

Maria de Fátima Hanaque Campos  
Helenise Monteiro Guimarães  
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho  
Organizadoras

# Arte e Religiosidades

(re)construções de  
espaços,  
imaginários e  
rituais



UNIVERSALIS  
edições  
EDUNEB

Maria de Fátima Hanaque Campos  
Helenise Monteiro Guimarães  
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho  
(Organizadoras)

ARTE E RELIGIOSIDADES  
(re)construções de espaços, imaginários e rituais

Salvador  
EDUNEB  
2017



**Universidade do Estado da Bahia - UNEB**

**Reitor**

José Bites de Carvalho

**Vice-Reitora**

Carla Liane N. dos Santos

**Pró-Reitora de Ensino de Graduação - PROGRAD**

Kátia Marise Borges Sales



**Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB**

**Diretora**

Sandra Regina Soares

**Comitê Editorial**

Arthur Gomes Dias Lima

Isaura Santana Fontes

Maria da Glória da Paz

Marcus de Almeida Gomes

Sandra Regina Soares

**Suplentes**

Paulo César Garcia

Emanuel do Rosário Santos Nonato

Ana Paula Silva da Conceição

Ivan Luiz Novaes

**Coordenação Editorial**

Nerivaldo Alves Araújo

**Coordenação de Design**

Sidney Silva

**Diagramação e Criação de Capa**

George Luís Cruz Silva

**Normalização**

Fernanda de Jesus Cerqueira

**Revisão textual**

Jacimara Vieira dos Santos

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

Arte e religiosidades: (re) construções de espaços, imaginários e rituais/ Organizado por Maria de Fátima Hanaque Campos; Helenise Monteiro Guimarães e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. – Salvador: EDUNEB, 2017

2.229 kB ; epub.

Modo de acesso: [eduneb.uneb.br/download-2/](http://eduneb.uneb.br/download-2/)

ISBN 978-85-85813-25-3

1. Arte e religião. I. Campos, Maria de Fátima Hanaque. II. Guimarães, Helenise Monteiro. III. Coelho, Beatriz Ramos de Vasconcelos.

CDD – 246.098161

**Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB**

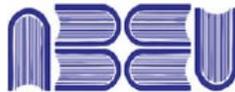
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

[editora@listas.uneb.br](mailto:editora@listas.uneb.br)

[www.uneb.br](http://www.uneb.br)

Esta Editora é filiada à



Associação Brasileira das  
Editoras Universitárias

## NOTA INTRODUTÓRIA

A produção acadêmica, principalmente na área das Ciências Humanas, Letras e Artes tem dado destaque ao conhecimento da cultura das populações, da construção do cotidiano com suas práticas e saberes, em busca das especificidades locais e regionais. Esses estudos dão visibilidade às identidades culturais dos sujeitos a partir das relações estabelecidas na realidade circundante.

A sociedade brasileira, desde o início da colonização, foi organizada política e socialmente, formada por grupos étnico-culturais distintos, tendo os povos indígenas nativos, os conquistadores portugueses brancos, além de grupos africanos trazidos pelo sistema de escravidão.

Os processos culturais e simbólicos se estabeleceram em um projeto de conquista que buscou moldar novas características na sociedade brasileira, entre as quais se destacam a arte e a religiosidade. Os estudos, aqui apresentados, possibilitam diferentes análises da construção da sociedade brasileira e dos seus processos identitários em espaços e tempo distintos.

O livro *Arte e Religiosidades: (re) construções de espaços, imaginários e rituais* é fruto do interesse pelo ensino e pesquisa sobre Arte e Religiosidade, de um grupo de professores e pesquisadores de diversas instituições universitárias. Pode ser dividido em duas partes: Arte sacra e Espaços de arte e religiosidade populares.

No Brasil, o catolicismo romano, como religião dominante, impôs um ideal da igreja reformada, entretanto, surgiram espaços híbridos à cultura de grupos étnicos, que possibilitaram manifestações distintas de religiosidades. Os grupos africanos e os seus descendentes encontraram meios de manifestações culturais, incorporando na religião as suas entidades às imagens de cultos católicos.

Na primeira parte – Arte sacra –, os artigos abordam a ação da Igreja Católica, que possibilitou a criação de um patrimônio artístico apresentado em rituais litúrgicos, quer no interior das Igrejas, quer em espaços públicos e nas práticas devocionais. As normas de culto às imagens, incluindo o culto às relíquias, estão presentes nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. As artes tinham a função de auxiliar nos ensinamentos da religião, para apresentar formas que pudessem auxiliar os fiéis a seguir exemplos de fé, caridade e de humildade. Ampliam-se os estudos com os Ex-votos, que são representações físicas em pagamento de promessas feitas – votos – e graças alcançadas, por intercessão de algum santo, do próprio Cristo ou da Virgem Maria. E analisa-se também o legado histórico, artístico e religioso do sertão, por onde Antônio Conselheiro e seus seguidores edificaram obras, sobretudo igrejas.

Na segunda parte – Espaços de arte e religiosidade popular –, os artigos abordam manifestações culturais religiosas híbridas, herdadas da cultura portuguesa e africana, que encontraram reatamento nos estados brasileiros como Rio de Janeiro, Espírito Santo e Sergipe: a Festa do Divino Espírito Santo, em Paraty/RJ; o Festival do Vale do Café e a tradicional Festa da Folia de Reis/RJ; Peregrinações em São Mateus/ES: passagens dos Reis de Boi que compõem o conjunto de expressões da cultura popular

brasileira, que manifestam a devoção aos Santos Reis. Somam-se duas danças vinculadas à devoção católica e à cultura popular de Laranjeiras/SE, denominadas de Taieira e Cacumbi. Por fim, incluem-se estudos sobre o patrimônio artístico em cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira, como é o caso do texto que analisa a criatividade do corpo em transe, focalizando o Orixá Obaluaiê na festa do Xirê em um terreiro de Candomblé em Salvador-BA.

A cultura e a arte envolvem os seres humanos em contextos sócio-históricos, de forma a permitir a adaptação e comunicação do indivíduo ao meio social e natural em que vive e não pode ser julgada a partir da história de outras culturas, contribuindo assim para o conceito de diversidade cultural.

A dimensão cultural assume, hoje, um caráter central nas discussões acadêmicas da contemporaneidade e esta publicação agrega estudos sobre arte, devoções, festas populares, identidades, sobrevivências, de caráter interdisciplinar ao tratar do tema Arte e Religiosidade sob diferentes olhares.

Maria Helena Ochi Flexor  
Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia  
Professora da Universidade Católica da Bahia

# APRESENTAÇÃO

Este livro é fruto de interesse em ensino e pesquisa sobre Arte e Religiosidade de um grupo de professores e pesquisadores de diversas instituições. Dividido em duas partes: arte sacra; espaços de arte e religiosidade popular, o próprio tema é o elo que agrega o trabalho deste grupo de caráter interdisciplinar ao tratar do tema sob diferentes olhares.

Uma breve descrição dos artigos dará ao leitor um panorama das várias abordagens trazidas. A primeira parte apresenta artigos cujas abordagens trazem relação com expressões da arte sacra.

*Veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens*, busca apontar um percurso resumido das relíquias, sua aceitação pela igreja católica, em especial, o reforço dado ao seu culto, sobretudo àquelas dos mártires, consagrados pela Igreja Católica Romana.

*Ex-votos de Congonhas: motivos, devoções, aspectos técnicos, estilísticos e sociais* analisa o conteúdo das pinturas em “tabuas” votivas, considerando a grande importância das informações contidas nas mesmas.

*Iconografias sobre a eucaristia cristã em pinturas de José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha no século XVIII, em Salvador – Bahia*, é uma análise iconográfica das pinturas encomendadas, em 1793, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. Sacramento da antiga Sé ao pintor José Teófilo de Jesus, e das pinturas encomendadas entre 1796-1797, pela citada irmandade. Sacramento da Igreja do Pilar ao pintor José Joaquim da Rocha, ambas com mesmo programa iconográfico.

*Das iconografias às produções artísticas e religiosas do líder messiânico Antônio Conselheiro* mostram as produções do beato Conselheiro que datam da segunda metade do século XIX, deixando um conjunto de edifícios religiosos que dialogam, sobremaneira, com o estilo que foi encetado a partir da Reforma Católica – o Barroco. Sendo assim, é de considerável importância o conhecimento desse patrimônio religioso para um melhor exercício histórico e artístico do fenômeno ocorrido no interior da Bahia, denominado Canudos.

A segunda parte apresenta artigos cujas abordagens trazem relações com expressões da arte e religiosidade popular.

*Seduções da princesinha do café: Vassouras e o Festival Vale do Café*, tem por objetivo apresentar dados de nossa pesquisa de campo na cidade de Vassouras, Vale do Café no Estado do Rio de Janeiro. Destaca o estudo do turismo e sua afirmação como campo de conhecimento.

*Devoção e arte na análise de duas danças populares afrocatólicas em Laranjeiras-Sergipe*, visa descrever e analisar duas danças vinculadas à devoção católica e a cultura popular de Laranjeiras/SE, denominadas de Taieira e Cacumbi. Manifestações culturais religiosas híbridas herdadas da cultura portuguesa e africana que encontraram rebatimento no estado de Sergipe.

*Entrelaçamentos: aprender, rezar e brincar o Reis de Boi* investigar os novos tempos para a realização das práticas dos Reis de Boi e a importância do Mestre de Reis de Boi para a transmissão dos

saberes.

*Arte e Religiosidade: o Divino em Paraty* apresenta uma releitura da paisagem urbana na Festa do Divino Espírito Santo em Paraty (2013 e 2014) para evidenciar as alterações na estética urbana e recriam aquela cidade e o seu centro histórico como um novo lugar, uma nova realidade que é desenhada a partir da materialização e manifestação da fé.

*A criatividade nas danças de Obaluaiê durante o transe na festa do Xirê*, analisa a criatividade do corpo em transe, focalizando o Orixá Obaluaiê na festa do Xirê. Durante a observação no campo, foram produzidas imagens fotográficas que revelam a criatividade na dança do Orixá Obaluaiê.

*Arte, Tradição, Cultura e Ancestralidade: estética e entalhe em roupas e paramentas de Orixás*, propõe uma reflexão histórica e antropológica do estilo, composição estética e arte reproduzida em paramentas para representação dos Orixás. Estes aspectos refletem as identidades culturais, apropriações e reelaborações na representação das divindades em suas insígnias, riscos e adereços estéticos, expressando a linguagem mítica e mágica.

**1ª PARTE**  
**ARTE SACRA**

# VENERAÇÃO DE RELÍQUIAS E O LEGÍTIMO USO DAS IMAGENS

*Maria Helena Ochi Flexor*

Desde o período das catacumbas, as relíquias dos santos mártires tiveram um lugar privilegiado na devoção cristã. Além dos relicários, em forma de sarcófago recoberto por teto como igreja, o uso de caixas, – as *capsae* para guardar as relíquias –, aparecem mencionadas no século IV. Desde o século anterior, tinha-se intensificado o seu uso, sob o Imperador Diocleciano (184-305 d. C.), quando se começou a processar a divisão dos corpos dos Santos.[1] Esse hábito foi adquirido, a partir das catacumbas[2] mas, nos anos 386, o Imperador Teodósio, o Grande, foi obrigado a proibir o transporte, de um lugar para outro, dos corpos desenterrados, de separar as relíquias de cada mártir e de traficá-las. Entretanto, a partir do século VI, o abuso aparecia tão abertamente, e aumentou tanto, que produziu toda espécie de maus efeitos. As fraudes, piedosas ou ímpias, se multiplicaram nos séculos seguintes (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89).[3]

Com o aumento do culto às relíquias, no período carolíngio, se deu execução ao posto pelo V Concílio de Cartago, de 401. Ordenava-se que os bispos desmanchassem os altares, que se levantaram, por toda parte, – no campo e nas grandes estradas, em honra aos mártires –, onde se enterraram, aqui ou ali, falsas relíquias, “sob as ilusões e de vãs revelações de toda espécie de gente”. Mas, por outro lado, continuou a reafirmar que todo templo deveria ter relíquias verdadeiras e, para evitar maus feitos, começaram a ser colocadas nas criptas das igrejas. Com o tempo, no entanto, os bispos passaram a compactuar com as mesmas atitudes, “para não deixar ocasião a escândalos de pessoas piedosas, ou de revoltas”. Depois que se estabeleceu que não se devia consagrar igreja, nem altares, sem relíquias, a necessidade de tê-las foi uma grande tentação para que não procurassem saber se eram verdadeiras ou não (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 90). E Vieira (1874, p. 182-183) confirmou que:

Não há palavras, que bem possam dizer a piedade, a ternura, a devoção com que os nossos maiores veneravam as relíquias, com que os mosteiros outr’ora se fundavam, e as longas doações, que em honra sua se faziam. [...] O interesse de dar-lhes oferendas foi uma nova tentação difícil de vencer. [...] D’ellas se serviram os monges, levando-as com grande pompa às granjas, e prédios dos mosteiros, para exterminar os roubadores iníquos: verdade é que para este fim usavam igualmente de certas preces, e proclamações dentro mesmo do sacrifício da missa. Conduzir as santas relíquias em charolas, e andores, e também as imagens dos santos, para ajuntar dinheiro, com que se edificassem de novo, ou reparassem as casas de Deus, ou se alliviasse a extremoza pobreza dos seus ministros, foi cousa que viram sem grande escandalo os séculos passados.

Além disso, os Reis começaram a usá-las à frente de suas tropas. Guardavam um grande número delas em seus palácios ou eram enviadas, dos *palácios* para as províncias, quando fosse preciso alguém prestar juramento de fidelidade ao Rei ou concluir algum tratado (VIEIRA, 1874, p. 90). Cidades e províncias se julgavam bem defendidas e seguras, contra os inimigos, só pelo fato de terem as relíquias de alguns santos. “As sagradas Relíquias com a devida veneração guardadas, são muro, e antemural, que defendem as Cidades”, consta do verbete de Bluteau (1712, p. 224) nos princípios do século XVIII.

A espiritualidade medieval não via na relíquia um fragmento morto, mas algo sagrado, vivo. Já, desde

408, o bispo de Rouen, na França, afirmava que a “[...] relíquia é o santo vivo” (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 24), confirmando a premissa de que, como Deus é onipotente e onipresente, também o “todo pode estar na parte”. Para satisfazer a quem solicitava uma relíquia de São João, o Papa Gregório Magno, séculos (VI-VII) cortou uma túnica, supostamente do santo, em pequenos fragmentos, que foram rejeitados pelos interessados. Para provar que as relíquias eram o próprio santo, o Papa fez um pequeno furo num pedaço do tecido, pelo qual escorreu sangue. Segundo Franco Júnior (2010), dividir e distribuir fragmentos de relíquias foi ação usada como estratégia de prestígio político, eclesiástico ou social. Mesmo assim, e para remediar a situação, o Concílio de Nicéia, de 787, dizia que Deus tinha deixado as relíquias dos santos como fontes saudáveis “[...] d’onde não cessam de nascer de contínuo os mais avantajados benefícios para o povo resgatado” (VIEIRA, 1874, p. 182; BLUTEAU, 1712, p. 223).

## **As relíquias e relicários**

Na Idade Média, os relicários, em forma de cofre de madeira, recobriram-se de metal, placas ou cintas, – em cobre, cobre dourado, prata, prata dourada –, ornados com figuras fundidas ou impressas em esmalte ou cabochão. No século XI ficaram famosos os ateliês do vale do Mosan, e mesmo os menos caprichados como os esmaltados de Limoges, produtor das placas, normalmente de cobre, *champlevé* e estojos *chassê* ou relicários, produzidos em larga escala. Cada vez mais, invólucros riquíssimos foram criados para guardar as relíquias (ARTEGUIAS, 2012).

A palavra relíquia foi tirada do latim *reliquiae*, que significa, etimologicamente “aquilo que resta” e, inicialmente estava no corpo integral do santo. Segundo Franco Júnior (2010, p. 14), no vocabulário religioso, foi entendido como “remanescente de um corpo considerado santo, seja o corpo inteiro (*corpus*), parte dele (*ex ossibus, ex capillis, etc*) ou objetos que tiveram contato com ele (*brandeum, pignus*)”. Plínio e Suetônio chamavam *reliquiae* aos ossos, cinzas e outras partes dos corpos dos defuntos, que ficaram para a posteridade (BLUTEAU, 1712).

Os pagãos deram a designação de relíquia a todo o corpo de um defunto. Os cristãos deram-no, não só ao corpo inteiro de algum mártir, mas a todos e quaisquer despojos que os santos, ou Cristo, deixaram, como cinzas, ossos, vestidos ou qualquer partícula que tocaram seus corpos, ou foram instrumentos de seus suplícios e que se passou a guardar respeitosamente, para honrar sua memória. Com o tempo se estendeu o culto para as flores que haviam ornado as suas sepulturas e altares. Santo Agostinho, no livro 23, do seu “Cidade de Deus”, dizia que as “[...] relíquias dos Santos, e as flores, tomadas dos seus altares, e sepulturas, obravão notáveis maravilhas” (BLUTEAU, 1712, p. 223).

As relíquias foram combatidas pelo movimento reformista protestante do século XVI. O Concílio de Trento (1545-1563), – frente a Martin Luther[4] e Uldrych Zwingli,[5] que haviam zombado das indulgências e das peregrinações, frente a Jean Calvin,[6] que havia ironizado as relíquias, – manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou, também, o culto às imagens e manutenção das relíquias, através da Contrarreforma Católica (DELUMEAU, 1973, p. 103). Seu culto, portanto, foi mantido pelo Concílio de Trento e, em termos de Brasil, enfatizado pelas Constituições Primeiras do

Arcebispo da Bahia (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 11-12; 1853, p. 9-10).[7] A Santíssima Trindade e as relíquias de Cristo eram objeto de adoração ou latria, os santos eram objeto de veneração ou dulia, “[...] para mártires não se constroem *templa*, como se faz com a divindade, mas *memoriae* (monumentos funerários), como para homens” (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 14).[8]

A presença de inúmeras relíquias não era gratuita. A Reforma Católica incentivou os fiéis a venerar os santos, os mártires e as suas relíquias. Antes de tudo, deviam conhecer a intercessão dos Santos, e seu valor quanto à invocação, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens (REYCEND, 1786, p. 347-357),[9] especialmente os santos e corpos dos mártires (CONSTITUIÇOENS, 1719, p. 11-12; CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10).

Portanto, o Concílio de Trento reafirmou sua eficácia e os resultados foram mais produtivos pelo fato desse movimento ter decretado, também, a participação dos leigos, na fábrica das igrejas e gestão dos bens da comunidade paroquial, desfazendo as interdições, do Concílio de Latrão, que reservavam aos padres todas as coisas sagradas (MANDROU, 1974).

Os santos eram todos taumaturgos e intercessores junto a Cristo e o povo devia tocá-los, – imagem ou relíquia –, a fim de receber o fluxo mágico (ARIÈS, 1981) que emitiam. Isso explica o valor dado às relíquias e à multiplicação dos relicários. Partes do corpo, ou objetos de uso pessoal, deviam ser tomados, sob forma de relíquia, e colocados em “engastes, vasos, ou relicários, e guardadas” [...] decentemente,[10] necessitando, antigas e novas, da aprovação do bispo ou do arcebispo.

A relíquia do *Agnus Dei*[11] era guardada, conforme as determinações do papa Gregório XIII, com “[...] cor natural sem nenhum genero de ouro, pintura ou iluminação” (CONSTITUIÇOENS, 1719, p. 11-12; CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10). Foi a que mais se disseminou entre a cristandade do Ocidente. As freiras concepcionistas, antigas ocupantes do Convento da Lapa, que hoje residem num convento em Brotas, em Salvador, possuem uma interessante coleção desse tipo de relíquia, como se verá adiante. Quando fosse exposta, devia ser acompanhada por velas acesas, num altar, e na presença de um sacerdote com sobrepeliz.

Não se deve esquecer que as imagens foram muito combatidas pela Reforma Protestante, por isso mesmo, a Contrarreforma Católica teve nelas uma bandeira de luta, instando os fiéis a cultuá-las, a seguir os exemplos de vida e santidade, além dos santos propriamente ditos, e sobretudo as dos mártires (CONSTITUIÇOENS, 1719).

A sessão XXV, do Concílio de Trento (REYCEND, 1786) estabelecia as normas sobre a veneração às relíquias dos Santos, mártires,[12] e imagens sagradas, para orientar, tanto os artistas, – que colaboravam para visualização de todo o ideário religioso –, quanto os que encomendavam as obras e aos fiéis que participavam da gênese de toda arte. Alguns tratadistas, especialmente os italianos, – que influenciaram fortemente o mundo ibérico –, adaptaram seus escritos em geral, sobre arquitetura, pintura e escultura aos ditames tridentinos (ROCHA, 1996).

As relíquias proliferaram por todos os templos, conventos e mesmo entre os leigos, chegando ao exagero. Os santos adquiriram, então, um valor muito grande, no imaginário popular, e era permitido e

recomendado aos fiéis tocarem diretamente as relíquias, – transformando-as em verdadeiros “amuletos” – recomendando, as Constituições, veementemente, que estariam tocando os próprios santos e que “[...] não pensassem o contrário” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10).

Todos crentes almejavam ter uma relíquia. Em princípio, havia três formas de aquisição de relíquias, doação, compra ou roubo. Era proibido comprar ou vender as relíquias, a não ser que fosse para resgatá-las dos hereges ou infiéis. Evidentemente isso não foi obedecido. Os exemplares comprados precisavam ser acompanhados por documentos, que comprovassem sua legitimidade. Aquelas que não dispunham dessa comprovação, deviam ser levadas à presença de visitantes, especialmente escolhidos, a fim de darem parte às autoridades eclesiásticas respectivas. Cometia o crime de simonia, se agisse de forma diferente. Apesar disso, havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias, que se multiplicaram em imagens, bustos-relicários em altares, nas cruzes, medalhões ou sob a forma de pingentes simples, de ouro ou prata, para uso pessoal, como acusam os inventários de número considerável de baianos, por exemplo, especialmente as mulheres.

As relíquias tornaram-se tão imprescindíveis que, nos meados do século XVIII, ainda se afirmava que não se fundava nenhuma igreja que não tivesse as relíquias do santo protetor (ENCYCLOPÉDIE, 1765). Não só as igrejas levavam o nome de santos mártires, mas, às vezes, centenas de cidades e vilas eram criadas com o nome dos personagens mais reconhecidos, no mundo católico europeu.

Por não ser permitido vendê-las,<sup>[13]</sup> as relíquias eram doadas pelos bispos, arcebispos ou Papa, acompanhadas de documento que, além de ser certificado de veracidade, também documentava a doação. Obedecia-se aos ditames do Concílio Tridentino (REYCENT, 1786), adaptados nas Constituições, que rezavam que as relíquias novas, que não fossem aprovadas, pelo menos pelos bispos, não deviam passar por verdadeiras.

Nem essas disposições, nem a certificação, mesmo do Papa, garantiam a autenticidade das relíquias. Consta que a relíquia, existente numa caixa, aos pés do Cristo do coro da Igreja do Convento de São Francisco, de Salvador, um crânio, – chamado no setecentos de calvária –, foi doada ao frei Vicente das Chagas, entre 1708 e 1710, pelo Papa Inocêncio XII. Não sabendo de que mártir se tratava, convencionou-se, por sugestão do próprio Papa, chamá-lo de São Fidelis Mártir, tendo ele direito a ter seu dia de festa, com missa rezada, a 26 de março, e receber o culto popular (LIVRO, 1978). Esse mesmo Cristo, do altar vazado, ainda tem, ao seu redor, desde as suas origens, dez pequenos nichos,<sup>[14]</sup> onde se encontravam relíquias de vários santos, não identificados.

A enciclopédia, do século XVIII (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89), dizia que “[...] se fizermos a revisão das relíquias com exatidão um pouco mais rigorosa”, conforme um sábio beneditino, “se achara que se propôs à piedade dos fiéis um grande número de falsas relíquias a reverenciar, e que se consagrou ossos, que longe de serem benfazejos, não eram nem mesmo de um cristão”.

Como indicou Gregório de Tours, “[...] no manto de um santo se acham raízes, dentes de topeira, ossos de ratos e unhas de raposa”. (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89). Hospitemen mostrou que, em Tours, havia uma cruz de prata, toda ornada com grande quantidade de pedras preciosas, entre as quais uma ágata

gravada que, levada para Orleans e examinada por curiosos, se achou representar Vênus chorando Adonis moribundo. Uma outra ágata, referida pelo padre Montefaucon, de propriedade real, representava, de cada lado de uma árvore, Júpiter e Minerva. Isso passou por imagem do Paraíso terrestre e pecado de Adão e estava numa igreja tradicional, onde foi tirada, depois de ter sido guardada por séculos.

