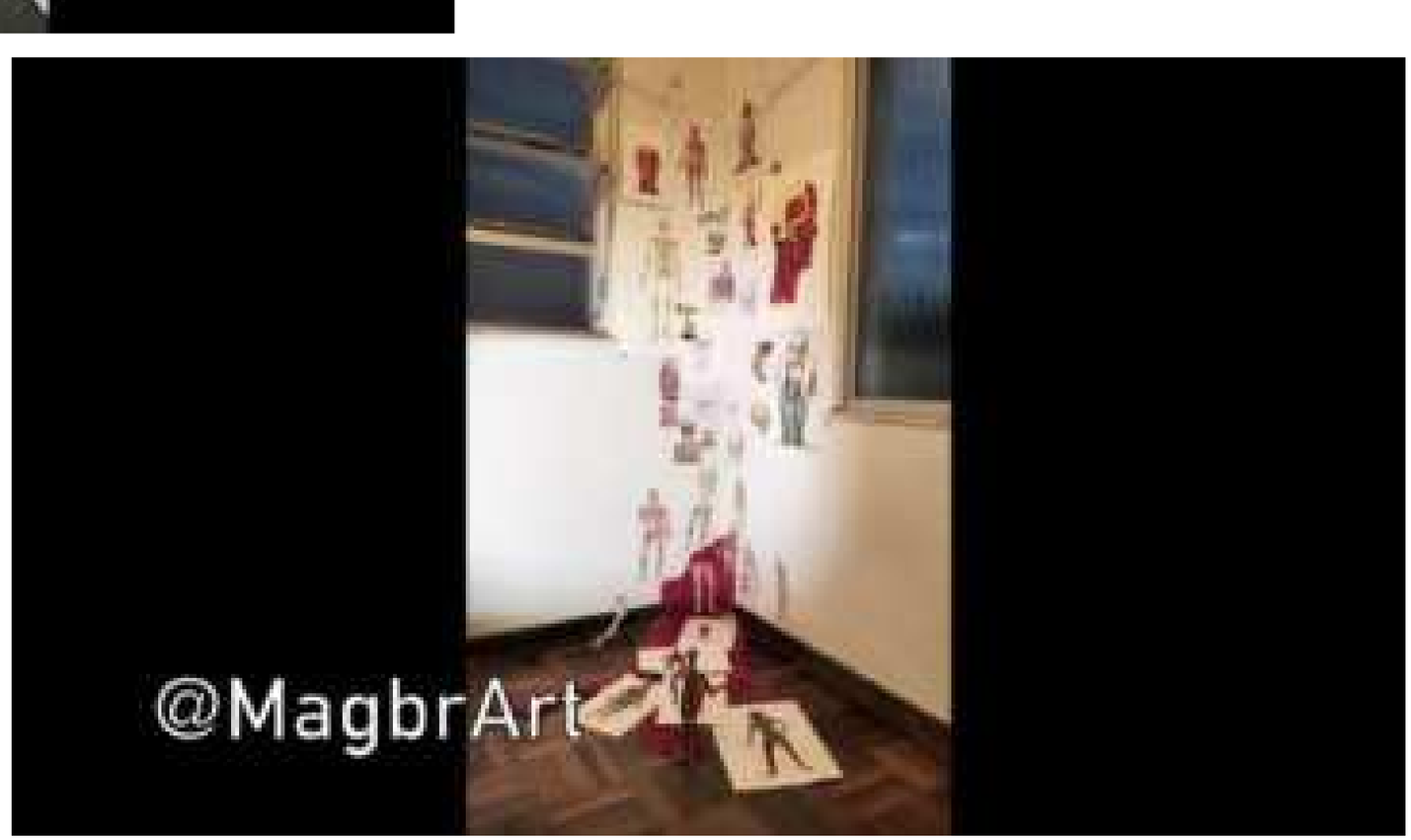
Este trabalho acadêmico foi apresentado à disciplina Anatomia Artística, do curso de graduação em Artes Visuais da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para conclusão da disciplina ICS 011, com o Professor José de Rocha.

O "Caminho venerável" é uma metáfora do percurso do desenhista (representado pelo manequim articulado, Figura 1) no aprimoramento do seu trabalho. Também é uma metáfora da trilha que temos, todos nos, humanos, que caminhar na vida carnal (representada pelas imagens coladas na parede da instalação, Figura 3). Às vezes a caminhada é bem pesada (áudio), para todos, ela irá terminar em forma de augustos ossos (Augustus, Figura 3).

O vídeo está no YouTube https://youtu.be/6zQzCPxYL44




ENERAVEL


@MagbrArt

Escola de Belas Artes UFBA

CA EBA U