São Luís de França comprou, em Constantinopla, segundo uns pedaços da “Santa Cruz” e a “Santa esponja”, os “pregos”, parte do ferro da “Santa lança” e a “Coroa de espinhos de Cristo” e as depositou na Sainte Chapelle, construída em 1248, em Paris (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 22). A grande ágata dessa mesma Capela, que representava a apoteose de Augusto, passou, por muitos séculos, por história de José, filho de Jacó. Uma ônix foi venerada, por seiscentos anos, como sendo o anel que São José deu à Virgem, quando se casaram. Se beijava o anel todos os anos, em alguns dias determinados, e isso foi feito até que se percebeu, no fim do século XVII, uma inscrição grega, em caracteres muito pequenos, escrito Germanicus Alfeo e Agripina Aretusa (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 90).

Além disso, em todos os tempos se descobriu que muitas vilas ou cidades se vangloriavam de possuir uma mesma relíquia, ou a mesma imagem miraculosa. O autor das Novas da República das Letras, falando de um livro, que tratava do Santo Sudário, trazia as palavras de Charles Patin:

[...] estou zangado de ver muito frequentemente o retrato da Virgem pintado por São Lucas; pois não é verossímil que São Lucas tenha tantas vezes pintado a mãe de nosso Senhor. (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 91).

De fato, até a Catedral de Salvador, antiga Igreja do Colégio dos jesuítas, possui uma pintura, sob o trono no altar-mor, que guarda essa tradição, de ter a Virgem sido pintada por São Lucas. A cabeça de São João Batista, por exemplo, dizia-se estar em mais de um templo, assim como os ossos de São Patrício (HART et al,1999).

O Brasil começou a ser povoado contemporaneamente ao movimento da Contrarreforma católica romana. Com os portugueses vieram os usos e costumes, civis e religiosos. Instalando-se oficialmente o governo luso com a vinda de Tomé de Souza, em 1549, com ele vieram os primeiros jesuítas. Assim, as relíquias vieram para o Brasil com os primeiros missionários jesuítas. Elas tiveram o auge de uso no século XVIII, quando praticamente cada habitante, com certas posses, trazia uma relíquia pendurada no pescoço.

Em relação às relíquias famosas, as próprias Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, – *que foram válidas para todo o Brasil* –, acabaram consagrando uma lenda da Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens,[15] uma das poucas procissões que os Jesuítas[16] podiam fazer na cidade, no dia da Santíssima Trindade (CONSTITUIÇOENS, 1719; CONSTITUIÇÕES, 1853) e cujas relíquias encontravam-se em dois bustos, no antigo Colégio dos Jesuítas e atual Catedral. Fernão Cardim notificou que, em 1584, existiam apenas três cabeças das virgens.[17] Segundo esse autor, no dia de comemoração das Santas foi “[...] oficiada com boa capela dos índios, com flautas, e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravos e descantes”. E acabada a capela, “[...] se ordenou a procissão dos estudantes, aonde levávamos debaixo do palio três cabeças das Onze Mil Virgens” (CAMPOS, 1941, p. 348-348).

Em Gregório de Matos (apud CAMPOS, 1941, p. 351), em 1685, apareceram referências:

Correm-se muitos carneiros  
Na festa das onze Mil [...].  
E ainda,  
O lindo Euzébio da Costa,  
Escrivão das Onze Mil, [...]  
(apud CAMPOS, 1941, p. 351-352).

Jaboatan (1858, p. 642) também as citou, no século XVIII: “Onze Mil Virgens festejadas na cidade da Bahia com alegre e pomposa celebridade”.

As relíquias das Virgens foram introduzidas na Igreja jesuítica, no século XVI, conforme certificado, de 1719, do Padre José Bernardino, Reitor do Colégio da Bahia, baseado no livro de assentos da Catedral,[18] fl.18. As “Sagradas cabeças das onze mil virgens”, foram mandadas pelo geral jesuíta, Francisco de Borja, vindas de Lisboa, no galeão São Lucas, em maio de 1575, tendo chegado à Bahia em 2 de junho, 5ª feira, festa de *Corpus Christi*. O bispo, D. Antonio Barreiros, chegou no dia seguinte e as tomou como padroeiras do Brasil. O bispo D. Constantino Barradas suspendeu algumas festas de santos, incluindo a das Onze Mil Virgens.

Os jesuítas recorreram àquela autoridade, mostrando que seu antecessor as tinha eleito padroeiras do Brasil, “[...] por serem as primeyras Reliquias de Santos, que entrarão nesta Província, e tínhamos experimentado muitas mercês de Deos por sua intercessão”, sendo então, confirmadas *in nomine Dominis*. Em 1684, o padre Alexandre de Gusmão, então Reitor do Colégio, mandou propor outro assento das decisões, confirmando o documento anterior, e tudo foi reconfirmado pelo Papa Gregório XIII (CERTIFICADO, 1948-1949).

O culto foi trazido da Europa e, em especial, de Portugal onde são encontrados, em monumentos de Coimbra, como na atual Sé Nova, ou no Porto, ou como os exemplos existentes no Museu de Arte Sacra, no Seminário da Sé. Se festejava Santa Úrsula a 21 de outubro, – sendo Santa popular na Alemanha –, embora fosse natural da Grã-Bretanha. Consta que ficou noiva do filho de um rei pagão, príncipe que prometeu converter-se ao cristianismo para casar. Úrsula partiu da Inglaterra acompanhada por dez donzelas nobres.

Segundo a lenda, inverossímil, cada donzela levava uma comitiva de mil virgens, ao todo onze mil mulheres. Úrsula casou em Roma e, quando todos regressavam, acompanhados pelo próprio Papa, a viagem terminou tragicamente junto aos muros de Colônia, quando os Hunos massacraram toda a caravana a flechadas. Santa Úrsula foi sepultada em Colônia. É representada, em conjunto, com as outras mártires. Santa Anta, uma das companheiras de Santa Úrsula, teve especial devoção em Portugal. O seu atributo é a flecha e um vasto manto com que abriga as companheiras e o barco em que viajou no Reno (TAVARES, 1990).[19]

Recorria-se, em Salvador, às Virgens Mártires sempre que um flagelo atingia a Cidade, como seca, pestes, invasões ou outras catástrofes. Saiam, então, uma ou mais cabeças,[20] pelas ruas em procissão, precedida de novena, sempre assistidas pelos estudantes formados em confraria. Essas procissões, se eram realizadas, só foram livremente conduzidas até a promulgação das Constituições Primeiras do

Arcebispo da Bahia, que estabeleceu que só os jesuítas podiam fazer procissões em homenagem às Virgens e, apenas, no dia da Santíssima Trindade (CONSTITUIÇÕES, 1719; CONSTITUIÇÕES, 1853).

Antes disso, segundo a narrativa dos jesuítas, no início do século XVII, a Bahia passava por uma grande seca. Foi pedido “[...] as 11.000 Virgens, em véspera de cujo dia de festa, que a confraria lhe faz, foi servido começar a levantar o castigo”, fazendo chover bastante. A chuva não durou mais que dois ou três dias, mas “[...] foi muito grande alívio para toda a terra”, segundo a narrativa de Leite (1945, p. 12). No segundo altar da nave, do lado da Epístola, da atual Catedral de Salvador,[21] são encontrados os dez bustos-relicários e mais Santa Úrsula, imagem de vulto, que perfazem as onze mártires. Estas datam de cerca de 1720, ali colocadas depois de concluído o atual edifício da quarta e última Igreja dos jesuítas.

No outro lado da nave, da mesma Catedral, está o altar, hoje sem imagens-relicário, das primeiras Santas Virgens, que foram inicialmente colocadas na capela interna, do antigo Colégio jesuítico. Junto a esse altar está outro dos Santos Mártires.[22] Dos 30 bustos, 22 são de barro cozido e policromado e 8 de alma de madeira policromada. As Santas ocupavam o altar dedicado a São Francisco Régio, enquanto os Santos foram colocados no altar de Santo Cristo, ambos fechados, – e atualmente sem uso –, por retábulos pintados, interna e externamente. São dois altares, provavelmente, vindos da terceira igreja jesuítica, construída entre 1561-1585, e que foram alteados para se adaptar ao atual monumento. Eram 15 bustos-relicários em cada um dos altares, que ilustravam a devoção às relíquias usadas, entre os jesuítas, na propagação e consolidação do culto, da mesma forma como foram multiplicados no santuário de Alcobaça, Portugal.

Poucos desses santos foram identificados. Até os anos 1960-1970, diziam ser Santa Inês, Santa Agueda, Santa Anta, Santo Eustáquio, Santo Estevão, São Sebastião, São Jorge. Hoje, tanto os bustos-relicários das Santas e dos Santos estão, sob o regime de comodato, expostos no Museu de Arte Sacra, da Universidade Federal da Bahia (Figura 1), devido às más condições dos altares da Catedral, que os abrigavam, antes e depois da restauração pela qual passaram.[23]



**Figura 1** – Busto-Relicário Santa Inês, século XVII, propriedade da Arquidiocese sob a guarda do Museu de Arte Sacra, Salvador/BA  
Foto: Maria Helena Flexor, 2008.

A Catedral guarda, ainda, o busto-relicário de São Francisco Xavier, padroeiro da cidade do Salvador. É uma peça típica do século XVII, e de influência espanhola, sendo imagem com a alma, ou estrutura de madeira. A cabeça, do mesmo material, é estofada e pintada, como se dizia na época, e o busto coberto por prata cinzelada, com ornamentação de motivos fitomórfos, forma arabescos de folhas de acanto. As relíquias estão num escrínio ovoide, no centro do peito.

Na segunda metade do século XVII, houve uma epidemia de febre amarela, conhecida como mal da bicha, ou mal comum, “[...] *um contágio, mortal pela corrupção do ar, não conhecido antes*”, segundo contou o padre Alexandre de Gusmão. O mal, vindo de Pernambuco, chegou à Bahia em abril de 1686. A cidade recorreu a São Francisco Xavier, o Apóstolo das Índias, fazendo uma procissão.

O poder das relíquias, sobre os elementos da natureza, já era bem divulgado e, em especial em relação ao que esses elementos causavam nos homens, como as doenças. A Câmara, em nome do povo e seu próprio, fez voto solene de o tomar como padroeiro da Cidade. “Nem por isso cessou o mal, antes cresceu e se espalhou e em poucos dias levou a muitos”.<sup>[24]</sup> (LEITE, 1945, p. 89). Os jesuítas deram o maior apoio à instituição, além de assistir aos doentes, material e espiritualmente.<sup>[25]</sup> Entre os mortos contaram-se o arcebispo, frei João da Madre de Deus, e alguns desembargadores, segundo informou o padre Antônio Vieira,<sup>[26]</sup> então na Quinta do Tanque. Em 1693 foi publicada “uma adoração perpétua”, confirmada por dois breves do Papa Inocêncio XII, concedendo-lhe altar “que é o do Santo Cristo na Igreja do Colégio”,<sup>[27]</sup> o mesmo que foi ocupado, depois pelos santos mártires acima citados.

O governador Francisco de Souza, o Marquês das Minas, e os vereadores, deram cumprimento ao voto da Câmara, em 10 de maio do mesmo ano. Fizeram petição ao Rei, D. Pedro II, para que aprovasse,

[...] por protector e padroeiro da Cidade ao glorioso Apostolo do Oriente S. Francisco Xavier, para que nesta cidade, em outras ocasiões, que se podem oferecer, alcançasse de Deus, para ela e seus moradores, aqueles favores e mercês, que em outras partes em semelhantes casos impetrou. (LEITE, 1945, p. 89-91).

A aprovação régia, da Sagrada Congregação dos Ritos e do arcebispo, frei Manuel da Ressurreição, – que recolheu e publicou os sufrágios para eleição do santo –, se deram entre 1686 e 1689, ficando São Francisco Xavier, como padroeiro da cidade, com a aprovação da Câmara em 1688, – que patrocinava a procissão, como uma festa “del Rey” –, além do “principal tutelar da Arquidiocese, o Salvador do Mundo”. Sua festa foi fixada a 10 de maio, tendo a Confraria dessa invocação sido criada, com capela na Igreja dos jesuítas, em 16 de setembro de 1744.

O culto público, ou procissão, que havia sido extinto com outros, em 1828<sup>[28]</sup> em Salvador, foi restabelecido em 1860, pela mesma Confraria (FLEXOR, 1974, p. 64). Embora no calendário fixo, das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, constasse a sua data a 3 de dezembro, a festa continuou, e continua, a ser realizada em maio. Passou-se a fazer a sua comemoração “somente nesta Cidade, e subúrbios por ser Padroeiro della”, em obediência às Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 150). Nas ocasiões adversas, a partir da segunda metade do seiscentos, passou-se a recorrer, sempre, a São Francisco Xavier.

Antes de São Francisco Xavier, a Câmara tinha eleito um outro padroeiro, Santo Antônio, com a

invocação de Arguim. Segundo Jaboatan (1858, v. 1, p. 81), a Câmara e a Cidade de Salvador tomaram-no como padroeiro,[29] como consta das Atas da Câmara, de 24 de novembro de 1595, e da ordem do governador e capitão general, Rodrigo da Costa. O rei Felipe II de Portugal, e III de Castela, ordenou, por Carta Régia, de 11 de Abril de 1618, que se festejasse o santo na “Quarta Dominga do Advento, o último domingo antes do Natal”, na data em que a imagem do santo foi transferida, da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, para o Convento de São Francisco. Efetivamente, os camaristas, em 8 de dezembro de 1597, formaram uma Confraria de Santo Antônio de Arguim, com altar na Câmara, “[...] pelo muito que esta cidade e capitania lhe devia pelos milagres que Nosso Senhor fizera por sua intercessão” (JABOATAN, 1858, v. 1, p. 81).

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) publicou a obra póstuma do frei Venâncio Willeke, Livro dos Guardiães de São Francisco da Bahia, na qual esse estudioso dos franciscanos resgatou alguns documentos, relativos à introdução da devoção de Santo Antônio de Arguim na Bahia. Informou que os primeiros registros estavam na Câmara. Tendo em vista o êxito que se teve na restauração de Pernambuco, a Câmara da Bahia, em reunião de 22 de novembro de 1595, encarregou o padre vigário Felipe Viegas,[30] ou Vinegas, de rezar uma missa, em ação de graças, no altar de Santo Antônio da Igreja do Convento de São Francisco.

Na mesma oportunidade, a Câmara fez o voto perpétuo, além de rezar “uma capela de missas” e, além de realizar procissão solene todos os anos, como sendo “del Rey”, oferecer uma festa no dia em que Recife se visse livre dos holandeses. Ainda, prometeram executar, em prata, uma imagem do Santo, do tamanho da que estava no altar franciscano, caso os holandeses fossem vencidos (RUY, 1964). Passado o perigo holandês, os camaristas esqueceram a promessa, esqueceram a sua imagem, esqueceram que tinham eleito Santo Antônio de Arguim como padroeiro da cidade. Só uma peste lembraria os vereadores posteriores da promessa. Nessa ocasião a promessa foi comutada e deram ao santo o posto de “capitão enterdenido”, – com soldo, recebido pelos franciscanos, até 1907 –, do Forte de Santo Antônio da Barra, atual Farol da Barra.

O Mosteiro de São Bento, da mesma forma, possui uma série de doze bustos-relicários em terracota,[31] que o beneditino alemão, historiador da arte, D. Clemente Maria da Silva-Nigra, atribuiu a frei Agostinho da Piedade, inclusive afirmando que foi a “[...] primeira realização plástica do artista beneditino”. Afirmou, ainda, que frei Agostinho teria influência do Santuário das Relíquias, do Mosteiro de Alcobaça, de Portugal (SILVA-NIGRA, 1947, f. 1), e acabou por atribuir ao religioso todas as obras de terracota sobreviventes, incluindo os bustos-relicários de Santa Catarina de Alexandria, Santa Bárbara e Santa Agueda (JORDAN, 2000, p. 184) e, mesmo indevidamente, ao São Pedro Arrependido. Além desses, foram identificados os bustos de Santa Cecília, Santa Escolástica, São Gregório Magno, Santo Anselmo, todos de terracota. Da mesma aparência é a Santa Mônica, existente no Solar dos Sete Candeeiros, também do século XVII.

Entre os bustos-relicários do Mosteiro de São Bento,[32] existe um de Santa Luzia (Fig. 2)[33] que, como grande parte da imaginária baiana do século XVII, sob influência espanhola, era feita de estrutura

do corpo, ou alma, de madeira, recoberta de prata lavrada e a cabeça encarnada e policromada. É do mesmo gênero do busto-relicário de São Francisco Xavier já referido. A de Santa Luzia, em especial, de estilo renascentista, teve a cabeça modelada e fundida em chumbo, encarnado e pintado.



**Figura 2** – Busto-Relicário Santa Luzia, século XVII, localizado no Museu do Mosteiro de São Bento, Salvador/BA  
Foto: Maria Helena Flexor, 2008.

Esse trabalho foi indevidamente atribuído, também, a frei Agostinho da Piedade, considerando que era exímio ceramista, mas não consta a sua identidade como pintor, – a quem cabiam as últimas tarefas de encarnação e pintura –, ou ourives, que se encarregava de cobrir a estrutura de madeira com trabalho de prata. E ainda resta o problema da fundição do chumbo. O trabalho de prata pode ser atribuído a artífice beneditino, visto que Marieta Alves que, além de catalogar todos os ourives do ouro e da prata, com marcas registradas na Câmara, não indicou nenhum deles como autor, nem tampouco o elencou no seu Dicionário de artistas e artífices da Bahia (ALVES, 1976).

No mesmo Museu, do Mosteiro de São Bento, estão o Braço de São Sebastião que, com o de São Bento e a Perna de Santo Amaro formam conjunto de relíquias de estilo renascentista, em prata, associando o suporte à parte anatômica, da qual contém um fragmento, prática herdada, ao que se diz, da Idade Média. São em prata cinzelada e gravada, cobrindo suporte de madeira com as mãos ou o pé estofados e pintados. A prata foi lavrada com motivos fitomorfos, arabescos, volutas, acantos sem relevo acentuado. Como aconteceu na Igreja do Mosteiro de São Bento, e na jesuítica, a igreja franciscana primitiva possuía bustos-relicários, colocados no altar-mor. Desapareceram, – com a construção do novo edifício –, como também desapareceram aquelas que constavam do frontal do primeiro altar, do lado do Evangelho, no de São Vicente Ferrer, da igreja atual.

De autoria, evidentemente, desconhecida os bustos-relicários podem ser classificados, cronologicamente, através dos materiais com os quais foram feitos: no século XVI e primeira metade do

seguinte houve o predomínio da terracota, com influências renascentistas permeadas de interpretações de caráter popular ou arcaizante. A partir dos fins do XVI e XVII, até os princípios do setecentos, apareceram os bustos-relicários com os corpos cobertos de prata de estilo renascentista. De prata também eram os resplendores e joias, eventualmente presentes. Os exemplares do século XVIII são, corpo e cabeça, de madeira policromada e de estilo barroco. Todos os relicários têm um escrínio oval, ou redondo, no peito dos bustos, na perna ou antebraço dos membros superiores, conjugados com pedras semipreciosas incrustadas, como complemento decorativo.

A Contrarreforma, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, a Inquisição e a angústia da salvação, – da própria alma e da alma alheia –, fez surgir como uma de suas consequências, a divulgação, a defesa do catolicismo romano, ao ponto de se morrer como mártir nessa defesa, o que fez surgir uma nova galeria de Santos[34] como os Mártires do Japão, ou do Marrocos, e mesmo do Brasil e, em função disso, a multiplicação das relíquias. Muitos deles eram jesuítas. Os jesuítas tiveram papel ativo, durante o Concílio tridentino, e foram propagadores da devoção às relíquias.[35]

Conta Leite (1945, p. 71) que o padre Manuel Fernandes, escrevendo da aldeia de São João, na Bahia, dizia que a invasão holandesa, de 1624, era para castigar os pecados pessoais e de todo o povo e que, com um temporal, o Colégio havia perdido milhares de cruzados. E enfatizava: “[...] salvou-se toda a prata e as relíquias [...]”. Dentre as peças roubadas pelos holandeses, segundo o padre, estava um rosário de São Francisco Xavier, venerado então em Colônia, e fora resgatado por Maria de Médicis. É mais uma lenda da Bahia.

Não só as ordens primeiras, ou dos religiosos dos conventos masculinos tinham relíquias em suas igrejas. As freiras concepcionistas do ex-Convento da Lapa, já citadas, possuem, ainda hoje, uma coleção, tanto de relicários, quanto da documentação pertinente, do tipo que não pode ser classificado como artístico, mas que mostra a grande proliferação desse tipo de representação devocional. Um oratório, cujas portas, externa e internamente, são repletas de relíquias, guardam ainda, uma série de pequenos estojos, a maior parte em cera de abelha, madeira ou mesmo metais, que protegem minúsculas partículas de santos variados, mas especialmente do *Agnus Dei*, ao qual era recomendado dar invólucro simples.

Desse mesmo gênero são as inúmeras relíquias, incrustadas em mesas, nos frontais de muitos altares das igrejas soteropolitanas, em pequenos escrínios cobertos de vidro. A maioria foi removida, no século XIX, quando as antigas banquetas, que as comportavam, foram substituídas pelas atuais mesas de altares, para evitar furtos de objetos que eram nelas guardados. O altar do Capítulo do Convento de São Francisco ainda guarda esse tipo de incrustações na sua parte frontal inferior.

O Convento de Santa Clara do Desterro tem, na pequena capela interna, um altar-relicário, com talha rasa, datado do século XVII, supostamente da primeira capela do Convento, de 1677. É uma peça pequena, que contrasta com o altar ao lado, totalmente barroco. O relicário, porém, que chama mais a atenção é o Cristo Crucificado, do altar-mor desse Convento, quase de tamanho natural, com encarnação e pintura dramaticamente barroca, com escrínio avantajado ao peito.

Um conjunto de palmas-relicário, quatro ao todo, em prata fundida, recortada, cinzelada e parcialmente dourada, pertence a outro gênero de relicários. Da Antiga Sé de Salvador (demolida em 1933), foi transportado junto com boa parte de seu patrimônio para o Museu de Arte Sacra, da Universidade Federal da Bahia. Essas palmas-relicário pertencem à Arquidiocese da Bahia. Datam de 1794 e têm a marca do ourives Joaquim Alberto da Conceição Matos.[36] Montadas em alma de madeira, que as sustenta, têm, no centro da base, num recorte, símbolos em ouro: a Arca da Aliança, o Cordeiro de Deus, a Fênix e o Coração Trespasado. Os relicários estão localizados no recipiente oval, na parte superior, arrematados por florões vazados. Todo o conjunto é de estilo híbrido, com alguma sobrevivência rococó e prevalência de elementos decorativos neoclássicos.

Não se conhece exatamente quantas relíquias chegaram à Bahia. Algumas, no entanto, se têm notícias dadas antes que desaparecessem. Em 1694, por exemplo, o padre Alexandre de Gusmão descrevendo a sacristia da Catedral, dizia que, entre outros ornamentos,

[...] também recebeu um diadema de ouro, para São Francisco Xavier, e igualmente de ouro um relicário, pendente do peito de Santo Inácio, digno de ser visto, não tanto pelo ouro, como pela arte elegante e pela insigne relíquia do mesmo Nosso Padre! (LEITE, 1945, p. 121).

E as relíquias, se não eram compradas, vendidas ou roubadas, eram transmitidas por meio de testamento. No documento de doação da capela e ermida de Nossa Senhora da Graça, situada na Vila Velha [bairro da Graça], feita por Catarina Paraguassu aos padres beneditinos, ela doava, além de toda a prata ali existente, “[...] um relicário para se meterem huãs relíquias que ella doadora tem” (LIVRO, 1945).

E, também, se teve as relíquias de personagens da cristandade brasileira mesmo não sendo santificados. As relíquias do padre José de Anchieta foram trasladadas, em 1611, do Espírito Santo para o Colégio da Bahia, mandadas pelo padre geral Cláudio Aquaviva. Foram colocadas no altar ao lado do altar-mor da atual Catedral. Eram visitadas por toda a Cidade até ser promulgado o Decreto de Urbano VIII, em 13 de março de 1625, e confirmado a 2 de outubro do mesmo ano, designando-as de *non cultu*, sendo tiradas da visitação pública. Uma parte delas foi para Roma. Sequestrados os bens da Companhia, acompanharam os seus antigos bens uma caixa de jacarandá, com ferragens de prata, as relíquias do padre Anchieta, que constavam de quatro ossos das canelas e duas túnicas, remetidas para a Metrópole, pelo capitão de mar e guerra, Antonio de Brito Freire para que “Vossa Majestade o determine, mandando-me o que mais for do seu real agrado [...]” (MARQUES, 1913, p. 105; 1914, p. 5). Do mesmo gênero de devoção, nascida localmente, foi o culto a madre Vitória da Encarnação, do Convento de Santa Clara do Desterro, falecida em 1715, com fama de santidade, cujos restos repousam no coro da Igreja e seu crânio se encontra na cela em que viveu, venerada sem ser santificada.

## Conclusões

Perdida, aos poucos, a devoção, em função de vários fatores, ao longo do século XIX, as reformas foram eliminando as relíquias do corpo das igrejas e da memória dos fiéis. Antes disso, imagens, quer pinturas ou esculturas, não podiam ser simplesmente abandonadas, doadas, retiradas dos edifícios

religiosos. Todas as igrejas curadas deviam ter pias batismais com ralos e encanamento suficientes para escoar as cinzas das imagens, relíquias ou panos com os quais o pároco limpava os Santos Óleos. Isso explica o desaparecimento de imagens velhas, de imagens de vulto e das próprias relíquias que, ou foram enterradas no recinto das igrejas ou queimadas e jogadas, com água benta, pelos ralos de pias batismais.

Mas, as recomendações do período de implantação dos ditames do Concílio de Trento, através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, deixaram marcas nas demonstrações de religiosidade da população baiana. Como se viu, elas afirmavam que “os santos adquiriram um valor muito grande, no imaginário popular, e era permitido e recomendado aos fiéis tocarem diretamente as relíquias”. Esse hábito foi tão fortemente imposto, entre a população baiana que, até o presente, – enquanto o Caboclo e a Cabocla, representantes da nacionalidade brasileira, criados simbolicamente pelo imaginário popular, em homenagem aos que lutaram na Bahia, pela Independência do Brasil, em 1823 –, beija a mão e a passa nessas figuras, ou deixa pedidos de graças e milagres, quando, depois do desfile cívico do dia 2 de Julho, elas permanecem expostas ao público, por uma semana, no Campo Grande.

## Referências

- ALVES, M. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Centro Editorial e Didático; Núcleo de Publicações, 1976.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. (Col. Ciências Sociais).
- ARTEGUIAS. **Orfebreria y esmaltes românicos**: artes suntuárias. 2012. Disponível em: <<http://www.arteguias.com/orfebreria-esmaltes.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- BARBOSA, M. de A. O titular e o padroeiro da cidade do Salvador. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DA BAHIA, 1., 1950, Salvador. **Anais...** Salvador: IGHB, 1950. p. 407-439. v. 2.
- BLUTEAU, R. **Vocabulário portuguez e latino [...] oferecido a el rey de Portvgal**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. p. 223-224. v. 7.
- CAMPOS, J. da S. Procissões tradicionais da Bahia. **Annaes do Arquivo Publico da Bahia**, Salvador, v. 27, 1941. p. 249-529.
- CERTIFICADO do Reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia, sobre as relíquias existentes no santuário do mesmo colégio. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador, n. 75, p. 199-200, 1948-1949. Transcrição do documento existente na Biblioteca da Ajuda – Lisboa, pasta 52-x-2- n. 76.
- CONSTITUIÇOENS PRIMEYRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo e Reuerendissimo Sor D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas e acceytas em o Sinodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa Occidental: na Officina de Paschoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719.
- CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. São Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.
- CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO ARCEBISPADO DE BRAGA. Organizadas pelo Illmo Arcebispo D.

Sebastião de Matos e Noronha e mandadas imprimir a primeira vez pelo Illustrissimo senhor D. João de Sousa, Arcebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de sua Magestade, & seu Sumilher de Costura, &cc. Lisboa: Na Officina de Migvel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, 1697.

DANNEMANN, J. C. **Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colegio de Jesus de São Salvador da Bahia**: preservação de 30 esculturas do século XVII. 2003. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes)—Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

DANNEMANN, J. C. Estudo de esculturas douradas e policromadas: preservação da coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES VISUAIS, 18., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPAP, 2009. p. 2941-2955.

DELUMEAU, J. **La reforma**. Barcelona: Labor, 1973.

ECCLESIAE MILITANS. **Breve relato da perseguição aos cristãos primitivos e a Igreja Católica**. 10 mar. 2013. Disponível em: <<http://igrejamilitante.wordpress.com/2013/03/10/breve-relato-da-perseguaao-aos-cristaos-primitivos-e-a-igreja-catolica>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

ENCYCLOPÉDIE ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de letters mis en ordre et publie par... Neufchastel: Samuel Faulche, 1765. v. 14, p. 89-91.

FLEXOR, M. H. **Oficiais mecânicos na cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura, 1974.

FRANCO JÚNIOR, H. Relíquia, metonímia do sagrado. **Historiae**, Rio Grande, RS, v. 1, n. 1, p. 9-29, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.furg.br/hist/article/viewFile/2350/1232>>. Acesso em: 5 jun. 2014.

HART, M. et al. **Depois de Jesus o triunfo do cristianismo**. Tradução Bernardo Pinheiro de Melo. Rio de Janeiro: Seleções Reader's Digest Brasil, 1999.

JABOATAN, A. de S. M. **Novo orbe seráfico brasílico ou chronica dos frades menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1858. 4 v.

JORDAN, K. F. (Org.). **Bahia**: tesouros da fé. Salvador: Coelba; Pedra de Toque Produções; Barcelona: Bustamante, 2000.

LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Portugalia, 1945. v. 5.

LIVRO DOS GUARDIÃES DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA, 1587-1862. Prefácio e notas de Frei Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.

LIVRO VELHO DO TOMBO DA BAHIA. **Documentos históricos da Congregação Beneditina**. Bahia: Beneditina, 1945. v. 1.

MANDROU, R. **Introduction à la France moderne, 1500-1640**: essai de psychologie historique. Paris: Albin Michel, 1974. (Col. L'Évolution de l'Humanité).

MARQUES, X. As relíquias do Padre Anchieta. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador, v. 18, n. 37-39, p. 101-102, 1913.

MARQUES, X. As relíquias de Anchieta. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador, v. 19, n. 40, p. 3-8, 1914.

BÍBLIA PORTUGUÊS. **Mateus 5-26**. Disponível em: <<http://bibliaportugues.com/matthew/5-26.htm>>.

Acesso em: 23 maio 2013.

REYCEND, J. B. **O Sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e Rev. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana**. 2. ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2 t.

ROCHA, J. M. da. Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições sinodais. *Mvsev*, Porto, n. 5, 4. série, p. 187-202, 1996.

RUY, A. **Catedral Basílica**. 2. ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1964. (Col. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, 1).

SILVA-NIGRA, C. M. da (D.). **Frei Agostinho da Piedade**. Rio de Janeiro, 1947. Datilografado.

TAVARES, J. C. **Dicionário dos santos**: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa. 2. ed. Porto: Lello, 1990.

VIEIRA, D. (Fr.). **Grande dictionario português**: thesouro da língua portuguesa. Porto: E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874. p. 182-183. v. 5.

[1] Seu Império conhecido pelas reformas do Estado e perseguição aos cristãos, foi batizado como a “Era dos Mártires” (ECCLESIAE MILITANS, 2013).

[2] A origem desse costume se deve aos fiéis, que se reuniam frequentemente nas sepulturas, onde repousavam os corpos dos mártires, no dia do aniversário de sua morte, oferecendo-lhes ofícios divinos, celebrando-se a Eucaristia. A intercessão dos santos, os milagres atribuídos às suas relíquias favoreceram as translações de seus corpos, ou restos, para os templos. Cumpria-se, segundo o autor do verbete da Encyclopédie, a passagem figurada do Apocalipse (Cap. VI, vers. 9): “[...] eu vi sob os altares as almas daqueles que foram mortos pela palavra de Deus”, em função de que se autorizou o uso de se ter sempre relíquias sob os altares (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89).

[3] O autor do verbete sobre Relíquia, dessa Encyclopédie, que era nitidamente de tendência calvinista dizia, “reconheço com mais prazer que as luzes do último século [parte dos séculos XVII-XVIII] colocaram um grande freio na superstição que se estendeu sobre as fraudes piedosas, mas é preciso avisar que restam ainda muitos traços em muitos lugares da cristandade” e estavam presos aos “hábitos de gentes da comunhão romana” (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 91).

[4] Martinho Lutero.

[5] Ulrico Zuínglio.

[6] João Calvino.

[7] Do Concílio de Trento, houve o rebatimento do vocabulário cristão usado no século XVI, nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, usando relíquia como sobra, lembrança. Assim, no Tit. XLVII, que versa sobre o Sacramento da Extrema Unção, um de seus efeitos seria “perdoar-nos as relíquias dos peccados, pelos quaes ainda faltava satisfazer da nossa parte, ficando por isso aliviada a alma do inferno” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 81). Ainda hoje a Igreja chama de “relíquias do pecado” a pena temporal devida, apontando o Purgatório como lugar onde se deve pagar o que é devido da relíquia do pecado. Esta assertiva baseou-se em Mateus, que afirmava: “Em verdade te digo que de maneira nenhuma sairás dali enquanto não pagares o último ceitil” (MATEUS 5:26).

[8] Santo Agostinho classificou o tipo de culto devido a Cristo, aos santos e às relíquias. Constam das Constituições aprovadas entre o século XVI e o XVIII, nas quais, ainda se dizia que à Virgem Maria se devia o culto de hiperdulia (CONSTITUIÇOENS, 1719, p. 10).

[9] Ver REYCEND, 1786, p. 347-349.

[10] Nem sempre eram tão decentes, às vezes apresentavam-se muito exagerados. O arcebispo, D. Manoel Joaquim da Silveira, conde de São Salvador, ofertou um relicário de ouro, cravejado de esmeraldas, com fragmento do Santo Lenho, pendente de colar igualmente em ouro (CAMPOS, 1941, p. 405).

[11] Cordeiro de Deus.

[12] O vocábulo relíquia era usado, também, no sentido de “resto”, “sobra”, ou “relíquias” de hóstia, isto é, pedacinhos que, involuntariamente, caíssem sobre a toalha, colocada sob o queixo, na hora da comunhão (CONSTITUIÇOENS, 1719, p. 87).

[13] “25. Mandamos também, que se não comprem, ou vendão Relíquias, como dispõem os Sagrados Cânones, salvo a fim de serem resgatadas, estando em poder de Hereges, ou de Infiéis: entendendo-se, que na compra, e venda dellas se offende muito a Religião Christã, e commette o grave crime de simonia” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10). Dizia a Enciclopédia setecentista que “fazer um tráfico que excitava a avareza de encher o mundo de supostas relíquias” (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89).

[14] Algumas relíquias foram subtraídas. Segundo informações de Frei Hugo Frágoso, historiador franciscano, as relíquias, restantes desse

altar, foram retiradas e guardadas, para evitar mais roubos.

- [15] A designação teria surgido da leitura errônea da inscrição do túmulo da Santa, em Colônia, na Alemanha, “Ursula et XIMM.VV” (RUY, 1964, p. 10), que deve ser lida como Úrsula e Onze Mártires Virgens. Segundo outros autores a inscrição seria outra. Foi, e é, a Santa padroeira do Convento das Mercês, de Salvador, administrado pelas irmãs ursulinas, onde só ela é festejada.
- [16] Os Jesuítas e seus estudantes levaram avante os festejos. Onde os jesuítas chegaram, levaram a devoção das Virgens, como Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão, Amazonas.
- [17] Em 1903 duas das três cabeças haviam desaparecido e só existia uma na capela interna que foi destruída, dois anos depois, por grande incêndio (CAMPOS, 1941, p. 348).
- [18] Certamente tratava-se de documento jesuítico e não da Catedral, condição a que passou a Igreja do Colégio apenas em 1765, quando se deixou de utilizar a antiga Sé de Salvador, que tinha problemas de estabilidade, mas que só foi demolida em 1933.
- [19] Consta, segundo alguns autores, que Úrsula era abadessa e as mártires monjas, todas mortas pelos Hunos, em 453 (RUY, 1964, p. 10). A mesma coisa se encontra em Campos (1941, p. 346). O imaginário católico criou, através dos séculos, várias estórias acerca desse episódio.
- [20] Só eram duas relíquias. Na iconografia conhecida de Santa Úrsula, ela é representada dentro de um barco, ou à beira-rio, constando apenas as poucas virgens, nove ou dez.
- [21] Passou a servir de sede depois que, em 1765, transferiu-se da Antiga Sé que deveria passar por restaurações.
- [22] Dois altares laterais do lado do Evangelho.
- [23] O restaurador desses bustos, Dannemann (2003, p. 2951-2952), entre 1999-2003, identificou outros bustos: santas: Santas Inês, Agueda, Doroteia, Teresa d’Ávila, Isabel (de Portugal ou da Hungria), Catarina de Siena. santos: São Sebastião, Lourenço, Vicente, Jorge e Santos Estevão e Eustáquio,
- [24] Carta da Bahia, 8 de julho de 1686, de Diogo Machado. (LEITE, 1945, p. 89).
- [25] Quatro jesuítas foram atingidos pela epidemia: o padre Antonio de Gouveia, fundador do Colégio de Recife; o padre Mateus Pereira, teólogo; o Irmão Antonio Saraiva e o padre Antonio de Oliveira. (LEITE, 1945, p. 89).
- [26] Em carta de 12 de julho de 1686 (LEITE, 1945, p. 89).
- [27] Notícia dada por D. Sebastião Monteiro da Vide em 1729. (LEITE, 1945, p. 91).
- [28] A Câmara patrocinava as festas chamadas “del Rey”, entre as quais estava, além da de *Corpus Christi*, as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Nossa Senhora das Candeias, Santa Izabel e Anjo Custódio, Santo Antônio de Arguim e a de São Francisco Xavier. (FLEXOR, 1974, p. 23).
- [29] O cônego Manoel de Aquino Barbosa, antes de discorrer sobre o patrono oficial da cidade, São Francisco Xavier, tentou mostrar que não existia documento que indicasse Santo Antônio de Arguim como padroeiro oficial, além de apontar as Onze Mil Virgens como as primeiras padroeiras de Salvador. Colocou Santo Antônio como segundo protetor, assim considerado, segundo ele, pela opinião popular. (BARBOSA, 1950, p. 407-439).
- [30] Willeke indicou o padre Felipe Menezes e a data de reunião da Câmara, a 20 de novembro. (LIVRO DOS GUARDIÃES, 1978, p. 81-82).
- [31] D. Clemente aventou a hipótese do barro ter origem na fazenda do Mosteiro, em Jaguaripe, perto de Nazaré das Farinhas.
- [32] Do início do século XVIII.
- [33] Tem 49 cm de altura.
- [34] Como São Francisco Xavier, Santo Inácio de Loiola (culto iniciado em 1622), São Francisco de Assis, entre outros.
- [35] Por isso mesmo tiveram a autorização papal para vir para o Brasil, e para a América do hemisfério sul, catequizar os índios.
- [36] O ourives do ouro e da prata, nascido pelos meados do século XVIII, trabalhou, não só para a Sé, mas também para a Santa Casa, Igreja do Bomfim, de Nossa Senhora do Pilar e Ordem 3ª de São Francisco, da qual era irmão. (ALVES, 1976, p. 109).

# EX-VOTOS DE CONGONHAS: MOTIVOS, DEVOÇÕES, ASPECTOS TÉCNICOS, ESTILÍSTICOS E SOCIAIS

*Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho*

Ex-votos são representações físicas de promessas feitas – votos – e graças alcançadas, por intercessão de algum santo, do próprio Cristo ou da Virgem Maria. No Brasil, e em outros países, há várias igrejas que conservam objetos oferecidos em agradecimentos a promessas: peças de cera ou gesso, representando partes do corpo humano, muletas, cartas, fotografias, carteiras de identidade, peças de roupas, pinturas sobre diversos suportes.

Em 1979, na Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, havia, entre inúmeros outros, 49 ex-votos pintados ou desenhados sobre suportes de madeira, papel ou papelão. Outros 40, procedentes da mesma região, estavam para serem vendidos em um antiquário em São Paulo. Com a interferência do Centro Nacional de Referência Cultural, criado 1975 por Aloísio Magalhães, Severo Gomes e Vladimir Murtinho (ANASTASSAKIS, 2007) e dirigido pelo primeiro, foram adquiridos pelo Banco do Brasil, para, em conjunto com os já existentes na Basílica, serem tombados pelo Iphan.

Em 1976, acabávamos de criar na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), um Ateliê de Restauração, iniciado com um trabalho de restauro de 13 telas da Escola de Música da UFMG, feito por um técnico do então Iphan, Geraldo Francisco Xavier Filho, mais conhecido por Ládio, acompanhado por professores da Escola. Os ex-votos, - pagamento do voto, ou da promessa - todos pintados, precisavam estar em boas condições de conservação para que fossem tombados e, por isso, foram encaminhados para o recém-criado Ateliê, a fim de serem restaurados. Tive a honra e a alegria de receber e coordenar essa atividade e, desde então, pensei em fazer um artigo sobre o conteúdo dessas “tábuas” votivas, considerando a grande importância do que elas traziam de informações. Cheguei a apresentar o resultado dos meus estudos oralmente, no seminário de entrega da coleção à comunidade, mas nunca cheguei a encaminhá-los para publicação, o que tenho a satisfação de fazer agora.

## **Etapas do trabalho**

1 - Exame e restauração da coleção dos 89 ex-votos, pela autora, restauradores e alunos do curso de especialização em Conservação e Restauração, antes do tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;

2 - Organização de uma tabela com dados sobre cada uma das peças: data/época, formato, técnica, devoção, motivo, lugares citados, quem fez e pagou a promessa, linguagem escrita ou visual, nome do autor (se houvesse), características estilísticas e nome do restaurador;

3 - Organização de um banco de dados em computador, com todos os dados antes anotados;

4 - Análise desses dados;

5 - Elaboração deste artigo.

## A coleção

Após a aquisição dos 40 ex-votos pelo Banco do Brasil, a coleção ficou composta por 89 peças, sendo 49, como já foi dito, que estavam na Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Todos foram restaurados no Atelier de Restauração da Escola de Belas Artes, que se transformaria, dois anos depois, no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, o Cecor. A coleção cobre um período bem extenso e significativo, pois constam datas que vão de 1722 a 1964, abrangendo, portanto, 242 anos. Quando chegaram à EBA, tinham problemas de sujidades e perdas nos suportes e nas representações visuais; e na linguagem escrita, amassamentos e manchas nos que tinham suporte de papel. Como a coleção era grande, e tínhamos pouca gente e experiência naquele momento, o trabalho levou dois anos para ser executado.

## Técnicas e suportes encontrados

A grande maioria da coleção é composta por suporte de madeira, daí serem consideradas também “tábuas votivas”. Os suportes, as técnicas empregadas e as datas ou épocas estão registrados na tabela 1.

**Tabela1-** Características gerais dos ex-votos

Quantidade	Técnica	Datados	Séc. VIII	Séc. XIX	Séc. XX
53	Têmpera/ madeira	1722 a 1889 38	12	08	00
13	Óleo/madeira	1771 a 1946 08	00	02	00
09	Óleo/tela	1878 a 1964 07	00	01	01
03	Aquarela/ papel	1873 a 1938 02	00	01	00
03	Óleo/metá	1873 a 1898 03	00	00	00
01	Óleo/papel/ papelão	1989 a 1896 02	00	00	00
02	Guache/ papel/papelão	1889 a 1899 02	00	00	00
02	Têmpera/ cartão /tela	1915 01	00	00	00
03	Técnica mista	1879,1898 02	01		
<b>89</b>	-	<b>63</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>1</b>

Fonte: Elaborado pelo autor.

A têmpera sobre madeira foi utilizada, predominantemente, nos ex-votos do século XVIII e XIX; o óleo sobre tela, do final do século XIX até 1964. É interessante informar que dois - Nºs48 e 49[37] foram pintados nas duas faces do suporte de metal, em 1998. Foram oferecidos por uma graça alcançada para a mesma pessoa, Gabriella Augusta de Rezende, e ofertados pela mesma pessoa, o seu marido. Suponho que o encomendante não gostou do primeiro e mandou fazer outro. De fato, o primeiro tem a caligrafia feia e está escrito “N.S. de LEURDES” e “febre tiphode”. No segundo, o 49, a letra á caprichada, sendo mais rico em detalhes do que o 48; e nele está escrito corretamente N.S. de Lourdes e febre tifoide.

Com formato retangular, são 84, sendo 75 na horizontal e apenas nove em retângulo vertical, sendo 15 dessas com curva na parte superior ou lateral, e três com recortes curvos na parte superior. 78 tinham ou tiveram molduras, sendo que sete apresentavam perdas; três tinham molduras pintadas e oito não tinham nenhuma moldura.

Em apenas 18 ex-votos encontramos, no verso, etiqueta/carimbo com números não sequenciais e os dizeres “SBJ Senhor Bom Jesus CONGONHAS”; outras sete não estavam numeradas, constando, apenas, “SBJ Senhor Bom Jesus” ou, simplesmente, “Senhor Bom Jesus”. Podemos concluir que outras, que faziam parte da coleção da Basílica anterior ao tombamento, devem ter perdido a inscrição com a numeração.

## **Data/época**

Encontramos datas escritas ou pintadas em 63 dos ex-votos da coleção, com uma sem dados escritos ou visuais suficientes para uma provável datação e as outras 62, indo de 1722 a 1964; 12 foram atribuídas ao século XVIII pela equipe do tombamento; outras 12 ao XIX e 02 ao século XX. A grande maioria dos ex-votos é do século XIX, que corresponde à época em que o Santuário, também um ex-voto oferecido por Feliciano Mendes ao Bom Jesus de Matosinhos, já estava bastante conhecido.

## **Devoções**

Entre os 89 ex-votos estudados, 50 são dedicados ao Bom Jesus de Matosinhos, sendo que em um deles consta apenas “o Senhor de ... (texto perdido) e do Divino Espírito Santo”, mas com a representação do Cristo crucificado, e isso nos leva a entender que faltou apenas a palavra Matosinhos; em outro, o agradecimento é a São José e ao Bom Jesus de Matosinhos; e ainda outro, também “ao Bom Jesus da devoção do Tremembé”. [38]

É importante observar que o mais antigo está datado de 1722. É oferecido por Maria Leme, em agradecimento ao Bom Jesus pela graça alcançada para um escravo. Possivelmente, Maria Leme era uma portuguesa que teria trazido, de sua terra, no Norte de Portugal, essa devoção. [39] Fica uma questão: em que capela ou ermida teria sido entregue seu ex-voto, se a construção da Basílica, teve início de em 1757? Outros 11, dedicados ao Bom Jesus de Matosinhos, são de 1764 (1), 1765 (1), 1771 (4), 76 (2), 78 (1), 99 (1) e de 1900. Do século XIX, temos 12 de cada um dos anos seguintes: 1802, 1822, 1825, 1831, 1841, 1867, 1879, 1882, 1890, 1896, 1897; dois, de 1873 e 1889 e um de 1900; três, de 1899, e um,

de 1900. Do século XX, são 10, datados de 1913, 1915, 1920, 1922, 1928, 1946 e 1958. Como se pode observar, há um espaço de tempo bastante razoável entre as datas dos ex-votos da coleção. Possivelmente, foram entregues outros tipos de ex-votos, ou alguns pintados podem ter desaparecido.

Em segundo lugar, encontram-se, 24, dedicados a Nossa Senhora; sendo dez a Nossa Senhora de Nazaré, devoção bem antiga em Minas Gerais, com uma de suas primeiras ermidas construída em Cachoeira do Campo, em 1702. Quatro, todas do século XVIII, estão dedicadas à Nossa Senhora do Carmo. Há outros, dedicados a Nossa Senhora, com diversas invocações: “do Bom Despacho”, datado do século XVIII, e “do Alívio”, “do Livramento”, “da Saúde”, “de Lourdes”, todas do século XIX. Outros ex-votos dessa coleção foram feitos em agradecimento a alguns santos, como Santa Quitéria, São Brás, São Francisco das Chagas, São Francisco de Paula e Senhor do Bonfim. Desses, 16 tinham um ficha/carimbo com numeração não sequencial de 17 a 56. Outros sete tinham a inscrição sem numeração: SBJ Senhor Bom Jesus CONGONHAS; e 64 não tinham nenhuma inscrição.

Predominam, portanto, os ex-votos dedicados ao Bom Jesus de Matosinhos, mas há oferecidos a Nossa Senhora ou outros santos. Encontramos um, datado de 1938, oferecido ao Bom Jesus da devoção do Tremembé e, ao bom Jesus de Matosinhos. Tremembé é uma cidade do Vale do Paraíba, interior de São Paulo e, em 2013, foram comemorados 350 anos da construção de sua igreja, hoje basílica do Bom Jesus. Desde 1663 sua festa é comemorada em 6 de agosto e o Cristo é o *Ecce Homo*;[40] e não o Bom Jesus de Matosinhos. Realmente, nesse ex-voto, de 1838, oferecido em agradecimento da cura de João Felisberto de Freitas, estão representados o doente, o *Ecce Homo* e o Bom Jesus de Matosinhos. Segundo o texto da pintura, ele estava indo em companhia de seu pai para São Paulo, quando “[...] *chegando a Va de Taubaté, ali ficou Idrofico e ouros ataques de Bixas, q chegou aficar quase Morto por espaso de quatro dias [...] evoltou bom pa esta cidade*”.[41]

## Lugares citados

Encontramos 13 de outros lugares citados nos escritos: “Cerro do fryo noarayal do dagoveya” (1765); Tremembé (1838), Lavras (1862), “Dores de Campos (1889); Chapéu d’Uvas,[42] 1889; duas de São João del-Rei,[43] datadas de 1898; Bicas do Pará,[44] (1915); uma de Barra de São Pedro, (1920), Bello Valle[45] (1922), Dores do Turvo, (1928), Itatiaia Ussu (SIC)[46] (1938) e ainda outra, de Mariana, (1946). Entendemos por isso, que as pessoas que passaram por graves problemas de saúde ou os que fizeram a promessa por elas, moravam nesses lugares, como o do caso de Tremembé, citado anteriormente.

## Linguagem escrita: motivos para os pedidos de socorro

Aqui encontramos ricas informações sobre acidentes, enfermidades, que levaram a grande risco as pessoas que os sofreram ou perigos iminentes de morte, e seu cotidiano. Entre eles, encontramos acidentes com cavalos e carros de boi, ferramentas de carpintaria, tiros, explosões com fogos de artifício, excesso de calmante e mesmo um, de uma pessoa que “cahiu de uma janela” e de uma criança “que engoliu um cravo paulista”. Na representação, o cravo paulista vai do chão à cintura do menino. Há

ainda um que teve “acidente com impressora” (século XX), e “acidente de trem entre Mariana e Ouro Preto”. As doenças citadas são “bexigas” correspondentes à varíola, “fluxo de sangue”, “diarreias de sangue”, “lançando sangue pela boca e pelo nariz”, “exvaído em sangue pela gengiva e pelo nariz”, “febre thiphode” e muitos citam apenas “gravemente doente”, “em perigo de morte”, “em perigo de vida”, “quase a morte” e “já desenganada”. Há dois bem interessantes nos quais está escrito: “avexado com maleficios e iluzoens e em tentaçoes do demônio” e outro que se diz “o Mayor Pecador do Mundo” e outro ainda, quase ilegível, que havia escapado de ir para a guerra do Paraguay, pois pode-se ler: “estando dormindo em sua Caza em... A escolta... O pegar...paraguay”.

Todas essas informações nos falam sobre o cotidiano das pessoas, de seus trabalhos, enfermidades (muitas hemorragias), e situações vividas, dando uma ideia da mentalidade religiosa da época, das doenças e acidentes de trabalho, no campo e em oficinas.

**Linguagem visual:** representação do necessitado de auxílio do sobrenatural e do santo a que se atribui a graça alcançada

A grande maioria dessas “tábuas votivas” tem representação ingênua, mas há algumas feitas com certa erudição. Todos os 89 ex-votos trazem a representação da pessoa que precisava de auxílio e, em 78, do santo a quem se pediu a graça e a quem foi feita a promessa. Em alguns, é representada uma cena maior no exterior ou no quarto do enfermo, com pessoas ao seu lado, cadeiras, mesas e quadros na parede.

A representação do Cristo crucificado está presente em 45, mas nem sempre coincide com a referência, na linguagem escrita, à iconografia do Bom Jesus de Matosinhos, indicando desconhecimento da representação desta devoção, que é o Crucificado com os braços em linha horizontal, os pés presos com quatro cravos, a cabeça reta, um dos olhos voltado para cima (para o sobrenatural), e o outro para baixo (para as coisas terrenas), e um perizônio comprido na perna esquerda e curto sobre a direita.

Oito ex-votos representam o local do acidente com cenas campestres onde aparecem: cavalo, carro de boi ou pedaços de casa explodindo; 11 não têm ambientação, estando representada apenas a pessoa que motivou a promessa. Como os votos, ou promessas, foram feitos quando a pessoa estava passando mal ou em perigo de morrer, em 54 há a representação de cama. Dessas, 21 apresentavam dossel reto, outras 12 tinham dossel com curvatura na parte superior.

## **Quem pagou a promessa**

Em quase todos os ex-votos estudados consta o nome da pessoa que sofreu o problema, mas, em alguns, consta: “estando meu marido”, “A molher do cap.”, “Por meu filho”, “sua avó”, “por seu marido”, e 11 estão ilegíveis. Nem todos os votos foram feitos, portanto, pela pessoa que estava sofrendo de algum mal.

## **Autorias assinadas**

Nove “tábuas votivas” são assinadas, como uma, em óleo sobre madeira, do século XIX, de A. *Granado Bicas*; uma, em guache sobre papelão, de 1899, assinado Theotonio E. Lia; outro, de 1896, em

óleo sobre papelão, com as iniciais e a data da execução, RR./1910. Nesse caso, o pagamento da promessa foi feito bem depois; o do Padre Messias Marques, Assinado por *Marcolino Nery de Assis*; outro, de *A. Zenícola, Belo Horizonte, 5-9-1922*; uma aquarela de Itatiaiuçu, de 1938, assinado por *José Augusto de Moraes*; outro, em óleo sobre tela, de 1958, onde consta *J. Gomes, 1958*; um sem data, mas do século XX, onde já consta, não apenas o nome, mas, também, a propaganda do autor: *N. Nogueira. Desenho artístico a oleo (sic) e nanquim* e o mais recente, de 1964, assinado apenas, *Waldir*. Como era de se esperar, não há assinaturas nos ex-votos do século XVIII, pois, nem mesmo os artífices mais famosos assinavam seus trabalhos. Nessa coleção, as assinaturas só aparecem no final do século XIX e no século XX.

## **Autorias atribuídas pela pesquisadora**

Verificamos que vários ex-votos têm elementos com as mesmas características: os de números 02 e 26 (FIG. 1), pintados em têmpera sobre madeira, são dedicados a “Nossa Senhora de Nazareth”; e retangulares, com moldura e com a representação dividida em três partes: figura, texto e santa a quem se recorreu.



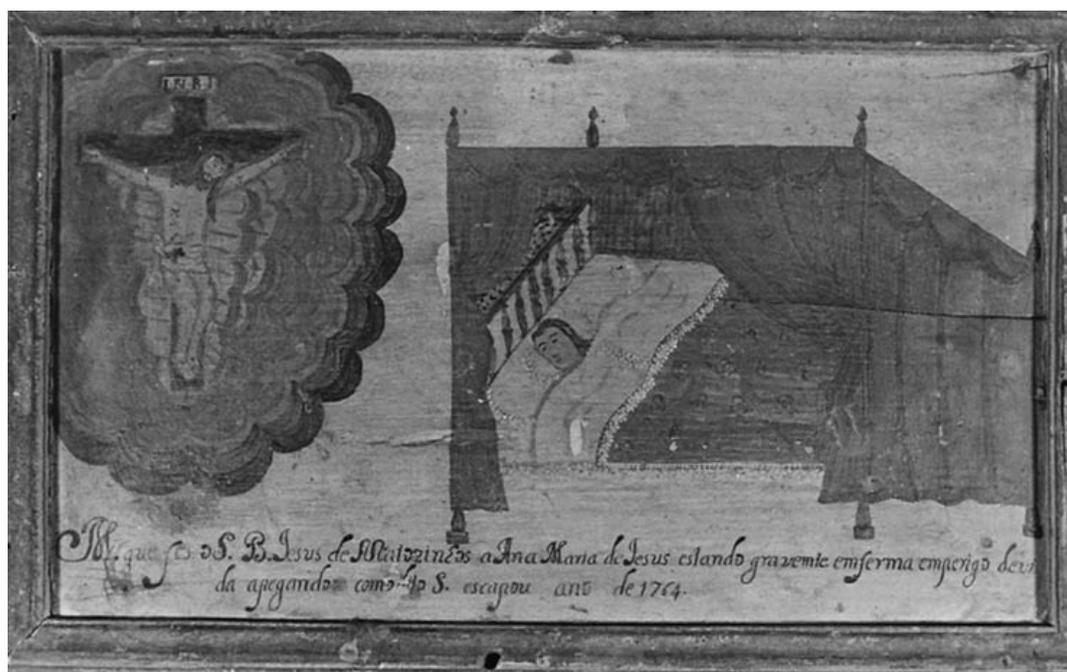
**Figura 1** – Ex-voto de D Joanna Maria de Jesus a Nossa Senhora de Nazaré  
Têmpera sobre madeira. 29 x 18,8cm, 1823

Foto: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, 1979.

Outras características importantes: cama com dossel curvo, amarrado nos quatro cantos, e lençol, com delicada renda em seu contorno. Nossa Senhora está dentro de um conjunto de nuvens circulares, que formam um círculo em um e uma elipse no outro. Pode-se ver a enferma sobre a cama, com o braço esquerdo aparente, descrevendo uma curva para baixo e formando um ângulo reto entre a mão e o braço. No caso da primeira, Nº 2, a cama com a enferma ocupa todo o lado esquerdo; a figura de Nossa Senhora de Nazaré está na parte superior do lado direito e a parte escrita na parte inferior do mesmo lado, havendo perdas, na representação e no texto. Já a de número 26 está em melhor estado de conservação e

tem as mesmas características, porém com o texto na parte inferior, e Nossa Senhora está representada cercada por raios. Esses ex-votos são, segundo minha análise, do mesmo autor.

Também considero do mesmo autor as de número 56 e 72. Ambos são em madeira, em formato retangular horizontal, dedicados ao “S. B. Jesus” de Matosinhos; o Cristo crucificado está à esquerda; a cama, à direita; e o texto, na parte de baixo, na horizontal; e, nesse caso, até as caligrafias, apesar das perdas no de número 56, são idênticas. Os Cristos também são idênticos, estão cercados de nuvens na forma de semicírculos concêntricos que têm, em conjunto, formato triangular. As camas têm dossel reto, e cabeceiras iguais com grade em diagonal, na tentativa do autor de desenhá-las em perspectiva. Em ambas, uma mulher está deitada, só aparecendo o rosto, mas com diferença na representação dos cabelos (Fig. 2).



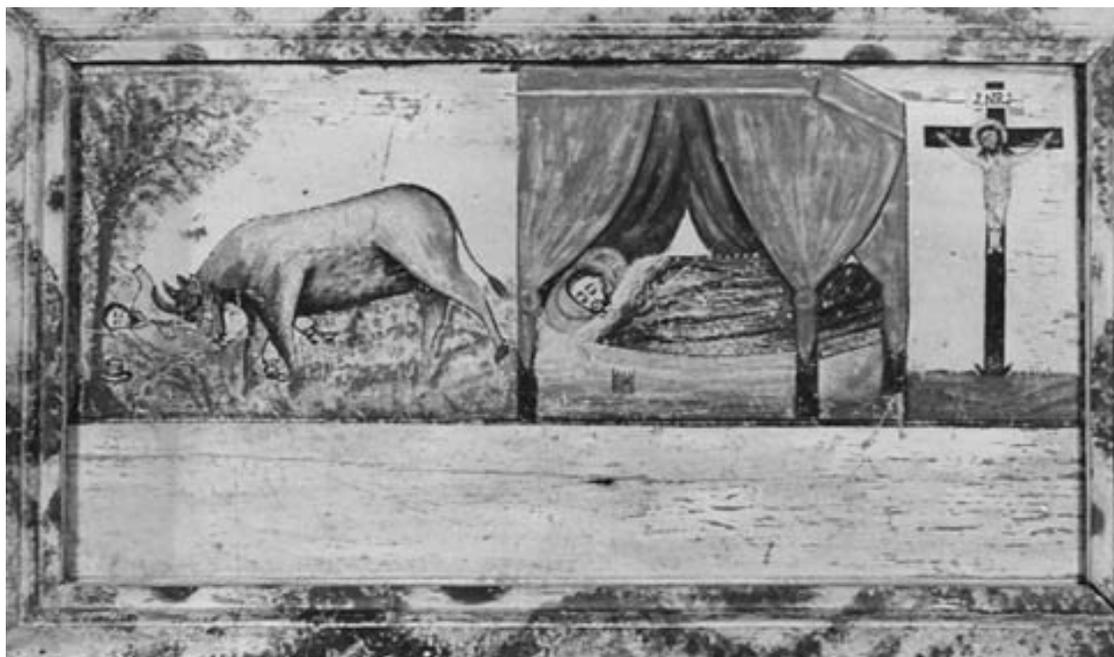
**Figura 2** – Ex voto de uma Mercê que fez o Senhor Bom Jesus  
Têmpera sobre madeira. 36 x 23,5cm, século XVIII  
Foto: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, 1979.

Outro caso é o dos ex-votos de números 52, 55, (Fig. 3, 4), 57, 58, 59 e 64 (Fig. 5), todas do século XIX: 1873, 79, 82, 97, 99 e mais uma da qual não conseguimos ver a data, mas que é também, do século XIX. Todas já pertenciam ao Santuário, pois tinham no verso inscrição SBJ Senhor Bom Jesus CONGONHAS, números 24, 37, 58, 79,86 e 90, não havendo correspondência entre as duas numerações.



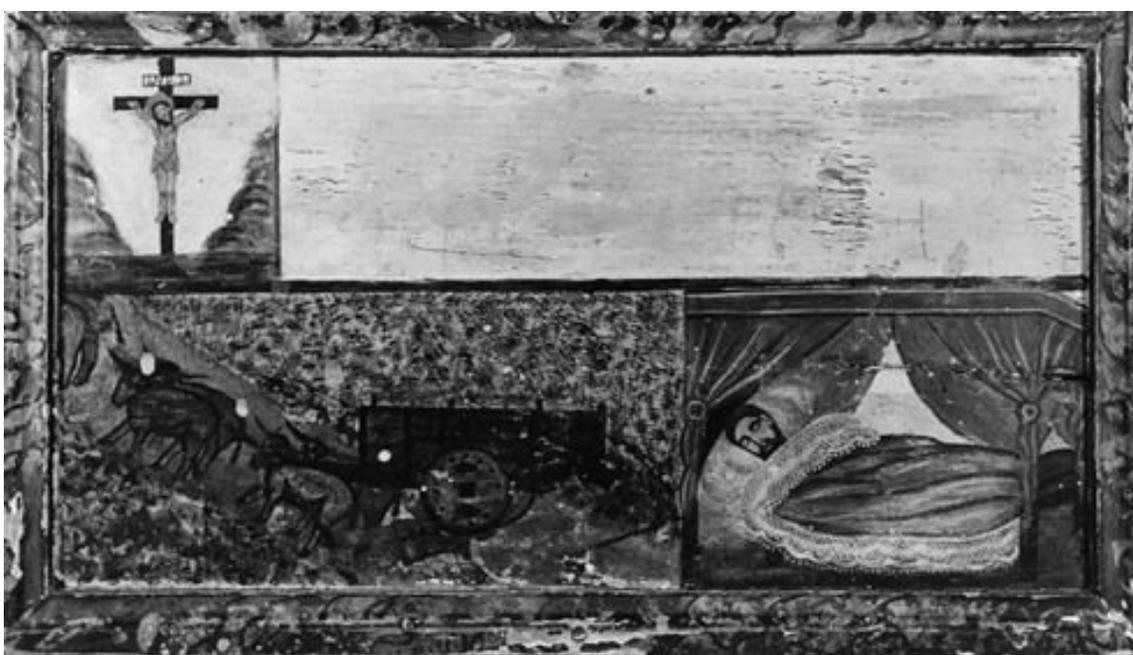
**Figura 3** – Ex-voto de Rodrigues Rabello ao Bom Jesus de Matosinho  
Têmpera sobre madeira. 42 x 22cm

Foto: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, 1979.



**Figura 4** – Ex voto de Milagre que fez o Bom Jesus de Matosinhos a José Pedroza  
Têmpera sobre madeira. 42 x 22cm

Foto: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, 1980.



**Figura 5** – Ex-voto de agradecimento ao Bom Jesus de Matosinhos.  
Têmpera sobre madeira. 37 x 19 cm, século XIX.

Foto: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, 1980.

Características técnicas, formais e estilísticas semelhantes: foram executadas em têmpera sobre madeira, são retangulares e possuem moldura marmorizada, sendo duas com pintura diferente; as seis têm linguagem visual, linguagem escrita e representação do Cristo crucificado; todas com cama, mesmo quando há também representação de acidente no campo; as camas são idênticas, com dossel reto, com cortinado caindo nos quatro lados, amarrados igualmente, por um círculo, que imita um nó na altura da metade do apoio de madeira; os personagens representados são homens, dos quais só aparecem as cabeças, com rosto em formato triangular, todos com barba e bigode, exceto o de número 56, que representa uma enferma, “Marianna Gomes de Moura”. Os lençóis têm rendas praticamente idênticas na dobra perto da cabeça e nas laterais que aparecem; todos os travesseiros têm curvas concêntricas, que dão uma aparência de abóbora moranga alongadas; os seis são dedicados ao Bom Jesus de Matosinhos, mas não estão representados com a iconografia correta, e não parecendo terem sido executados por uma única pessoa, embora todos tragam no título sobre a cruz o JNRJ, que significa Jesus Nazareno Rei dos Judeus. Três têm nuvens aos pés do Cristo; e três, não. No meu entender, eles foram feitos por um mesmo ateliê, considerando-se as grandes semelhanças e apenas pequenas diferenças entre eles, e mesmo, a distância de 26 anos entre o primeiro e o último, de 1873 a 1899.

## Considerações finais

Essa coleção, como escreveu Aloísio Magalhães (1981, p. 11-12)

[...] constitui para ela (a comunidade) fonte de referência histórica, artística e antropológica, contribuindo para ela a configuração da organização social, econômica, jurídica e religiosa da população regional ao longo de quase trezentos anos consecutivos.

Por tudo isso, esse conjunto deve ser preservado e exposto de maneira adequada, provavelmente, no Museu que está sendo construído ao lado da Basílica. Acredito que será dada nova distribuição aos ex-

votos, colocando-os em posição vertical na parede, por que foram feitos para serem vistos assim, utilizando-se a ordem cronológica, colocando-se os do mesmo autor ou do mesmo ateliê próximos e com informações adequadas para que o visitante possa apreciá-los e valorizá-los.

## Referências

ANASTASSAKIS, Z. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. 2007. 189 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MAGALHÃES, A. **Promessa e milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos**. Brasília, DF: Subsecretaria do Patrimônio Histórico e artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p.11-12.

[37] Os números citados referem-se aos do tombamento dos ex-votos, feito por técnicos da SEC/Pró-Memória.

[38] Tremembé é uma cidade de São Paulo, cujo padroeiro, desde o século XVII, é ao *Ecce Homo*.

[39] Matosinhos é uma cidade do Distrito do Porto, em Portugal. Uma lenda conta que, na Praia do Espinheiro, à beira-mar, foi encontrada uma grande imagem do Cristo crucificado. A imagem deve datar do século XIII ou XIV. No local, foi construído o santuário que ficou conhecido como de Matosinhos.

[40] *Ecce Homo*” ou “Eis o Homem”, palavras pronunciadas por Pilatos ao apresentar Jesus aos Judeus.

[41] Cidade de Tremembé.

[42] Antigo distrito da cidade de Juiz de Fora.

[43] O arraial do Rio das Mortes alcançou foros de vila, com o nome de São João del-Rei, em homenagem a Dom João V, em 1713).

[44] Provavelmente trata-se de Bicas, que fica na zona da Mata, área de Barbacena e que, inicialmente, era ponto de parada de tropeiros no século XVIII.

[45] Um dos primeiros arraiais de Minas Gerais, fundado por bandeirantes, em 1681.

[46] Itatiaiuçu foi descoberta em meados de 1670, suas origens ligam-se à chegada dos bandeirantes paulistas na região.

# ICONOGRAFIAS SOBRE A EUCARISTIA CRISTÃ EM PINTURAS DE JOSÉ TEÓFILO DE JESUS E JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA NO SÉCULO XVIII EM SALVADOR-BAHIA[47]

*Maria de Fátima Hanaque Campos  
Roberta Bacellar Orazem*

Com a aceitação e ampliação do cristianismo, o culto cristão renova-se e integra-se a um novo espaço simbólico e litúrgico – a Igreja. Através do culto eucarístico, reproduz-se o sacrifício de Cristo na cruz, momento em que o padre consagra o pão e o vinho sobre o altar, como fez Cristo na última ceia. O Concílio de Trento (1545-1563) definiu regras rígidas, dando ênfase à Eucaristia, através de práticas de uso predominante a todos os fiéis, e na procissão do Corpo de Deus para ser exposto à pública adoração.

Esses postulados do cristianismo foram adotados na dinâmica do Antigo Regime através de práticas religiosas que sustentavam as relações de poder da Coroa Portuguesa em consonância com o Padroado Régio. Na sociedade colonial brasileira, a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento foi fundamental na exteriorização do culto cristão, com a realização de procissões de *Corpus Christi*, assim como na construção e melhoramentos das dependências dos templos e o embelezamento interno e externo dos templos.

O objetivo principal desta pesquisa é a análise iconográfica das pinturas encomendadas, em 1793, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da antiga Sé ao pintor José Teófilo de Jesus, e das pinturas encomendadas, entre 1796-1797, pela Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar ao pintor José Joaquim da Rocha.

Para tal, iniciamos o trabalho expondo a temática do culto eucarístico, discutindo desde os seus primórdios, com o sacrifício pascal, às mudanças impostas pelo Concílio de Trento. Em seguida, abordamos a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento, que foram uma das promotoras do culto cristão no período colonial brasileiro. Finalmente, analisamos os quadros dos pintores José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha, considerando semelhanças na temática, na utilização de símbolos, signos e objetos como representações do culto eucarístico. Também, destacamos o valor simbólico emanado dessas pinturas e constituído pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, considerando-a como encomendantes das referidas obras artísticas.

## **Culto eucarístico**

As referências para a formação do cristianismo encontram-se no judaísmo. Para Rieff (2003) o culto cristão absorve, nas suas origens, as práticas comunitárias judaicas integradas no seu culto a Deus. O sacrifício é uma das práticas que advém do culto judaico, mas que também foi praticado em várias culturas como as dos gregos, romanos, astecas, entre outras. Qualquer objeto poderia ser usado, como

frutas e cereais, mas o maior valor estava na matança de animais.

No culto judaico, o sacrifício de um animal era feito como uma forma de aproximar-se de Deus. O ritual ocorria na véspera da Páscoa, daí o termo cordeiro pascal, quando acontecia a matança de um cordeiro ordenada por um sacerdote e juntamente com uma comunidade. O ritual passou a ser usado na eucaristia cristã, mas como um “sacrifício sem derramamento de sangue” para distinguí-lo de sacrifícios de sangue.

Ao longo dos séculos, na Igreja Católica, houve uma iconografia variada para a representação do sacrifício de Jesus, filho de Deus, em que se destaca a do cordeiro em sacrifício, ostentando o Estandarte da Ressurreição. A morte de Cristo na Cruz foi associada ao sacrifício do cordeiro pascal, cuja cerimônia foi estabelecida por Moisés: “[...] o inocente cordeiro que os hebreus e outros povos imolavam nos altares sacrificando-o a Deus para terem a sua benevolência” (EUSÉBIO, 2005, p. 15). Dessa forma, associou-se uma prática ritualística judaica – o sacrifício do cordeiro pascal – com novos valores do cristianismo. Uma vez que esse tema é exaltado na representação da existência do filho de Deus – Jesus Cristo, que passou por um ritual de sacrifício, de sofrimento e morte na cruz. Assim, a matança do cordeiro é também a do Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens e também para aproximá-los de Deus, daí a sua associação com o sacramento da Eucaristia.

O sacrifício de Jesus Cristo foi prenunciado com a passagem da última ceia celebrada, na qual o filho de Deus anuncia, diante dos seus apóstolos, a sua morte e propõe a união, isto é, a comunhão entre seus seguidores. Na ceia, a oferenda do vinho e do pão passou, então, a ser associada, simbolicamente, ao derramamento do sangue e à entrega do corpo de Jesus Cristo. Assim, a Igreja Católica passou a celebrar a passagem do pão e do vinho para o corpo e sangue de Jesus Cristo – a transubstanciação. A eucaristia é uma celebração em memória da morte e ressurreição de Cristo, é um banquete pascal, em que se recebe Cristo. Eucaristia também está associada à hóstia sagrada e a comunhão eucarística.

Martins (1988) aponta que, até o século IX, a Eucaristia – a oferenda do vinho misturado ao pão – era guardada nas casas e igrejas a fim de se poder comungar diariamente. Na igreja, destinou-se à sacristia inicialmente, mas, a partir do século XIII, surgem nichos móveis de formas variadas – os tabernáculos – para a guarda da eucaristia.

O Concílio de Trento (1545-1563) deu atenção ao sacramento da Eucaristia tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. O rito da elevação da hóstia e do cálice, após a consagração, data dos começos do século XIII. Entretanto, o Concílio Tridentino definiu normas rígidas para o culto à Eucaristia: a guarda deveria ser, exclusivamente, na igreja e no altar-mor; ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fiéis, e de culto, como na procissão do Corpo de Deus, para ser exposto à pública adoração.

Renovou-se, assim, “[...] o fenômeno devocional da visão da hóstia” (MARTINS, 1988, p. 342). Nesse sentido, há o objetivo de se associar o sacrifício do filho de Deus com o ritual da missa. Essa expressão religiosa provocou maior exposição ao culto eucarístico através da exposição do Santíssimo, nas procissões como a de *Corpus Christi*, e de novas devoções.

O culto à Eucaristia assume espaço primordial no interior dos templos religiosos, assim como nas práticas religiosas públicas e nas festas religiosas – as procissões. As festas eram cultos religiosos que simbolizavam a devoção aos santos, a Maria e a Jesus Cristo. Segundo Campos (2003) essas práticas também estavam relacionadas com as da Paixão de Cristo.

O Concílio de Trento também estimulou o referido culto através da produção de imagens e pinturas, para maior entendimento dos novos dogmas da fé. Sendo assim, entendemos que as pinturas, as quais iremos analisar, foram produzidas a partir de algumas premissas principais a serem tratadas: a) o propósito de contribuir com os valores simbólicos pós-tridentino defendidos pelas ordens religiosas na colônia portuguesa; b) a identificação da missa com a ideia do sacrifício de Jesus na cruz.

## **As irmandades do Santíssimo Sacramento no Brasil colonial**

No Brasil colonial, a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento caracterizou-as como espaço da nobreza, seus membros faziam parte de uma elite. Essas instituições de leigos buscavam a afirmação do poder e prestígio social, que se ligavam, simbólica e religiosamente, ao culto do sacramento à Eucaristia.

Para o estudo das irmandades, devemos buscar fontes sobre o funcionamento da Mesa deliberativa, sobre as práticas celebrativas e as relações estabelecidas com os artistas para a construção e embelezamento dos templos religiosos, que remontam, sobretudo, ao período entre os séculos XVII ao XIX.

Os integrantes da Mesa definiam a construção e os melhoramentos das dependências dos templos, como o embelezamento interno e externo das igrejas às quais a irmandades do Santíssimo Sacramento estavam integradas. Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar as obras de pintura e douramento nas igrejas, as irmandades estabeleciam exigências que definiam composições, cores e formas usadas em objetos, assim como material de boa qualidade e com prazos pré-estabelecidos para a conclusão das obras religiosas.

A construção dos programas iconográficos das pinturas passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como à história das ordens religiosas.

Os ritos litúrgicos e para-litúrgicos vocacionados à Paixão de Cristo eram promovidos por diversas irmandades, principalmente, a do Santíssimo Sacramento, que tinha, nas comemorações da Semana Santa, um espaço de destaque e ostentação. Segundo Campos (2005), a irmandade do Santíssimo Sacramento ficava responsável pelo encargo das cerimônias da Quinta-feira Santa (Missa Solene e Adoração do Santíssimo). As festas do Triunfo da Eucaristia eram normatizadas como as procissões de *Corpus Christi*, segundo o Concílio de Trento.

Na Bahia colonial, o porto de Salvador projetava-se como escala para a Carreira da Índia, por condições favoráveis geográficas, políticas, econômicas, entre os séculos XVI e XVIII. As bases econômicas no Recôncavo Baiano e na cidade de Salvador, durante os séculos XVII e XVIII, foram,

principalmente, a cana de açúcar, o tabaco e os escravos, permitindo o desenvolvimento do comércio e a absorção dos produtos manufaturados pela elite local.

As festas de exteriorização da fé católica promoviam uma emoção coletiva de religiosidade. As patrocinadoras dessas manifestações eram as Ordens Terceiras e demais irmandades religiosas que organizavam esses espetáculos tanto nos templos como em praças públicas. Elas também patrocinavam a feitura de imagens de Cristo e de outras figuras santas, que eram utilizadas nas encenações dos Passos da Paixão de Cristo, sendo exemplos de uma dinâmica cultural mantida e difundida pelas elites e que predominaram até meados do século XIX.

A Igreja da Sé da cidade de Salvador foi criada e construída graças ao apoio da Coroa Portuguesa e de nobres locais que investiram na decoração interior. Destacaremos, portanto, a participação da Irmandade do Santíssimo Sacramento na construção e embelezamento desse templo.

Peres (1999) dedicou-se, em “A Memória da Sé”, a discorrer sobre relatos marcantes desde a criação até à demolição da Igreja da Sé, ocorrida em 1933. A Igreja da Sé foi iniciada no Governo de Tomé de Souza, mas somente com a criação da Diocese da Bahia, em 1551, que se define a construção de uma igreja matriz de pedra e cal. As obras se arrastaram por longos anos, consumindo recursos da Fazenda Real. O autor reporta-se a depoimentos de cronistas do século XVI –Gabriel Soares de Souza– e do século XVII –Francisco Pyrard de Laval– de que a Igreja da Sé já possuía certa grandeza entre 1587 e 1610, mesmo sem estarem de pé as suas torres (PERES, 1999).

A participação de representantes da nobreza colonial também foi atestada na construção da capela seiscentista do Santíssimo Sacramento, no interior da Igreja da Sé, por Alves (1957, p. 13):

Se lamentações e prantos tivessem o condão de reanimar as coisas belas que a mão do homem, inadvertidamente, destruiu. Nós concitaríamos os amigos da arte a chorar para que voltasse ao seu antigo esplendor a Capela seiscentista, que Felipe de Moura e João Peixoto Viegas mandaram construir, em 1648, na Sé Primacial do Brasil, em louvor ao S.S. Sacramento, conforme os dizeres que a mesma Capela ostentava ao ser demolida em 1933.

Segundo Schwartz (1988), João Peixoto Viegas residia há bastante tempo na Bahia e conhecia a fundo a economia da região. Chegou à Capitania da Bahia em 1640 e logo teve participação no comércio e arrecadação de impostos, foi vereador por três vezes e acabou por comprar o cargo de escrivão na Câmara de Salvador, em 1673. Galvão (1982) acrescenta que Viegas se envolveu em altos e rendosos negócios de terras no sertão, através do Morgado da Casa de São José das Itapororocas. Ele surge entre os irmãos da Santa Casa da Misericórdia e entre os doadores da capela do Santíssimo Sacramento na antiga Igreja da Sé.

Conforme Alves (1957), a Irmandade do Santíssimo Sacramento procedeu, na capela do Santíssimo, uma reforma no último quartel do século XVIII, e as alfaias seiscentistas foram desfeitas e utilizadas nesse intuito. Foi encomendado novo retábulo e imagem nova do Cristo crucificado.

Nesse contexto, destacamos a encomenda da pintura de quatro painéis para a capela do Santíssimo da Sé, ao pintor José Teófilo de Jesus. Alves (1957, p. 23) relatou:

Em junho de 1793, as obras internas da Capela estavam prontas, o douramento inclusive, encontrando-se às páginas 82, 83, verso, e 84 do Livro 3º de Acordãos as quitações dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição a que se segue, pelo fato de não haver Termo de ajuste

com o autor: 'Guitação q. dá o M.e Jozé Theofilo de Jesus daq.<sup>a</sup> de 60\$000 r.s preço por q. ojustou os quatro Paineis dacapela da Irmd.e soS.mo Sacram.to'. [...] 'Perante mim Escr.m recebeo do Ir.º Thezour.º do Cofre Jozé Simoens Coimbra oM.e Jozé Theofilo de Jesus aq.ta de secenta mil r.s preço por que ojustou apintura dos quatro Paineis que se achão nas paredes Lateraes danosa Capela doSantissimo Sacram.to da Sé cathedral epor estar pago e Saptis feito assignou oprzente quitação na B.a aos 9 de Junho de 1793 eeu Henrique Jozé Lopes Escr.m actual da Meza o escrevy e asignei.

Alves (1971), ao tratar da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar da cidade do Salvador, refere-se aos seus fundadores – Padre Pascoal Duram de Carvalho, João Heitor e Manoel Gomes – que eram devotos da Virgem Maria assentada sobre um pilar ou coluna. A Igreja foi elevada a Paróquia, durante o governo do Arcebispado de Dom Sebastião Monteiro da Vide, cuja Irmandade do Santíssimo Sacramento se constituiu em 1718, logrando a aprovação do seu compromisso em 11 de outubro de 1719.

Da construção inicial, a autora não se detém, mas encontramos informações nos estudos de Ott (1979) de que a construção da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar tenha ocorrido por volta de 1690. O autor destaca a Irmandade do Santíssimo Sacramento como responsável pela construção e conservação das igrejas paroquiais. Ott (1979) afirma, também, que as igrejas do Pilar e Santana foram edificadas por irmandades do Santíssimo Sacramento, e que os altares laterais foram cedidos a irmandades secundárias.

Nas primeiras décadas do século XVIII, é concluída a construção da capela-mor e da sacristia. Entre 1796-1797, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Pilar encarregou o mestre-pintor José Joaquim da Rocha da pintura de seis quadros para a sacristia - quatro por cima do arcaz e dois para serem colocados junto ao lavabo. Segundo Ott (1979), Rocha também dourou as molduras dos quadros, recebendo por seu trabalho de pintura e douramento uma quantia de 368\$000 (368 mil réis).

Ambos os conjuntos pictóricos aqui mencionados foram escolhidos para o nosso estudo e é através dos quais que analisaremos, iconograficamente, a temática do culto da Eucaristia.

## **Iconografias do culto eucarístico nas pinturas setecentistas de José Teófilo de Jesus e de José Joaquim da Rocha**

Campos (2003), ao analisar a pintura religiosa em Salvador 1790-1850, afirma que os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas profissões. Os artesãos tinham participação social e se colocavam em evidência frente aos órgãos oficiais e, em consequência, as ordens religiosas eram os principais encomendantes de obras artísticas.

A aprendizagem do ofício de pintor era feita através da observação e imitação de modelos das obras clássicas ou de obras em voga na Europa, acessíveis aos artistas, principalmente, em forma de gravura. Eles buscavam a perfeição das formas e da técnica, mas esse exercício não devia consistir numa servil imitação das estampas. Também deviam corresponder aos anseios e às exigências dos encomendantes. Os pintores que atuaram na Bahia, no século XVIII, tiveram inspiração em obras singulares de mestres europeus na execução de pinturas dos templos religiosos baianos.

A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como, à história das ordens, que, em sua maioria, chegavam ao Brasil através de gravuras.

As pinturas setecentistas que estudamos estavam baseadas no conceito Tridentino do decoro, que

pautava a criação de uma cena bíblica ou de vida de santo, exigindo que nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Os encomendantes se colocavam com diligência e cuidado na forma com que as imagens deveriam ser apresentadas.

José Teófilo de Jesus (1758-1849), ao lado do ofício artístico, assumiu carreira militar, como consta no Alvará de 22 de julho de 1788, emitido pelo Governador e Capitão General da Bahia, Dom Fernando José de Portugal, nomeando-o para o posto de Porta Bandeira do 4º Regimento de Artilharia da Cidade da Bahia (CAMPOS, 2003).

Conforme assinalado, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encomendou a àquele pintor quatro painéis para as paredes laterais da capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé em 1793. O documento citado por Alves (1957) apenas atesta a execução dos referidos painéis. Não restaram informações sobre as características formais. Para Ott (1979) os painéis foram executados por José Joaquim da Rocha e foram indevidamente atribuídos por Marieta Alves a José Teófilo de Jesus.

José Joaquim da Rocha ([1737?] -1807) destacou-se na pintura baiana devido ao seu prestígio social nas irmandades mais ricas de Salvador. O pintor José Joaquim da Rocha tinha uma oficina de pintura e foi responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX. Entre esses, estava José Teófilo de Jesus. Entre as inúmeras obras realizadas por José Joaquim da Rocha, destacamos a pintura do teto da Igreja da Conceição da Praia, em Salvador, realizada em 1773.

Em relação às pinturas de nosso estudo atribuídas a José Joaquim da Rocha, foram encomendadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Pilar ao mestre-pintor, para a sacristia, entre os anos 1796-1797 – quatro pinturas sobre o arcaz e duas ao lado do lavabo.

As pinturas executadas por José Teófilo de Jesus para a capela do Santíssimo Sacramento da antiga Igreja da Sé estão, atualmente, sob a guarda do Museu de Arte Sacra de Salvador, com exceção de uma das pinturas que se encontra na Catedral de Salvador. E as pinturas executadas por José Joaquim da Rocha encontram-se na sacristia da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar.

Ambos os conjuntos pictóricos estão organizados em quatro cenas, que denominamos: cena 1 - sacerdote judaico sacrificando cordeiro; cena 2 - sacerdote judaico segura o pão, adotando ritual da Eucaristia; cena 3 - Cristo com os apóstolos na Santa Ceia; cena 4 - Cristo morto com os símbolos da crucificação.

Todavia, para a análise, escolhemos quatro pinturas, duas referentes à primeira cena e duas referentes à terceira cena, isto é, na sequência da narrativa. Partimos do conjunto de pinturas de José Teófilo de Jesus, por ser o mais antigo atestado por Alves (1957), e buscamos observar as diferenças encontradas no conjunto de pinturas de José Joaquim da Rocha. Não foram encontradas estampas que por ventura tivessem servido de modelo para todo o programa iconográfico composto de várias cenas. Foram encontradas referências, em bibliografia específica, assim como em narrativas bíblicas, sobre determinados conteúdos referentes à Eucaristia; à representação do Cordeiro Pascal; à relação entre o Sacrifício de Isaac e de Jesus Cristo. Também, encontramos algumas gravuras que servem de modelos parciais para a análise das pinturas. Nesse sentido, a disposição das pinturas obedece uma sequência

narrativa que enfatiza uma mudança de conceito religioso, no caso, relacionado ao culto à Eucaristia.

A cena 1 representa o sacerdote judaico, do lado esquerdo, iniciando o sacrifício do cordeiro, e vemos um religioso (da Igreja Católica), no lado direito, a interpelar a ação, apontando em direção ao alto, onde identificamos um grande círculo brilhante a irradiar luz nas costas de querubins, como representação de Deus. No canto esquerdo, identificamos um recipiente (vaso) para captar o sangue do animal. No canto inferior direito, há um homem segurando um chapéu (coroa tríplice). As pinturas executadas por José Teófilo de Jesus (Fig. 1) e a pintura executada por José Joaquim da Rocha (Fig. 2) assemelham-se na disposição da representação das figuras e objetos.



**Figura 1** – Cena de José Teófilo de Jesus, sob a guarda do Acervo do Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador/BA

Foto: Fabiano Oliveira, 2017.



**Figura 2** – Cena de José Joaquim da Rocha, acervo da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar, Salvador/BA  
Foto: Fabiano Oliveira, 2017.

Todavia, as figuras 1 e 2 diferem apenas no vestuário do sacerdote judaico e, na figura 2, por trás do religioso do lado direito, encontramos um homem vestido de túnica azul com manto vermelho a empunhar uma cruz tripla, além de ter mais dois observadores no canto esquerdo. A mesma cruz aparece por trás do religioso do canto direito na figura 1. Tanto a cruz tríplice quanto a coroa tripla fazem parte da vestimenta de um Papa Católico. Então, supomos que, em ambas as imagens, o personagem que aponta para o céu é o Sumo Pontífice da Igreja Católica.

Como foi assinalado, o sacrifício de animais de forma cruenta foi utilizado por várias culturas, como uma forma de aproximação com entidades divinas – um dos significados estava em redimir-se dos pecados. Essa prática foi passada do culto judaico para o culto cristão, estando registrado no Antigo Testamento da Bíblia através da experiência de Abraão.

Segundo Martins (2002), o sacrifício de Isaac, filho de Abraão, foi considerado como uma prefiguração do sacrifício do filho de Deus, do qual a Eucaristia é memorial. O autor destaca, ainda, que a narrativa do sacrifício de Isaac estabelece paralelismo com a narrativa do Calvário. E acrescenta:

[...] Isaac é uma figura viva de Jesus Cristo, pois os dois subiram a montanha para serem sacrificados. Enquanto Isaac leva a lenha para o fogo do sacrifício, Cristo carrega com a cruz para ser crucificado. Apoiando-se na narração bíblica, o santo doutor descobre novo significado eucarístico: chegados ao lugar assinalado, Abraão edificou um altar, colocando umas pedras sobre as outras e pôs lenha sobre ele. Ora este altar do Antigo Testamento prefigura o altar onde se celebra continuamente o sacrifício incruento da Eucaristia. (MARTINS, 2002, p. 183).



**Figura 3** – O sacrifício de Isaac, pintura de Caravaggio, ca. 1603

Fonte: Wikipedia. Disponível em:<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Caravaggio\\_022.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_022.jpg)>.

A figura 3 é uma pintura de Caravaggio (1571-1610), artista barroco italiano, que representa a figura de Abraão sacrificando o seu filho Isaac. Segundo Martins (2002), a iconografia do Sacrifício de Isaac apresenta o momento em que o Anjo detém o braço de Abraão que se dispõe a sacrificar o seu filho Isaac, segundo o desejo divino. Ao fundo, no lado direito, aparece um cordeiro que vem a ser a salvação do sacrifício de Isaac.

As figuras 1 e 2 também possuem relação com a cena da Paixão de Cristo, quando Jesus é levado pelos guardas do Templo de Jerusalém para encontrar Caifás, o alto sacerdote judeu do Sinédrio, que o condenou e o enviou a Pôncio Pilatos e, na sequência, por esse chefe romano, foi condenado à morte. Existem várias estampas, muitas produzidas a partir do século XVI, que se inserem em séries de gravuras sobre a Paixão de Cristo e que representam a cena da condenação de Cristo por Caifás.

Portanto, Caifás foi considerado a pessoa que entregou Jesus à morte, ou seja, simbolicamente, ele sacrificou o cordeiro de Deus aos homens. Nas figuras 1 e 2, pode-se interpretar que a personagem à esquerda é o Alto Padre judeu Caifás segurando um instrumento de corte – uma faca – prestes a sacrificar o cordeiro. Por isso que, em ambas as imagens, o Papa – alto sacerdote da Igreja – chama a atenção do alto sacerdote judeu, alertando-o para a luz circular no céu, objeto este que se assemelha a uma hóstia, que significa o corpo de Jesus, como, também, a luz de Deus.

Essa cena faz a transição entre o Velho Testamento e o Novo Testamento. A identificação entre a imagem de Cristo e a do Cordeiro traz a continuidade entre o cordeiro pascal e o sacramento da

Eucaristia. Essa representação permaneceu até o século XI quando, então, foi substituída por Cristo crucificado ou morto, conforme transformações de sensibilidade que se fazem sentir na Europa. Buscou-se, também, dar ênfase à simbologia de Cristo como manifestação de Deus. As passagens de sofrimento e de condenação de Jesus Cristo na Galiléia (flagelação, coroamento de espinhos, crucificação) são simbolizadas na Santa Missa, como a Paixão, porém, de forma mística e não cruenta.

Na segunda cena a ser analisada, localizamos a imagem de Jesus Cristo que oferece a hóstia aos seus discípulos (Fig. 4 e 5). No centro, Jesus Cristo está de pé, com veste de túnica vermelha e manto azul, dá a hóstia a um dos seus discípulos, que se encontra no canto inferior esquerdo em genuflexão (provavelmente, seu apóstolo Pedro, por ter maior importância na hierarquia da Igreja). Ao fundo, identificamos uma mesa, com uma toalha branca e um cálice, tendo em volta os discípulos como referência a Santa Ceia.



**Figura 4** – Cena de José Teófilo de Jesus, sob a guarda do Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador/BA

Foto: Fabiano Oliveira, 2017.



**Figura 5** – Cena de José Joaquim da Rocha, acervo da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar, Salvador/BA  
Foto: Fabiano Oliveira, 2017.

As cenas 4 e 5 são semelhantes: ambas inserem, além de Pedro, dois apóstolos em primeiro plano que estão reverenciando Jesus Cristo. O primeiro, à esquerda e atrás de Pedro, está com a cabeça baixa e, na figura 5, com as mãos em oração; e o segundo, à direita, ajoelhado e curvado aos pés do Cristo. Jesus é identificado com uma auréola em sua cabeça, representação de santificação.

Nas cenas, também são localizados os instrumentos litúrgicos como a hóstia e o cálice de vinho. A cena confirma a tradição do culto da Eucaristia, ensinado por Cristo na Santa Ceia. Existem muitas iconografias da Santa Ceia, a mais famosa é a cena do pintor renascentista Leonardo da Vinci.

## **Considerações finais**

Os artistas buscavam atender a um gosto estético – predominante à época – nas encomendas das imagens religiosas ditadas pelas irmandades. As instituições laicas visavam o culto pelo refinamento do gosto, através da posse de delicados objetos decorativos de conotação mística e religiosa. O conjunto de imagens executado por José Teófilo de Jesus, para a capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé, e o conjunto de imagens executado por José Joaquim da Rocha, para a sacristia da Igreja do Santíssimo

Sacramento do Pilar, tinham o mesmo programa iconográfico, isto é, o culto eucarístico. O sacramento da Eucaristia foi enfatizado tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. O Concílio de Trento, manifestado no Brasil, principalmente, através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, estimulou o referido culto através da produção de imagens e pinturas, para maior entendimento dos novos dogmas da fé. Nesse sentido, as pinturas analisadas foram produzidas com o propósito de contribuir para os valores simbólicos Tridentinos defendidos pelas ordens religiosas na colônia portuguesa. Além disso, deram ênfase à identificação da missa como o foco do culto eucarístico.

As pinturas serviam como imagens de devoção e de culto, portanto, não eram mais a obra do artista que as executaram, mas um instrumento para a evangelização catequética.

O presente estudo traz uma revisão sobre o conceito de Escola Baiana de Pintura na medida em que analisa pinturas de José Teófilo de Jesus, encomendadas em 1793, e que são anteriores às pinturas realizadas por José Joaquim da Rocha, entre os anos 1796-1797, tido como o mestre da Escola Baiana de Pintura, por estudiosos como Ott (1982).

No que diz respeito ao programa iconográfico das pinturas que analisamos, notamos que esse era fundamentado em cenas bíblicas, apesar da necessidade de se divulgar os valores simbólicos das irmandades, que expressava poder político-militar e capacidade aquisitiva econômica na Bahia colonial. Sendo assim, as pinturas realizadas não diferem, significativamente, por terem sido realizadas pelo “discípulo” José Teófilo de Jesus e pelo “mestre” José Joaquim da Rocha. Entretanto, percebemos traços formais característicos que sugerem a identidade de cada pintor. Ambos os conjuntos parecem que tiveram a mesma referência iconográfica de estampas.

Os conjuntos de imagens relacionadas ao culto à eucaristia podem ser considerados como importantes acervos artísticos barrocos, pela expressividade através de elementos de dor e flagelação, estratégia de propagação da fé católica, além de serem representações das normas Tridentinas.

## Referências

- ALVES, M. A capela do S.S. Sacramento da Sé primacial do Brasil. **Revista de cultura e divulgação**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 13-29, nov. 1957.
- ALVES, M. **Igreja do Pilar**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1971.
- CAMPOS, A. Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII ao XX). **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 19, p. 71-88, 2005.
- CAMPOS, M. F. H. **A pintura religiosa em Salvador, 1790-1850**. 2003. 575 f. Tese (Doutorado em Historia da Arte)–Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Universidade do Porto, Porto, 2003.
- EUSÉBIO, M. F. A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor. **Mathesis**, n. 14, p. 9-28, 2005. Disponível em: <[http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat14/Mathesis14\\_9.pdf](http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat14/Mathesis14_9.pdf)>. Acesso em: 22 fev. 2012.
- GALVÃO, R. A. Os povoadores da região de Feira de Santana. **Sitientibus**, Feira de Santana, BA, n. 1, p. 25-31, jul./dez. 1982.

- MARTINS, F. Estudo iconográfico do retábulo-sacrário da capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Matriz de Caminha. **Revista da Faculdade de Letras - História**, Porto, v. 5, n. 2, p. 337-366, 1988. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2115.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2011.
- MARTINS, F. Speculum Humanae Salvationis: estudo iconográfico e iconológico do sacrário de prata da Sé do Porto. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. 1, n. 1, p. 173-202, 2002. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo3551.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2012.
- OTT, C. **A Escola Bahiana de Pintura - 1764-1850**. São Paulo: Raízes, 1982.
- OTT, C. **Atividade artística nas igrejas do Pilar e de Sant'ana da cidade do Salvador**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979.
- PERES, F. R. **Memória da Sé**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999.
- RIEFF, S. G. **Diaconia e culto cristão**: resgate de uma unidade essencial e suas consequências para a vida das comunidades cristãs. 2003. 371 f. Tese (Doutorado em Teologia)–Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia, São Leopoldo, 2003.
- SCHWARTZ, S. B. **Segredos internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

[47] Esse artigo foi publicado nos Anais do IV Encontro Internacional de Historia Colonial (2014).

# DAS ICONOGRAFIAS ÀS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E RELIGIOSAS DO LÍDER MESSIÂNICO ANTÔNIO CONSELHEIRO

*Jadilson Pimentel dos Santos*

A cultura encetada pela Contrarreforma, a partir do século XVI, se fez bastante abrangente na Itália, e, sobretudo, nos países da Península Ibérica. Na América Portuguesa chegou com um certo atraso, e se fez mais presente, em primeiro momento, nas cidades mais prósperas do litoral e, posteriormente, nas vilas erguidas pelo surto do ouro e pedras preciosas. Se nesses núcleos urbanos a sua inserção se faz tardiamente, nos rincões mais remotos do Brasil avança lentamente até início do século XX, mesmo já tendo ocorrido aqui a Romanização.

Nesse território o processo de colonização foi mesmo muito lento; e ele só ocorrerá graças à expansão da pecuária e aos caminhos feitos pelos bandeirantes, quando de suas entradas e bandeiras. Na voz de alguns historiadores, até início do século XX, o Brasil ainda estava a olhar para a Europa, dando as costas para o sertão.

No sertão, esse processo de imbricamento cultural dar-se-á de uma forma mais livre, pois, dado às distâncias, e longe da Inquisição, ocorrerá sempre um hibridismo misto de catolicismo (cristianismo das origens) e fetichismo dos povos indígenas e africanos. Embora, desde o final do século XVII, algumas companhias e ordens tenham adentrado o sertão do norte da Bahia e Sergipe, tais como: jesuítas, franciscanos, carmelitas, e, mais adiante, capuchinhos e oratorianos, fundando aldeamentos e missões, já no final do XVIII, esse território brasileiro, em termos de assistência espiritual continuava no mais amplo esquecimento.

São do século XIX as missões mais eficientes, nesses rincões. No norte da Bahia, a mais efetiva será a dos Capuchinhos, que pautou seu mister na prática das missões ambulantes cuja rigidez lembrava as práxis combativas articuladas a partir do Concílio de Trento. Essas missões foram também muito populares entre o povo de origem camponesa e, através do ajuntamento dessas massas, os capuchinhos organizavam mutirões para a restauração e edificações de igrejas, açudes, santuários sagrados, dentre outros.

As missões, embora ocorressem esporadicamente, geralmente de cinco em cinco anos, movimentavam sobremaneira as vilas de antanho. Nesses longos intervalos, o povo das aldeias ficava desassistido espiritualmente. Sendo assim, para sanar tamanho obstáculo, alguns clérigos passam a incentivar a prática dos beatos, que além de pedirem esmolas para a melhoria das cousas sagradas, também podiam tirar rezas. Os beatos que por sua vez se destacassem no decorrer dos tempos, poderiam portar bordão, trajar um manto e dar conselhos. Surgia-se, dessa forma, os conselheiros.

O ofício dos beatos messiânicos foi bastante prolífico nas zonas mais áridas do nordeste do Brasil, sobretudo no Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe e Bahia. Nessas zonas, muitos

beatos conselheiros articularam seus ideais, porém, só Antônio Conselheiro teve seu nome gravado, de forma exemplar, nos anais da história.

Nas suas andanças pelos rincões mais ermos dos sertões do nordeste, ficou concretizada a sua inclinação espiritual de peregrino. O beato andarilho, ao longo de mais de vinte anos, desenvolveu uma obra religiosa com teor político e social, acumulou adeptos e seguidores, foi admirado e respeitado pelas gentes mais humildes, foi protegido e cortejado, temido e combatido pelas autoridades religiosas e civis.

Conselheiro não era, entretanto, o seu sobrenome, e sim uma espécie de cargo de grau elevado, entre a hierarquia religiosa informal daquele tempo, que este acumulou. Havia os romeiros, os beatos, e, por último, os conselheiros, que por sua vez, se diferenciavam dos padres.

Os romeiros viviam peregrinando aos lugares santos, pagando promessas e visitando inúmeras igrejas. Aqueles que mais se dedicavam, tornavam-se beatos e tinham o direito de usar um manto de cor azul ou branco. Os beatos arrecadavam, através de esmolas, donativos para ajudar nas obras das igrejas, e buscavam um viver pautado nas virtudes. O Conselheiro, por exemplo, levava um tipo de vida inspirado nos santos. Os beatos que obtivessem muitos seguidores podiam dar conselhos, fazer pregações e portar um cajado, tornando-se, desta maneira, um conselheiro.

## **O beato Conselheiro e suas iconografias**

O profeta sertanejo Antônio dos Mares, também conhecido como Irmão Antônio, Santo Antônio Aparecido, Antônio Conselheiro, Santo Antônio Conselheiro, e, finalmente, Conselheiro, nasceu no coração cearense, na antiga Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim, atual Quixeramobim. Na infância, ele seria mais conhecido, no seio de sua gente, como Antônio Vicente. Já na idade adulta, lograria, em seu Belo Monte, o epíteto de Bom Jesus Conselheiro.

Acumulando em seu currículo mais de 20 anos de peregrinação pelos sertões do Nordeste, foi conclamando as mais variadas gentes para o seu mister, tendo agregado em seu séquito inúmeros artífices. Os nomes mais pródigos, no concernente aos artífices da grei conselheirista foram Manuel Faustino e Antônio Feitosa, sendo o primeiro, o responsável por obras importantes tais como: talhas, portas e cruzeiro da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis e talha e cruzeiro da Igreja de Santo Antônio do Belo Monte.

Faustino, sendo um fiel entalhador do beato profeta, não poupou esforços ao representar uma gramática ornamental que nas mais variadas vezes agradava e exaltava o seu líder. Desse léxico sobressaíam as flores sempre presentes nos altares e portas, bem como as iniciais do nome que, tanto podia ser Antônio Vicente Mendes Maciel Conselheiro (AVMMC), ou simplesmente, Bom Jesus Conselheiro (BJ). Na capela do Santo Cruzeiro de Tucano vamos encontrar as iniciais como monograma se adequando à formatação do topo do frontispício. É uma gramática que extrinsecamente diz acerca da Bíblia, da Missão Abreviada, das Horas Marianas e do Lunário Perpétuo; tão propagados a partir do Concílio de Trento. Intrinsecamente aborda aspectos de louvação ao bom beato do Quixeramobim.

Com a obtenção de títulos variados, Antônio Conselheiro passa a ser comparado aos personagens

sagrados. Para o povo sertanejo, Antônio dos Mares é também Santo Antônio que nos sertões apareceu: Santo Antônio Aparecido. Nesses rincões, viam-no semelhante a Antônio de Pádua.

Outro santo também evocado pelos conselheiristas, e comparado ao beato, foi São João Batista. Além de peregrinarem pelo deserto e se alimentarem parcamente, os seus fiéis afirmavam que Antônio, tal qual João Batista, possuía um carneirinho de estimação que era transportado nos braços, assemelhando-se à iconografia de São João. Outro aspecto mencionado é o fato de o profeta do Belo Monte ter sido decapitado depois de morto, motivo para os sertanejos o considerarem um mártir. Essas particularidades são claramente observadas em variadas obras do Conselheiro, sobretudo em sua arquitetura religiosa.

As devoções deixadas pelo conselheiro sobrevivem até hoje. Se mantêm vivas e comunicam a palavra proclamada diuturnamente pelo beato. Dentre os municípios que ainda preservam toda essa ritualística cita-se: Chorrochó; com a devoção ao senhor do Bonfim; Crisópolis, com a devoção ao Bom Jesus; e Canudos, com a devoção ao Santo Antônio. As imagens dos oragos deixadas nessas cidades, em especial as do Bom Jesus, são muito veneradas nas festas do mês de janeiro e comunicam na sua feitura as marcas da arte popular mescladas às influências do barroco.

As imagens dos Cristos crucificados tiveram ampla aceitação entre os sertanejos liderados pelo Conselheiro, embora em meados do século XIX, com a Romanização, a igreja já enfatizasse a imagem do Cristo Soberano. Todavia, no grande sertão do Conselheiro, é o Cristo Doloroso que se sobressai em predileção.

Na voz de muitos historiadores, isso se deve ao fato de o homem simples do campo – o sertanejo que vivia em regime de diáspora e espoliado pelos latifundiários – se identificar com o Cristo Martirizado. É nesse ícone que o sertanejo se enxerga (Fig. 1 e 2).



**Figura 1** – Bom Jesus padroeiro de Crisópolis-BA, localizado na Igreja do Bom Jesus, Crisópolis-BA, autoria desconhecida, século XIX



**Figura 2** – Senhor do Bonfim padroeiro de Chorrochó-BA, localizado na Igreja do Senhor do Bonfim, Chorrochó – BA, autoria desconhecida, século XIX

Foto: Jadilson Pimentel dos Santos, 2010.

Adepto do catolicismo das origens, Antônio Conselheiro carregava em suas pregações fortes influências da Missão Abreviada, das Horas Marianas, do Lunário Perpétuo e da Bíblia Sagrada. Muitos dos exemplos aprendidos – de uma vida regrada, da mortificação do corpo e da abominação aos objetos de luxo, são extraídos desses livros sagrados.

A Bíblia Sagrada que circulou no sertão do oitocentos era ricamente ilustrada com gravuras que serviram para instruir e evangelizar, e também como tema de sua gramática ornamental empregada na arquitetura religiosa, bem como nas obras de talha e demais vertentes artísticas (Fig. 3).



**Figura 3** – A Anunciação

Fonte: Galvão; Peres, 2002, p. 127.

A Missão Abreviada também trazia algumas ilustrações e oferecia em seu conteúdo um *tônus revivalista*: medievalista e barroquizante (Fig. 4). Conselheiro, nas suas pregações, dotado de uma oratória inflamada, deixa clara a predileção pelos temas dos martírios e sacrifícios, evidenciados na estética barroca, sobretudo na devoção declarada ao Bom Jesus.



Figura 4 – Folha de rosto da Missão Abreviada, século XIX, Portugal

Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Nesse ínterim, Conselheiro vai forjando uma estética onde a busca pelos aspectos dolorosos são uma constante (feísmo). Em seus sermões combatia a beleza, o luxo, ou qualquer tipo de vaidade. Segundo Cunha (2002, p. 161), Antônio Conselheiro:

É um dissidente do molde exato de Themison. Insurge-se contra a Igreja Romana, e vibra-lhe objurgatórias, estadeando o mesmo argumento que aquele: ela perdeu a sua glória e obedece a Satanás. Esboça uma moral que é a tradução justalinear da de Montano: a castidade exagerada ao máximo horror pela mulher, contrastando com a licença absoluta para o amor livre, atingindo quase à extinção do casamento. O frígido pregava-a, talvez como o cearense, pelos ressaibos remanescentes das desditas conjugais. Ambos proibem severamente que as moças se ataviem; bramam contra as vestes realçadoras; insistem do mesmo modo, especialmente sobre o luxo dos toucados; e – o que é singularíssimo – cominam, ambos, o mesmo castigo a este pecado: o demônio dos cabelos, punindo as vaidosas com dilaceradores pentes de espinho. A beleza era-lhes a face tentadora de Satã. O Conselheiro extremou-se mesmo no mostrar por ela invencível horror. Nunca mais olhou para uma mulher. Falava de costas mesmo às beatas velhas, feitas para amansarem sátiros.

**Antônio Vicente Mendes Maciel Conselheiro:** do início, no Ceará, as principais influências e contaminações

A respeito dos anos iniciais de sua juventude nos diz Montenegro (1954, p. 11):

Antônio revelava-se muito religioso, morigerado e bom, respeitoso para com os velhos. Protegia e acariciava as crianças. Sofria com as rugas entre o pai e a madrasta. Consideravam-no a pérola do Ceará, por ser um moço sério, trabalhador, honesto e religioso. Divertia-se pouco [...] nos momentos de folga lia o Lunário Perpétuo, a Princesa Magalona, Carlos Magno e outros livros que circulavam nos sertões.

Sua infância foi pontuada por tragédias e dificuldades de toda ordem. Aos cinco anos de idade ficou órfão de mãe e nos anos seguintes amargurou as violências imputadas pela madrasta. Foram inúmeras as suas dificuldades. Aos 25 anos, estando órfão de pai, se viu obrigado a cuidar do comércio, das irmãs e da madrasta que a essa altura foi acometida por afecções mentais. Depois de casar as irmãs e liquidar as dívidas do comércio, contraiu matrimônio, no ano de 1857, com Brasilina Laurentina de Lima, na Matriz de Quixeramobim. Segundo registro do Arquivo do Arcebispado, Quixeramobim, Casamentos, Livro 4, p. 53 (apud PORDEUS, 1949):

Aos sete dias do mês de janeiro de 1857, nesta matriz de Quixeramobim, pelas oito horas da noite, depois de preenchidas as formalidades de direito, assisti a receberem-se em matrimônio e dei a benção nupciais aos meus paroquianos Antonio Vicente Mendes Maciel e Brasilina Laurentina de Lima, naturais e moradores nesta freguesia de Quixeramobim, esta filha natural de Francisca Pereira de Lima e aquele filho legítimo de Vicente Mendes Maciel e de Maria Joaquina do Nascimento, ambos já falecidos, sendo dispensados do impedimento do terceiro grau atinente ao segundo, de consanguinidade lateral desigual; foram testemunhas José Raimundo Façanhas e Pedro José de Matos; do que para constar mandei fazer este assento que assino. O Vigário interino José Jacinto Bezerra.

Como se pode observar, foi a Igreja Matriz do Quixeramobim a primeira referência de edificação religiosa na vida de Antônio Vicente. Na matriz de Antônio Dias ele recebeu o sacramento do batismo, casou e cumpriu todas as suas obrigações religiosas.

Na voz do escritor Macedo (1978, p. 20), Antônio amava a solidão, pois, era um fruto dela. Acostumara-se com a morte, que passava constantemente através dos cortejos fúnebres na porta de sua casa, onde homens e mulheres, beatas e velhas oravam na rua, ecoando em sons pungentes, confusos, palavras inaudíveis, apagadas, ecoando na noite, litânica, esvaída em ladainhas.

Segundo o autor citado, Antônio cresceu e viveu à sombra da capela do capitão português, aquela capela que projetava no mar da noite sertaneja, em branca nudez de paredes caiadas, vela de barco em navegação (Fig. 5).



**Figura 5** – Igreja Matriz de Santo Antônio de Quixeramobim de Antônio Ferreira Dias, Século XVIII

Fonte: Pordeus, 1955.

Foi esse contexto, permeado de religiosidades e misticismos, um dos aspectos de influência na vida

devotada à religião, posteriormente. O seu mundo, até à idade adulta – antes do casamento, se circunscrevia às imediações da vila do Quixerambim, com algumas incursões pelas vilas comerciais do Ceará: Aracati, Sobral e, mais tarde, Icó.

Sobre a capela da Vila do Quixeramobim situada às margens do Rio Rinaré nos informa Macedo (1978, p. 23):

Amortalhado no hábito de São Francisco, assim quis partir o Capitão Antônio deste Vale de Lágrimas, vestido de frade, na pobreza de um franciscano. Mas, em vida quis honrar sobremodo a sua fé religiosa, erigindo capela de pedra cal, com três arcos no frontispício e dois altares, por hábeis mãos de oficiais vindos do Reino, não reparando no custo, e bem ornada, com damasco, patena, cálice, colher de prata, imagens e alfaias [...] Antônio Dias Ferreira, cristão valente do Porto, sonhava transformar em grande o bastante para alojar opas, [...] brandões, cajados de prata, cruzeiros alçados, nave iluminada por fortes candeias de azeite e defuntos amortalhados em alvas [...] E o piso atulhado deles, os mortos, uma vez sepultados, debaixo das encomendações da Igreja. Uma casa de Deus como devera ser: e que os gados, carros de junta e cavaleiros não lhe viessem afrontar o templo, ao transitarem pelo patamar, no espaço vazio entre fachada e o cruzeiro! Com aquele capricho, fé e paciência do tempo, o capitão do Quixeramobim mandou fabricar três sinos. Porém, um de seus alveneros, mestre Antônio Mendes da Cunha, acusado de bigamia, num auto de fé da inquisição, foi condenado ao degredo e açoites.

Acerca desta edificação religiosa discorreu também o jornalista e cronista cearense do oitocentos, João Brígido. Em seu famoso *Ceará: homens e factos* ele biografava pela primeira vez sobre Antônio Vicente e sua família, além de contar várias outras histórias dessa província.

A matriz de Quixeramobim, construção no gosto architectonico reinante no fim do século passado, dá perfeitamente a méta, a que havia attingido a arte entre os colonos do Ceará. A esse templo, ao que parece, precedeu uma casa em frente, ora em ruínas, na qual residio por ventura o erector desse monumento da fé e até à sua morte o tabellião Lobo [...] A matriz de Quixeramobim concluiu-se em 1770, 25 annos após a criação da freguezia. Já existia uma pequena igreja, que o grande edificio aproveitou, não, passando o actual de uma remonta [...] O rico devoto, construindo aquelle templo, pôde-se dizer – creou aquella cidade attrahindo-lhe os moradores. E fé-lo com empenho e magnificência, até mandando vir artistas de Portugal. As obras, que têm resistido à acção do tempo, provam o esforço e o empenho, que ele consagrou à fundação desse monumento christão. Foi aquillo, no seu tempo, o que a arte produzia de melhor no Ceará, – uma igreja vasta e bem decorada, sem embargo do pouco que veio a ser na actualidade, salvo quanto à solidez. A matriz de Quixeramobim, hermeticamente fechada e com assoalhos lateraes, tornou-se no correr dos annos, uma igreja mal assombrada. É que ali se fazia a inhumação dos cadáveres da fraguezia, como de costume em todo Ceará. (BRÍGIDO, 1910, p. 151-155).

A figura carismática de Antônio Vicente sobressaía-se não apenas nos arredores de sua comunidade. Sua influência se fazia notar em toda Bahia e até mesmo em outros lugares do Nordeste. A posição de liderança diante de tão avultado número de seguidores concedeu-lhe uma autoridade sem precedentes, e com isso, possibilitou, também, uma ameaça real para os representantes do poder local.

Nos sermões de Antônio, percebe-se um líder religioso muito diferente do fanático místico retratado por Euclides da Cunha, um sertanejo de tendência messiânica, com posições políticas e religiosas vinculadas a um catolicismo devocional permeado de credices, recorrente entre os pregadores do Nordeste do Brasil. Tal postura pode ser comprovada em suas prédicas. Nesses escritos, o peregrino mostrava-se um conhecedor do cristianismo das origens.

“...Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão. Em 1897 haverá muito pasto e pouco rasto e um só pastor e um só rebanho.

Em 1898 haverá muitos chapéus e poucas cabeças.

Em 1899 ficarão as águas em sangue e o planeta hade apparecer no nascente com o raio do sol que o ramo se confrontará na terra e a terra em algum lugar se confrontará no céu...

Hade chover uma grande chuva de estrellas e ahi será o fim do mundo. Em 1900 se apagarão as luzes. Deus disse no Evangelho: eu tenho um rebanho que anda fóra deste aprisco e é preciso que se reunam porque há um só pastor e um só

rebanho!

Como os antigos, o predestinado atingia a terra pela vontade divina. Fora o próprio Cristo que pressagiara a sua vinda quando na hora nona, descansando no monte das Oliveiras um dos seus apóstolos perguntou: Senhor! para o fim desta idade que signaes vós deixaes?

Elle respondeu: muitos signaes na Lua, no Sol e nas Estrellas. Hade apparecer um Anjo mandado por meu pae terno, prégando sermões pelas portas, fazendo povoações nos desertos, fazendo egrejas e capellinhas e dando seus conselhos...

E no meio desse extravar adoidado, rompendo dentre o messianismo religioso, o messianismo da raça levando-o à insurreição contra a forma republicana:

Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brazil com o Brazil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prussia com a Prussia, das ondas do mar D. Sebastião sahirá com todo o seu exercito.

Desde o princípio do mundo que encantou com todo seu exercito e o restituiu em guerra.

E quando encantou-se afincou a espada na pedra, ella foi até os copos e elle disse: Adeus mundo!

Até mil e tantos a dois mil não chegarás!

Neste dia quando sahir com o seu exercito tira a todos no fio da espada deste papel da Republica. O fim desta guerra se acabará na Santa Casa de Roma e o sangue hade ir até á junta grossa... (CUNHA, 2002, p. 162).

Como informou Honório Vilanova, Antônio tinha uma missão: a de erguer templos. Os primeiros jornais da Bahia, ainda no ano de 1874, que noticiarem sobre Antônio Conselheiro tratam dessa questão. O que se sabe é que na época de suas peregrinações, no período que vai de 1874 a 1893, Antônio Vicente ergueu inúmeras igrejas, reformou capelas, fundou cidades e construiu cruzeiro e cemitérios numa vasta área dos sertões da Bahia e Sergipe.

### **Antônio Conselheiro e o seu mister principal:** a edificação de obras sacras

Nos rincões mais distantes do país, mais especificamente no interior do Nordeste, o modelo e organização do trabalho artístico se articulava de forma diferenciada das grandes áreas urbanas do litoral e dos centros mais prósperos.

Na vasta zona de abrangência do semiárido nordestino, depreende-se que as obrigações e devoções católicas não eram contempladas na sua totalidade. Raras eram as execuções de obras pias, bem como a organização de trabalhos de caráter artístico.

Nesse íterim, muitos fiéis ficavam anos sem assistir a uma missa, receber os sacramentos etc., pois geralmente os sacerdotes, ai, eram escassos. Esses rituais só se realizavam, quando por ocasião das missões, os capuchinhos e franciscanos se abalavam das zonas mais longínquas, adentrando o sertão, para a disseminação e reforço da fé. Como informa Benício (1997, p. 62-63)

As Santas-Missões attrahíam, onde eram localizadas, curiosos de lágua de distancia. A aldeia desenvolvia-se, povoava-se e mais tarde formavam as villas e cidades de nossas costas e sertões brazileiros. Pelos tempos adiantes, bandos de monges capuchos e de S. Francisco tomaram aos hombros a tarefa da doutrinação dos campos. Eram estes em maioria estrangeiros, italianos tonsurados, delegados pelas communitades para ensinarem a religião aos povos. [...] A vida errante destes regulares leigos que arrastavam atraz de si bandos de família, incutiui no organismo dos sertanejos a predilecção que tem pelas viagens, pelas aventuras e pelo maravilhoso!

Foi, todavia, através do espírito dessas missões que certas ordens religiosas, devido à carência de missionários e clérigos, tiveram que formar, dentre os catecúmenos, algumas ordens de irmãos leigos com limitados poderes eclesiásticos; muitos a título de esmolarem para a construção de obras pias. Indo, alguns, além desses limites impostos pela igreja, pois muitos, além de evangelizarem, aproveitavam as

aptidões das comunidades para os ofícios e artes manuais, aplicando a caridade para o levantamento de povoados, templos, dentre outros.

É, contudo, dentro dessa sistemática, aprendida com a prática dos missionários católicos, que, na segunda metade do século XIX, Antônio Vicente Mendes Maciel deixou as terras do Ceará e empreendeu sua obra caritativa e missioneira.

Nos seus decênios de errâncias pelos sertões são invariáveis as notícias sobre as obras do Conselheiro, que convocava as pessoas e as liderava na missão que se impusera de construir ou consertar igrejas, cemitérios, açudes. Afora o exemplo do padre Ibiapina, era usual, embora pouco lembrado, que as incursões das Santas Missões se devotassem não apenas ao reavivamento espiritual e a ministrar sacramentos, mas também a obras pias, congregando a população para edificar ou reparar igrejas, cemitérios, açudes e tanques, estradas e calçadas. Esse lado prático era mais um motivo pelo qual, embora considerassem o Conselheiro perigoso, o acolhiam com favor nas várias localidades por onde passava. Em suma, havia padres que o toleravam por causa das vantagens que a Igreja auferia, e o poder civil apreciava-o enquanto capataz de uma legião de mão-de-obra gratuita. (GALVÃO, 2001, p. 35-36).

As terras do Itapicuru, onde estavam situadas as fazendas que mais tarde dariam origem ao arraial do Bom Jesus, foram a porta de entrada do beato na Bahia. Nessa região, que foi central na conjuntura de Canudos, ele encontrou o fermento principal para aquilo que tanto almejava: o trabalho baseado no auxílio mútuo.

Por ser essa uma área que oferecia certo dinamismo social no final do oitocentos, é a que melhor propiciará os recursos e ferramentas para a realização de uma de suas melhores obras: o templo do Bom Jesus.

Homenageou o filho de Deus fundando o arraial do Bom Jesus, nas proximidades de Itapicuru. Todos trabalhavam sob o seu comando, em ritmo lento, mas constante, despreocupados com o tempo, erguendo casas de taipas em mutirão, pensando em ser aquela a terra prometida. Dedicaram atenção especial à construção da igreja, o pessoal mais habilitado envolvido na obra, núcleo do arraial, parte mais importante de qualquer comunidade cristã. E enquanto uns trabalhavam, outros saíam pelos arredores, visitando fazendas, pedindo esmolas, retornando ao arraial do Bom Jesus abarrotados de cereais, gado bovino e caprino, frangos e porcos em quantidade, alimentação indispensável para os obreiros de Deus. (CANÁRIO, 2005, p. 167).

Dantas (2007, p. 24) assevera que essa região, cujo povoamento remete ao século XVII, apresentava, naquele momento, grande diversidade social e econômica. Ao lado de aldeias franciscanas e jesuítas conviviam engenhos, casa de farinha e várias roças de subsistência, sendo que o trabalho nas variadas propriedades, posses e ofícios especializados eram realizados até meados do século XIX, por livres, libertos e escravos.

Posteriormente, a presença do Conselheiro e seu séquito, que a essa altura aumentava cada vez mais, provocou, na sociedade local, variadas contendas. Uma dessas explicações, dentre outras, foi devido ao hábito que seu grupo tinha de praticar os rituais cristãos frequentemente: o terço no fim da noite, o ofício na madrugada etc.

Calasans (1997) nos diz que a cantoria dos rezadores desagradou a população da vila. Surgiram reclamações que foram apresentadas ao delegado quando este voltou de sua propriedade, num sábado, onde se encontrava no dia da chegada do grupo conselheirista. Tal delegado, cujo nome era Boaventura Caldas, no intuito de fazer valer a sua autoridade não obteve êxitos frente ao Conselheiro. As orações prosseguiram fazendo crescer o número de participantes, sobretudo, depois que o vigário da freguesia,

Agripino da Silva Borges, criticou do púlpito a atitude do delegado querendo silenciar os rezadores.

Para o autor, o sacerdote tinha outros interesses, pois no agrupamento do futuro Bom Jesus existia pedreiros, carpinteiros e mestres de obra, cujos trabalhos o vigário queria aproveitar para a sua igreja, o que certamente teria alcançado, pois um bom relacionamento entre o vigário e o beato se conservaria por muito tempo. Nessa área, quando do término de uma igreja, o beato geralmente deixava uma de suas marcas, usualmente uma de suas frases prediletas. Aí na região do Itapicuro, na Igreja do Bom Jesus, encerra-se o partido ornamental dessa obra, com um pequeno medalhão que arremata o arco cruzeiro. Foi caprichosamente esculpido em madeira e pintado nas cores: azul, rosa e dourado. Está alí resistindo ao tempo e ao esquecimento, e conclamando a todos para uma reflexão profunda. É, entretanto, mais do que um item decorativo, pois carrega em si uma mensagem grandiosa, proclamada diuturnamente pelo Conselheiro: SÓ DEUS É GRANDE (Fig. 6).



**Figura 6** – Medalhão do arco-cruzeiro da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis, autoria de Manuel Faustino, século XIX

Foto: Jadilson Pimentel dos Santos, 2010.

Segundo Otten (1990, p. 152), ela pode resumir o significado de suas pregações e construções. No entendimento do autor, essas construções não são apenas atividades. Elas fazem parte integral da missão como o beato entendeu, pois como existiam poucas igrejas no sertão, a concretização delas abre espaço para a entrada de Deus. Na construção de igrejas ele prega a existência e importância do mundo divino.

Eis a mensagem deixada pelo peregrino, está revestida de fé e humildade, além de possibilitar a consciência de que tudo deverá ser feito para engrandecer o nome do Senhor.

## **Considerações finais**

Segundo avalia Calasans (1997), se considerarmos a época das suas realizações, as dificuldades sem conta para as tarefas apreendidas, justo é asseverar que a sua ação obreira foi significativamente sem igual no sertão da Bahia, pois nenhuma outra pessoa, tendo em vista os problemas da fase estudada,

prestou tantos serviços aos sertanejos.

Empregava todos os meios para erigir os templos, influenciando pessoas para conseguir recursos financeiros e materiais. Reunia ao seu redor operários, carpinteiros, fundidores, mestres de obras etc., não se envergonhando de pedir esmolas aos pobres e ricos sem distinção. Havia nele, como edificador, o mesmo vigor e persistência que demonstrava como pregador. Que ele imitava os missionários nas suas missões não explica a individualidade de Antônio: há nele algo a mais que transparece na quantidade de suas construções e que se esclarece em alguns de seus depoimentos.

As construções de Antônio Conselheiro não são mera imitação das atividades dos missionários que adentraram ao sertão, mas, pelo contrário, fazem parte integral da missão como Antônio a entendeu, pois o povo vivia em regime de diáspora; havia poucas igrejas no interior daquela época. Construindo igrejas Antônio deu continuidade às suas prédicas, abrindo espaço para a entrada do mundo divino, para a entrada de Deus. Na construção de igrejas ele pregava a existência e importância de outro mundo e da salvação.

Na voz da tradição popular e em depoimentos feitos por Vilanova, sobrevivente de Canudos, concedido ao pesquisador Nertan Macedo, o beato profeta tinha como meta erguer 25 igrejas fora do Ceará. Na década de 1960, tentando esclarecer essa profecia, o historiador José Calasans lançou-se no encalço de contar algumas das obras do Antônio Conselheiro. Ao final, segundo o pesquisador, levando-se em consideração igrejas, reformas e cemitérios, o beato chegou próximo do número estipulado.

Por outro lado, ao nos depararmos com as leituras de cronistas do século XIX e alguns poetas e cronistas do século XX, o número das suas edificações, incluindo reformas, extrapola, em muito, o total de vinte e cinco, estipulado pela voz popular, pois além das indicadas na obra de Calasans, essa pesquisa aponta outras construções como pertencentes à lavra do beato de Quixeramobim.

Desde a sua primeira construção nas terras da Bahia (Igreja da Rainha dos Anjos) até a sua última edificação (Igreja do Bom Jesus do Belo Monte) o beato demonstrou habilidades e uma multiplicidade de tendências que iam do hibridismo popular, passando pelo Barroco tardio, Rococó, Neoclássico e Neogótico. Várias delas aprendidas a partir das observações e vivências com missionários e religiosos.

Muito de sua produção estética era advinda das influências franciscanas e capuchinhas, do repertório observado em algumas cidades do Ceará, das construções do frei italiano Apolônio de Todi e do Padre Ibiapina. Mesmo distante dos grandes centros, e enfrentando todo tipo de dificuldades, o profeta sertanejo não se deixou abater no concernente às construções religiosas. Mobilizou as massas camponesas para erigir e embelezar a casa do senhor, servindo-se, para isso, das novidades estilísticas que surgiam nas cidades mais importantes da Bahia e do Sergipe.

Sendo assim, essa perspectiva contraria o pensamento de Euclides da Cunha, que via essas construções de forma pejorativa. Na visão desse autor, as obras do Conselheiro eram repletas de elementos decorativos de péssimo gosto. Costumeiramente, afirmava que elas eram fruto da “engenharia rude dos sertanejos”.

## Referências

- BENÍCIO, M. **O rei dos jagunços**: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. Brasília, DF: Senado Federal, 1997. Edição fac-similar do Jornal do Comércio, 1899.
- BRÍGIDO, J. **Ceará**: homens e factos. Rio de Janeiro: Besnard, 1910.
- CALASANS, J. As igrejas de Canudos. In: CALASANS, J. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997.
- CANÁRIO, E. **Os mal-aventurados do Belo Monte**. Salvador: Ed. ABC, 2005.
- CUNHA, E da. **Os sertões**. São Paulo: Martim Claret, 2002.
- DANTAS, M. D. **Fronteiras moveáveis**: a comarca de Itapicuru e a formação do Arraial de Canudos. São Paulo: Hucitec; Fapesb, 2007.
- GALVÃO, W. N. **O império de Belo Monte**: vida e morte de Canudos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- GALVÃO, W. N.; PERES, F. da R. (Org.). **Breviário de Antônio Conselheiro**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MACEDO, N. **Antônio Conselheiro**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- MACIEL, A. V. M. Apontamentos dos Preceitos da Divina Lei de Nosso Senhor Jesus Cristo para a salvação dos homens In: GALVÃO, W. N.; PERES, F. da R. (Org.). **Breviário de Antônio Conselheiro**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MONTENEGRO, A. F. **Antônio Conselheiro**. Fortaleza: A. Batista Fontenele, 1954.
- OTTEN, A. **Só Deus é grande**. São Paulo: Loyola, 1990.
- PORDEUS, I. **Escritos sobre Antônio Conselheiro e a Matriz de Quixeramobim**. Fortaleza: ASMUCE, 1955.
- PORDEUS, I. [Registro]. **O Nordeste**, Fortaleza, 26 set. 1949. Arquivo de José Calasans/Núcleo do Sertão, UFBA.

**2ª PARTE**  
**ESPAÇOS DE ARTE E RELIGIOSIDADE**  
**POPULAR**

# SEDUÇÕES DA PRINCESINHA DO CAFÉ: vassouras e o festival vale do café

*Helenise Monteiro Guimarães*

No ano de 2013 iniciamos uma série de viagens pelo Vale do Paraíba, cujo roteiro compunha-se de um conjunto de cidades históricas, movidos pela vontade de conhecer suas festividades, seus ritos e seu patrimônio histórico, entre elas, Paraty, Visconde de Mauá e Vassouras.

Este artigo, integrando a publicação do projeto de extensão da UFRJ, Patrimônio e Turismo no Vale do Café: Vassouras (Rio de Janeiro), parte de uma experiência *in loco*, denominada Olhares Culturais em Vassouras, que reuniu estudantes de artes, de arquitetura, pesquisadores de gestão cultural e professores de História da Arte e Teoria da Arquitetura, cada um com uma tarefa: *caminhar pela cidade de Vassouras* absorvendo de suas paisagens novas experiências.

Este artigo trata tanto destes olhares quanto das questões que eles revelaram e que vem se revelando, tanto mais nos aprofundamos no estudo das cidades, seus habitantes, suas memórias e sua noção de pertencimento aos locais. Na medida em que este pertencimento nos causa um estranhamento, haja vista nosso papel de “estrangeiros” e de pesquisadores, desenvolvemos aqui algumas questões que não se esgotam neste texto, mas pretendem estabelecer indagações. Pensar e olhar a cidade de Vassouras estabeleceu não só um prazeroso passeio em suas ruas, mas nos levou a abraçar a indagação dos elementos que a colocam como pólo turístico.

## **Turismo e a sedução do desconhecido como campo de estudos**

Em nossas pesquisas sobre festividades urbanas nos deparamos com uma questão que vem se tornando crucial pelos fatos que a delimitam em seu próprio campo de análise, *o estudo do turismo*, seu histórico, suas consequências e sua valorização enquanto campo de conhecimento e produtor de indagações.[48] O “turismo” como atividade pressupõe o deslocamento de pessoas de seu local de origem a um destino e retorno, provocando alterações econômicas, políticas, culturais sociais e ambientais como poucos fenômenos sociais puderam promover ao longo da história da humanidade. Visto geralmente apenas do ponto de vista econômico e muito mais relacionado ao lazer, o turismo vem merecendo outras considerações dos campos das ciências sociais, tais como a antropologia, sociologia e geografia.[49] Sobretudo no século XX, a atividade turística expandiu-se numa escala impressionante, não só em seu formato usual das viagens e promessas paradisíacas, mas sobretudo pelo crescente interesse gerado por tais atividades nas comunidades científicas. Os impactos na natureza despertaram a atenção de biólogos e ecologistas, os reflexos nas populações e localidades que o recebem despertaram indagações de sociólogos e antropólogos e no que tange aos efeitos do turismo sobre os bens culturais, cultura material e patrimônio histórico, destas questões tem se ocupado historiadores e arquitetos. Mas a primazia destas indagações se deve aos geógrafos, que inauguraram a pesquisa do turismo a ponto de criar uma disciplina

especializada “geografia do turismo” hoje incluída nos cursos universitários. (BARRETO, 2003, p. 7).

Aprofundando um pouco mais esta reflexão nas palavras de Dias coloca que o turismo pode também ser definido ou entendido como um fenômeno social complexo que implica numa série de relações sociais em muitas esferas da vida social, acentuando seu importante papel socializador,

[...] pois permite o encontro entre pessoas de diferentes culturas, favorece a sociabilidade das pessoas que se encontram nas viagens numa condição psicológica altamente favorável a novos contatos sociais. (DIAS, 2003, p. 30).

Segundo este autor, há um papel humanizador do turismo a partir do momento em que ele estreita o relacionamento global dos indivíduos, na medida em que se intensificam as interações sociais e descobrem-se costumes e hábitos que até então eram estranhos e que com o contato, passaram gradativamente, a ser apenas diferentes, fazendo parte desse enorme e complexo contingente humano que domina o mundo conhecido. Portanto, a razão de ser do turismo, a busca do exótico, do diferente, nada mais é “[...] que a busca do homem por conhecer a si mesmo” (DIAS, 2003, p. 31).

Apresentando questões tão instigantes, não é de se espantar que seja detectada uma evidente polarização na forma de compreensão do que é o turismo nos dias atuais (e sua trajetória histórica) posto que encontramos a oposição de ambientalistas e/ou preservacionistas disputando seus argumentos com as esferas oficiais e empresas turísticas, estas representando o poder econômico que tem sido o suporte e razão dos empreendimentos desta atividade. A questão se apresenta sob variados aspectos, a maioria encerrando polêmicas, mas como acentua Barreto, revelando a disputa entre o poder econômico e de barganha política que na maioria das vezes vence a disputa contra os argumentos de ambientalistas e defensores do patrimônio histórico e social da humanidade (BARRETO, 2000).

A harmonia entre a convivência do turismo e o legado cultural é um dos aspectos que deve ser examinado, sobretudo quando abordamos cidades históricas, manifestações culturais e tudo que a elas se relacionam, no sentido em que estas tendem a ser inseridas no contexto do “produto turístico” e, por conseguinte, o próprio turismo possa ser compreendido como um estímulo a manutenção da identidade das populações receptoras (DIAS, 2003, p. 8). Não pretendemos neste artigo esgotar tais questões, mas sim em breve exposição, tratar algumas indagações que nos levem a refletir sobre caminhos que apontem o quanto ainda existe para ser (re)pensado numa visão isenta (ou quase) de laços afetivos aos locais visitados.

### **Vassouras:** buscando uma identidade turística

Em 2009, o Ministério da Cultura patrocinou o Programa Monumenta/IPHN, em conjunto com o Instituto IDEAS, do SEBRAE/RJ e da Secretaria de Cultura e Turismo de Vassouras com o apoio da **TurisRio**, realizando na cidade um extenso inventário turístico e mapeamento cultural completo para elaboração de dez roteiros que abarcaria as mais diversas áreas de interesse. O trabalho proposto foi realizado com evidente detalhamento de suas propostas através da elaboração de folhetos e disponibilidade no *website* <<http://ideias.org.br/projeto/inventario-turistico-de-vassouras>>, texto que reproduzimos em parte a seguir.

**Inventário Turístico de Vassouras:** Publicado em 17 de Julho de 2009.

**Parceiros:** SEBRAE/RJ e Unesco.

**Objetivos:** Disponibilizar todas as informações relevantes sobre a cidade, seus bens imóveis, sua história e seu potencial turístico.

**Ações desenvolvidas:** Criação de um sistema informatizado para a entrada e disponibilização das informações na internet; desenvolvimento de um portal; desenvolvimento de mapas temáticos e um mapa geral; e mais de 1000 fotografias; Informativo on line - quatro edições que abordarão temas culturais, orientações sobre preservação do patrimônio, legislação de proteção, e informações sobre o desenvolvimento do projeto; Oficina de Roteirização; 10 roteiros culturais e turísticos com 15 mil cópias cada; Mapa cultural e turístico com 15 mil cópias; 50 expositores com informações do município. (IDEIAS, 2009).

Neste *website* encontramos uma variedade de fotos e o *link* para o “portal Vassouras” que se encontra em manutenção. Em 26 de janeiro de 2013 retoma-se o projeto com a nova gestão municipal, em que a Secretaria de Turismo e Desenvolvimento Econômico anunciava a busca de parcerias para obtenção de

[...] recursos financeiros e técnicos para que seja possível construir um Plano Municipal de Turismo e revitalizar o portal de internet que foi criado a partir do Projeto Visite Vassouras. (IDEIAS, 2013).

A matéria em sua descrição aponta que

[...] as ações do projeto Visite Vassouras visavam estruturar a promoção do turismo cultural, provocando o desenvolvimento de novas atividades econômicas, que fossem capazes de valorizar e intensificar o uso do patrimônio histórico e arquitetônico do município.

Enfatizando ainda que

O sucesso obtido no Visite Vassouras levou a outras iniciativas, como um projeto de roteiros e visitação das Fazendas e Centro Histórico, criado pelo Instituto Ideas, para o SEBRAE/RJ e a Associação Comercial, Industrial e Agropecuária de Vassouras (ACIAV), que foi incentivado na Lei estadual de Cultura, mas que por diversas razões, *não pode ser concretizado*. (IDEIAS, 2013).

Em 2011, organizado pelo Instituto Geográfico e Histórico de Vassouras, o I Congresso Nacional de História e Geografia do Vale do Paraíba trouxe para os debates as ações oficiais relacionadas a questões de patrimônio cultural e das políticas de preservação dos bens tombados, temas que se relacionam com a cidade de Vassouras e seu papel no conjunto de cidades do Vale do Paraíba. Mesmo diante do esforço para a afirmação contínua de Vassouras como um polo turístico, fica bem clara a existência de uma problemática relacionada a dificuldade da preservação de seus monumentos, dificuldade esta que foi observada em nossa experiência de campo. Com bastante veemência Olinio Gomes Coelho[50] ressalta estas dificuldades:

A Portaria Iphan nº12, de 1986, considerando que o conjunto arquitetônico e paisagístico de Vassouras é parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, determinou sua proteção com o tombamento de seu centro urbano e vizinhanças especialmente denominadas. Vassouras é um dos poucos municípios brasileiros contemplado com especial proteção federal de seu patrimônio cultural. (COELHO, 2013, p. 226).

Continuando assim a busca pelas estratégias de uma estrutura de planejamento turístico para Vassouras, nos deparamos com algumas iniciativas oficiais que mantem a vitalidade da atração desta cidade, sobretudo pela sua importância como pólo cultural do Vale do Café, como o Festival do Vale do Café e a tradicional festa da Folia de Reis, que ocorre no mês de janeiro:

Os grupos de Folia de Reis realizam a entrega de suas bandeiras e tocam o tradicional chula. Os foliões revivem a passagem de visitação ao Menino Jesus feita pelos três Reis do Oriente (Belchior, Baltasar e Gaspar), que passaram a ser santos no século VIII. Durante o ano, as folias de Vassourasse apresentam em eventos organizados pela prefeitura. Treze

grupos pertencem à Associação de Folias de Reis de Vassouras, como Jardim do Éden, Família Teixeira, Boas Novas de Belém e Viagem dos Três Reis. A Associação é responsável pelo projeto Folia Mirim Pequenos Foliões, que é Ponto de Cultura e tem o objetivo de manter viva a tradição das folias. Assim, todas as 4as e 5as à tarde acontecem aulas sobre a história das folias, além de oficinas de violão, sanfona e outros instrumentos, para que as crianças conheçam e deem continuidade às folias de reis. As aulas acontecem na sede da associação. (RIO DE JANEIRO, [200-?])[51]

Estes eventos revelam em consonância ao seu rico patrimônio histórico, que Vassouras mantém tradições que remontam ao seu passado colonial, mas também estimula novos modelos de festividades, em que detectamos o encontro entre o *comportamento festivo* e o *comportamento turístico* como formas de revitalização de memórias afetivas e incentivo a novos atrativos culturais. Mais adiante retomaremos estes comportamentos e suas particularidades.

## **Da natureza e seus arbustos nasce uma cidade: Vassouras, princesinha do café**

Vassouras nasce de uma sesmaria recebida pelo açoriano Francisco Rodrigues Alves e de Luis Homem de Azevedo, em 5 de outubro de 1782, denominadas “sertão da serra de Santana, Mato dentro por detrás do Morro Azul” e posteriormente chamadas “sesmaria de Vassouras e Rio Bonito”. Da região, onde abundava o arbusto, chamado piaçava ou mesmo vassourinha, do qual se fabricavam vassouras veio o nome de batismo da cidade. A região, denominada Caminho Novo era o elo de escoamento entre Minas Gerais e o porto do Rio de Janeiro no período do Ciclo do Ouro. Elevada a Vila em 1833, por sua localização geográfica que a aproximava da Freguesia da Sacra Família, demonstrou também um grande impulso em seu desenvolvimento urbano que a diferenciou da Vila de Paty de Alferes. Porém o que a torna mais atrativa no início do século XIX se deve ao grande desenvolvimento econômico da região do Vale do Paraíba do Sul, em contraste com o esgotamento do ciclo do ouro e o incremento do ciclo do café nesta região. Decorrentes destes fatos e da exportação do café pelo Rio de Janeiro, a pequena vila se eleva a categoria de cidade em 29 de setembro de 1857. Na década de 1850 já se proclama a “maior produtora de café do mundo”, reconhecida também como a “Princesinha do Café” e posteriormente “Cidade dos Barões” pela grande quantidade de fazendeiros nobres ali residentes. Com o declínio da agricultura cafeeira a pecuária se impõe economicamente na região. Sobre esta prosperidade econômica Martins (MARTINS, 2005, p. 2) nos relata que

[...] a prosperidade econômica de Vassouras fez-la viver o glamour dos tempos áureos. A riqueza do ouro verde trouxe escolas, manufaturas, teatros, modistas, com destaque para as ruas Bonita, Direita e do comércio, políticos de expressão nacional e até Sua Majestade Imperial D. Pedro II. As benfeitorias públicas são conhecidas: dois chafarizes que amenizaram a falta de água na vila, a construção da Igreja Matriz e do Cemitério, a construção do prédio próprio da Câmara e da Cadeia, o melhoramento da praça da Concórdia (hoje Barão de Campo Belo), o melhoramento da estrada da Polícia e, não se poderia esquecer, a estrada de ferro D. Pedro II, mais tarde central do Brasil.

A autora ao se referir aos aspectos arquitetônicos da cidade, ressalta a importância visual do casario pertencente aos barões, erguidos no núcleo central urbano, hoje tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Dois outros fatores contribuem para o enriquecimento cultural de Vassouras: a herança deixada por Eufrásia Teixeira Leite, em 1930, que doou a cidade o Hospital que leva seu nome, o Asilo Barão do Amparo, o Museu Casa da Hera e o Instituto Dr. Joaquim Teixeira Leite. Outro evento foi a implantação da Universidade Severino Sombra, instituição de ensino superior que ao

atrair grande contingente de estudantes, transformou substancialmente o perfil da cidade, tornando-a o que denominam uma verdadeira “cidade universitária” com uma cultura peculiar que estabeleceu memórias afetivas que permutam vivências acadêmicas e vivências urbanas.

Em 1958, o IPHAN, através de um processo de tombamento (registro 566-T- de 26/06/1958) determinando assim a proteção do conjunto histórico, urbanístico e paisagístico da cidade, e em 24 de dezembro de 1984 é denominada Estância Turística. Vassouras se encontra entre as cidades contempladas pelo Pac Cidades Históricas, programa cuja estratégia determina que a gestão do patrimônio tenha “uma nova dimensão que vai além da intervenção física nos monumentos protegidos e reforça o sentimento de pertencimento e de cidadania dos brasileiros em relação aos símbolos de nossa cultura”, tendo entre suas propostas a de que

[...] os proprietários poderão recuperar suas residências, ou mesmo investir na adaptação de edifícios para exploração econômica com hotéis, pousadas e restaurantes. (IPHAN, [200-]).

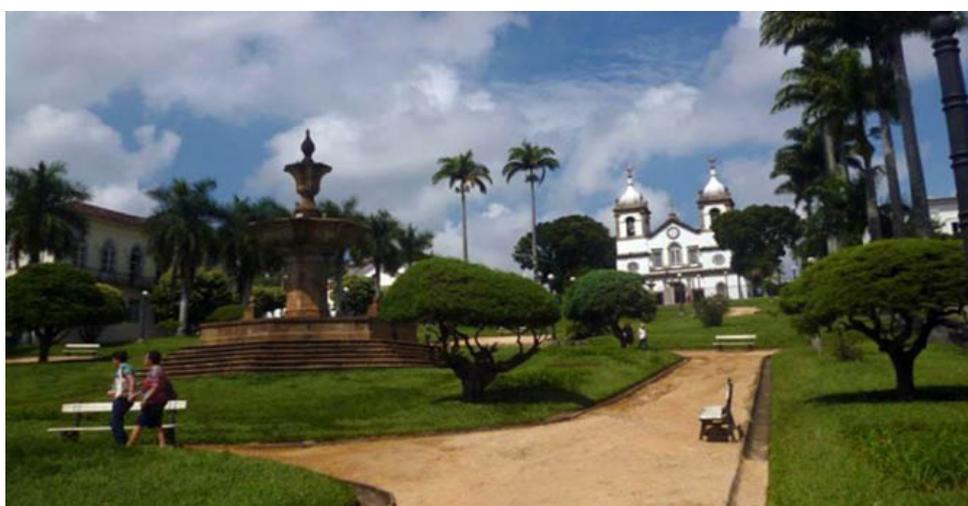
É inegável que a preservação e conservação deste patrimônio sejam desejáveis e importantes, nem sempre se constituirão na mola propulsora para o investimento no potencial turístico da cidade. Conforme afirma Maria da Gloria L. da Silva, no que se refere a tais iniciativas “[...] a preservação continua a ser um desafio principalmente quando envolve bens arquitetônicos e a cidade” (SILVA, 2007, p. 47). Tais ações podem constituir em alguns lugares, por conta de questões e de economia local e de infraestrutura, “[...] um ônus indesejado” (SILVA, 2007, p. 47) e para outros até mesmo um impedimento de expansão urbana e desenvolvimento econômico. Justifica-se a qualificação de Vassouras como “estância” pelo seu passado de cidade que abrigou a elite do século XIX, onde podemos constatar que [...] a paisagem urbana é marcada, sobretudo pelas construções suntuosas e pelos parques e jardins remanescentes do período imperial brasileiro” (SILVA, 2007, p. 65).

Do conjunto de monumentos que compõem a cidade e constituem seu patrimônio histórico, impõe-se uma questão que é cara aos pesquisadores: a perpetuação da cultura local. Neste sentido, nos interessam duas questões já citadas, a implantação de estratégias de atração de visitantes, tornando aquele local um pólo turístico, e, paralelo a isto, a permanência de suas festividades e o estabelecimento de eventos espetaculares.

No que se refere ao turismo, este surge como

[...] única prática social que consome, fundamentalmente, espaço, sendo este consumo efetivado por meio da apropriação do espaço pelo turismo, ou seja, por meio das formas de consumo que se estabelecem entre o turista e o local visitado. (CRUZ, 2002, p. 109).

No caso de Vassouras, por exemplo, impõe-se a preservação e conservação de sua praça central (Fig.1) no sentido de que esta se torne uma paisagem sedutora para consumo e lazer sem que sejam desvirtuados seus elementos essenciais de tradição e memória.



**Foto 1** – Praça Barão do Rio Branco, Vassouras/RJ

Foto: Helenise Monteiro Guimarães, 2013.

A cidade de Vassouras nos propõe um potencial turístico gerado por um patrimônio cultural que conta com dois séculos de existência, apresentando-se sem sombra de dúvida como um museu vivo a espera de visitantes. Ao se deparar com a imponente Praça Barão de Campo Belo, o visitante tem um caleidoscópio de imagens que ora se direciona a grande igreja matriz Nossa Senhora da Conceição, ao redor da qual se organizaram os primeiros moradores da antiga vila, de interior de beleza singular por seus vitrais, pinturas e murais; ora nos mergulham nas curvas de um singelo coreto ou acompanhando as calçadas e o extenso gramado que nos direciona a outros pontos de interesse de seu conjunto de casarios históricos.

### **Da folia de reis ao Festival do vale do café... Vassouras e suas festas**

Nos estudos sobre festas, temos visões que na verdade são faces de uma mesma moeda. A festa como uma transgressão e ruptura do cotidiano, como estudaram Callois (1950), da Matta (1990) e Duvignaud (1983) e a festa como um acontecimento em que as regras sociais continuam a subsistir, sendo ela mesma a própria mentora destas regras, sem que o cotidiano seja desfeito, como analisam Brandão (1989), Canclini (1983) e Heers (1987). A festa opõe-se ao cotidiano do trabalho e das obrigações, os opõe a um tempo lúdico de suspensão, o que nos aproxima da oposição lazer x trabalho. Mas a festa pode ser vista também como um conjunto de regras em esferas que se diferenciam e que conectam trabalho e festejar. Neste sentido, lazer e festa não se opõem e como analisa Rosa (2002, p. 24)

Como forma de lazer, a festa denota sentidos e significados diversos, como ordem, desordem, diversão, segurança, conflito, devoção, convivência, efervescência, gratuidade e espontaneidade.

Ferreira (2005, p. 295-298), ao refletir sobre a questão do espaço e da festa nos afirma que

Mais importante do que a própria existência física do espaço é o modo como o espaço público é socialmente construído por meio de negociações que irão definir o seu uso apropriado e, por consequência, quem será excluído dele.

E, sobretudo, um fator que define um evento festivo, o da tensão, Ferreira (2005, p. 295-298) nos dirá que

[...] a tensão que define a festa pode ser entendida como um conflito pela hegemonia do discurso festivo. Conflito este que se instaura por meio de qualificações e desqualificações, de lembranças e esquecimentos, de enfrentamentos, enfim, que determinam e são determinados pelo espaço festivo.

Tais considerações nos proporcionam escopo para outro objeto, que são as festividades de Vassouras e suas concepções, no sentido em que são representações de memórias reelaboradas, como a Folia de Reis, mas também festas destinadas a atração de visitantes, profissionais e turistas, como o festival do café, ambas de ciclos anuais e já tradicionais no calendário da cidade. Da Folia de Reis, que ocorre no mês de janeiro, temos o cortejo tradicional composto de músicos, instrumentistas, cantores, dançarinos e palhaços que percorrem a cidade seguindo os passos da Bandeira em cortejo.

O Festival do Vale do Café tornou-se, desde 2003, um evento fixo no calendário turístico da cidade de vassouras, cujos objetivos, além de atrair turistas para a região e assim programar novos rumos ao desenvolvimento econômico da cidade, também tinham por foco construir uma grande celebração que reunisse música, história e natureza ao mesmo tempo em que se consagrava ao patrimônio histórico regional uma grande homenagem. Em 2013 este festival chegou a sua 11ª edição, conforme aponta o site deste evento:

[...] o Festival Vale do Café resgata fortemente o patrimônio imaterial, estimulando o amor à natureza e divulga o patrimônio histórico e arquitetônico abrangendo os diversos municípios da região do Vale do Café, num dos mais lindos recantos do Estado do Rio de Janeiro, no Vale do Paraíba. [...] Em fevereiro de 2010, o Festival Vale do Café recebeu o Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro na categoria Empreendedorismo, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. A premiação foi concebida a partir da junção de três prêmios – Golfinho de Ouro, Estácio de Sá e Governo do Rio de Janeiro, onde através dela, o Governo do Estado reverencia e difunde a diversidade, a qualidade e a riqueza da criação cultural do Rio de Janeiro. Praças, igrejas e fazendas históricas – verdadeiros palacetes incrustados na Mata Atlântica – são o cenário das atrações do 11ª Festival Vale do Café. (RIO DE JANEIRO, 2013).

Temos aqui, portanto um exemplo de como o chamado “turismo festivo” pode ser administrado de maneira que reúna em sua concepção noções tais como propostas de preservação de patrimônio e divulgação da cultura local, aliado ao fato de que os eventos inseridos no roteiro englobam atividades diversificadas cujos atrativos são direcionados a públicos distintos, tais como jovens, músicos, pessoas da terceira idade e a própria população regional. Desta forma o que se pretende por “festa” torna-se “espetáculo” e ambas as formas prescindem de um sistema organizacional e de uma estratégia de permanência, que no caso deste festival, completam sua primeira década. Em sua organização encontraremos a participação do poder público, dos patrocinadores, da própria secretaria de cultura regional e dos indivíduos que assumindo determinados papéis e atuam como mediadores entre a festa, o público e moradores. Retomando a questão do comportamento festivo e comportamento turístico, Rosa (2002, p. 30) afirma que

Por um lado, a festa é uma atividade mobilizadora da atividade turística, que ocorre atendendo a diferentes interesses – histórico, rural, cultural, lazer, negocio, dentre outros –, ao atrair visitantes de lugares diversos, em períodos específicos, para o local de sua realização: por outro o turismo possui, dentre suas ações, um programa de atração e exploração, tendo a festa como produto turístico.

Esta articulação entre festa e turismo nos leva a pensar na questão da identificação do homem com a cidade em que vive e para a qual planejará e adotará posicionamentos que evidenciem ligações não só com o patrimônio e seu legado cultural, mas a própria paisagem urbana, e certamente esta se configura no cenário do Festival do Vale do Café e nos eventos que incluem as fazendas coloniais onde ocorrem os concertos, saraus e visitas guiadas. Lynch (1997) ao analisar a identificação do homem com a cidade em

que vive e, sobretudo à sua paisagem, afirma que certos lugares podem se tornar tão carregados de significados que constituem um poderoso foco de atenção justamente por estarem saturados de “[...] uma longa história cultural e religiosa” (LINCH, 1997). Ao chamar a atenção para o papel ambiental da paisagem, ele afirmara que

[...] o ambiente conhecido por seus nomes e familiar a todos oferece material para lembranças e símbolos comuns que unem o grupo e permitem que os membros se comuniquem entre si. (LINCH, 1997, p. 143).

Esta identificação entre homem – paisagem – cidade vai se articular com a pertinência das tradições que se renovam e se reinventam, como afirma Hobbsbawn (2002), num movimento conjunto tão importante que termina por sustentar a continuidade com o passado.

O festival do Vale do Café por si só já nos traz varias questões a serem observadas, tais como a sua espetacularização, a programação de cursos e oficinas, os desdobramentos culturais e sociais. Tendo como cenário e palco a cidade de Vassouras, fazendas do Vale do Paraíba e espaços públicos de outras cidades desta região, o evento traz uma espetacularização das atividades que já fazem parte do cotidiano turístico, tais como as visitas guiadas as fazendas que, durante o festival são acrescidas de apresentações de músicos, conjuntos folclóricos, grupos de corais entre outros. Também são transformados em palcos os espaços urbanos e interiores de igrejas, polarizando varias atrações do festival e atraindo simultaneamente turistas e moradores.

Debord (2004, p. 14) afirma que o espetáculo, em todas as suas formas, incluindo o consumo direto de divertimentos, constitui “[...] o modelo atual da vida dominante da sociedade” fato que podemos constatar sobretudo em algumas festas urbanas como o Boi de Parintins na Amazonia e o desfile de Escolas de Samba no Rio de Janeiro. No que se refere ao turismo o autor o define como “[...] circulação humana considerada como consumo” resumindo-se apenas no “[...] lazer de ir ver o que se tornou banal”, haja vista que a economia moderna se encarregaria de igualar os espaços. (DEBORD, 2004, p. 112) Neste sentido, a espetacularização que buscamos encontrar no festival do Vale do Café contrapõe-se a esta “banalidade” a que se refere Debord e se reafirma pelo uso da paisagem local como cenário de celebração em que manifestações culturais de varias esferas são irmanadas numa extensa programação de eventos.

Na pesquisa realizada em 2014, buscamos compreender não só a importância deste festival para a preservação de uma história regional, mas que efeitos, positivos e negativos, contribuam para a imagem que hoje como potencial polo turístico em Vassouras nos apresenta. Tão importante quanto outros eventos espetaculares, tais como a Oktoberfest, o rodeio e o Carnaval Carioca,[\[52\]](#) o Festival do Vale do Café nos revelou na voz de seus organizadores, participantes, atores e consumidores, novas faces desta encantadora “Princesa do Café”, chamada Vassouras.

## **O “Cortejo de Tradições”:** o passado celebrado na memoria da liberdade

O “Cortejo de Tradições” teve sua primeira apresentação já na primeira edição do festival, e foi criado também por Cristina Braga, que nos conta que a a idéia do “cortejo” surgiu da necessidade de se

ordenar numa única atração os vários grupos folclóricos da região: folias de reis, grupos de capoeiras, grupos de rezadeiras, Jongo, Caxambu, Caninha Verde, Calango, o que em 2014 totalizava 15 grupos de varias cidades. O modelo inicial do desfile foi estabelecido para que congregando estes grupos, nas ruas de Vassouras se organizasse uma procissão que desceria do Memorial do Mario Congo ate a Praça Barão do Campo Belo. Tal ordenação tem seu significado, tendo em vista que o memorial de Manuel Congo é um local histórico da cidade, onde os escravos eram açoitados ou enforcados. Nestas ocasiões a cidade convergia para o alto deste morro para assistir o cumprimento das sentenças.

Reiventando-se a procissão dos que subiam o morro para ver um lúgubre espetáculo, pretendeu-se assim estabelecer que o Cortejo, descendo do morro para a cidade consistiria numa celebração da vida e da liberdade. Cristina Braga nos revelou também que em determinado momento haveria apresentações em cidades diferentes e muitas vezes diurnas e noturnas com a participação de mais de oitocentos integrantes, diferente do que encontramos de 2013 a 2015 – uma única apresentação na cidade de Vassouras.

Em 2014 participaram do desfile os seguintes grupos: Jongo de Pinheiral, Jongo Caxambú Renascer de Vassouras, Jongo do Quilombo São José, Jongo de Barra do Piraí, Jongo de Caxoeira do Arrozal, Capoeira Arte Rasteira, Maculelê Abadá, Caninha Verde de Ferreiros, Itakalango, Êta Calango, Folia de Reis Estrela Guia, Folia de Reis Lázaro e Maria, Rezadeiras, Capoeira Libertação Negra e Calangueiros e Rezadeiras dos vários municípios e distritos da região do Vale. Os estandartes que ilustram este artigo foram confeccionados por Samuel Abrantes, professor do curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Ates/UFRJ e Sueli Gerhard (Fig. 2, 3 ,4 e 5).

Embora seja considerado um evento fixo no roteiro do festido Vale do Café, em 2015 constatamos uma redução dramática dos grupos, quando então o cortejo foi constituído paenas pelos grupos folclóricos de Vassouras. O trajeto da procissão continuaria o mesmo, porém a duração das danças e apresentações seria estabelecida em menos de uma hora na Praça Barão do Campo Belo, ao contrário das duas horas e meia do ano anterior. Continuando a ser um dos pontos altos do festival, pela quantidade de publico que atraiu para a Praça, o “Cortejo de Tradições” já dava sinais de esvaziamento, seja pela escassez de investimentos dos poderes públicos, seja pela impossibilidade de seus agentes de manterem grupos de cidades distantes unidos para uma única apresentação.

Em 2016 o Cortejo foi retirado da programação, e as apresentações de manifestações populares reduzidas a algumas homenagens ao centenário do samba. Num momento de crise econômica que abateu fortemente o campo das politicas culturais, esta ausência pode ser justificada pelo esgotamento de uma formula que desejava manter, o contato por tantos anos estabelecido entre a cultura popular e os eventos eruditos do Festival do Vale do Café. Fica portanto, em nossa memória as cores dos belos estandartes e os ecos de tambores dos caxambus e estalar de espadas do maculelê.

Que retomem – um dia – seus espaços pelas ruas da Princesinha do Café, para alegria da tantos que como nós, accompanharam sua trajetória de cores, dança e musicas.



**Figura 2** – Estandartes do Cortejo de Tradições, Vassourá/RJ  
Foto: Helenise Monteiro Guimarães, 2014.



**Figura 3** – Estandartes do Cortejo de Tradições, Vassourá/RJ  
Fonte: Helenise Monteiro Guimarães, 2014.



**Figura 4** – Estandartes do Cortejo de Tradições, Vassoura/RJ  
Foto: Helenise Monteiro Guimarães, 2014.



**Figura 5** – Estandartes do Cortejo de Tradições, Vassoura/RJ

Foto: Helenise Monteiro Guimarães, 2014.

## Referências

- BANDUCCI JR., A.; BARRETTO, M. (Org.). **Turismo e identidade local: uma visão antropológica**. São Paulo: Papirus, 2001.
- BARRETTO, M. **Manual de iniciação ao estudo do Turismo**. São Paulo: Papirus, 2001.
- BARRETTO, M. **Turismo e Legado Cultural**. São Paulo: Papirus, 2000.
- BRANDÃO, C. R. **A cultura na rua**. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- BRANDÃO, C. R. **Prece e folia, festa e romaria**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2010.
- CALLOIS, R. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1950.
- CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COELHO, O. G. P. Vassouras: patrimônio nacional. In: FERNANDES, N.; COELHO, O. G. P. **História e Geografia do Vale do Paraíba**. Rio de Janeiro: IHGV; CREA/RJ; Prefeitura de Vassouras, 2013.
- CRUZ, R. de C. A. As Paisagens artificiais criadas pelo turismo. In: YAZIGI, E. (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. (Turismo Contexto).

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

DIAS, R. **Sociologia do turismo**. São Paulo: Atlas, 2003.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FERREIRA, F. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GRABURN, N. et al. **Turismo e antropologia: novas abordagens**. São Paulo: Papirus, 2009.

HEERS, J. **Festas de loucos e carnavais**. Lisboa: D. Quixote. 1987.

HOBBSBAWN, E. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

IDEIAS. Instituto para o Desenvolvimento da Economia, do Indivíduo, do Ambiente e da Sociedade. **Inventário Turístico de Vassouras**. 2009. Disponível em: <<http://ideias.org.br/projeto/inventario-turistico-de-vassouras>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

IDEIAS. Instituto para o Desenvolvimento da Economia, do Indivíduo, do Ambiente e da Sociedade. **Vassouras almeja ter um Plano de Turismo e divulgação na internet**. 2013. Disponível: <<http://ideias.org.br/noticia/vassouras-almeja-ter-um-plano-de-turismo-e-divulgacao-na-internet>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

IPHAN. Instituto Histórico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Vassouras, (RJ)**. [200-]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/297/>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

LINCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTINS, R. de C. C. Memória do Povo: Patrimônio de Vassouras. **Revista Mosaico: caminhos da História, Vassouras, RJ**, v. 1, 2005.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Cultura. **Associação de folias de reis de Vassouras**. [200-?]. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/folia-mirim-pequenos-folioses#prettyPhoto>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Cultura. **Festival Vale do café**. 2013. Disponível: <<http://www.festivalvaledocafe.com.br/gmedia-album/festival-2013/#!>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ROSA, M. C. Festa na Cultura. In: ROSA, M. C. (Org.). **Festa lazer e cultura**. São Paulo: Papirus, 2002.

SILVA, M. da G. L. da. **Cidades turísticas: identidades e cenários de lazer**. São Paulo: Aleph, 2007.

## **Documentos de acesso em meio eletrônico**

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/297>. Acesso em: 13 abr. 2017.

[48] Para embasamento teórico sugerimos: BANDUCCI JUNIOR; BARRETO, 2001; GRABUM et al, 2009; BARRETO, 2000; DIAS, 2003.

[49] Segundo Barreto (2009, p. 55): “Em nível mundial, assim como no Brasil, o maior volume de estudos científicos sobre turismo provem das ciências econômicas ou administrativas, que analisam o crescimento e a movimentação de capitais baseados na chamada “indústria do turismo”, ou seja, dos negócios turísticos. Mas estes aspectos constituem apenas parte dessa atividade que vem se configurando como um fato social total.”

[50] Olinio Gomes Coelho é presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Vassouras, realizador do citado congresso, que teve apoio da prefeitura Municipal de Vassouras, do Conselho regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Rio de Janeiro – CREA-RJ e do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[51] Os Pontos de Cultura são definidos como iniciativas culturais desenvolvidas pela sociedade civil que estão sendo potencializadas pelo Governo Federal, através do Programa Mais Cultura, em conjunto com o Governo Estadual. A Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com o Ministério da Cultura, vai liberar recursos para cada um dos projetos culturais selecionados em todo o Estado. Esses recursos poderão ser utilizados para a realização de cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, compra de equipamentos, entre outros.

[52] Para aprofundar leituras sobre festas, Oktoberfest, rodeio e Carnaval sugerimos ROSA, 2002.

# DEVOÇÃO E ARTE NA ANÁLISE DE DUAS DANÇAS POPULARES AFROCATÓLICAS EM LARANJEIRAS-SERGIPE

*Ivan Rêgo Aragão*

Refletir sobre a cultura afro-brasileira é pensar nos elementos da construção histórica de pessoas vindas de locais da África, cativas, privadas de sua dignidade e obrigadas a trabalhar na economia açucareira no período do Brasil colônia. Os chamados povos da Diáspora Negra[53] vieram de diferentes pontos da África, acarretando a convivência de grupos étnicos que não tinham quase nenhuma afinidade cultural. Os estudos apontam que dentre os grupos etnolinguísticos que aportaram no Brasil em quantidade de cativos, os bantos e sudaneses foram os que mais se destacaram (NASCIMENTO, 2010).

Os bantos eram principalmente das etnias *angolas*, *caçanjes* e *bengalas*, vindos das regiões do Congo, Moçambique e Angola. Se fixaram, segundo Nascimento (2010), nas regiões que hoje são o estado de Minas Gerais e Goiás. Já os sudaneses eram formados pelos *iorubás* ou *nagôs*, *jejes*, *fanti-achanti*, *haussás* e *mandingas-islamizados* das regiões do Benin, Nigéria e Togo. Concentraram-se em locais que hoje são os estados de Bahia, Pernambuco, Maranhão e região do rio da Prata.

Esse fato revela que as pessoas vindas do continente para trabalhar no Ciclo do Açúcar procediam de locais distintos, e nesse sentido, verificaram-se aspectos conflitantes ocorridos no Brasil entre diferentes etnias africanas, como a religiosidade, língua e costume. Sendo assim, os povos subjugados tiveram que forçosamente se adaptar à nova realidade social. Como forma de sobrevivência e trânsito, comunidades vindas como escravos estabeleceram

[...] relações com companheiros de cor e origem, construindo espaços para a prática da solidariedade e recriando a sua cultura e a sua visão de mundo. (MATOS, 2013, p. 155).

Dessa maneira, despontou um legado cultural a partir das características do continente africano em práticas religiosas no Brasil.

Diversos estudos[54] apontam à influência dos povos africanos nos mais variados segmentos da cultura brasileira. Ainda que oprimidos pela cultura do colonizador e, portanto, uma cultura de cor branca europeia, sabe-se que, como povos que vieram para trabalhar na agricultura canavieira, as etnias vindas da África que aqui aportaram, deram um novo significado ao arcabouço cultural do Brasil. Dessa forma,

A vinda dos africanos ao Brasil modificou sobremaneira os costumes cotidianos na sociedade brasileira. Graças ao modo diferenciado de perceber o mundo pelos escravos, o Brasil detém uma cultura singular que está inserida nos mais diversos segmentos. No campo gastronômico enriqueceu as práticas alimentares com novos ingredientes, temperos e sabores, a língua portuguesa foi ampliada, inseridas novas palavras ao dicionário brasileiro; diversificou o modo de dançar e comemorar as festas, incorporando novos sons e bailados; os africanos influenciaram o ritmo dançado dos folguedos e do folclore popular dos grupos de São Gonçalo do Amarante, Taieira, Caceteira e Congado, bem como nos passos do frevo e do samba, dentre outros. (Aragão, 2013, p. 3).

Pela afirmação acima, percebe-se que houve uma gama de elementos africanos que foram

incorporados à cultura brasileira, sendo fator de identidade a partir da soma de outras práticas culturais, a exemplo da indígena e portuguesa. Uma identidade cultural ressignificada pela junção de práticas simbólicas e cotidianas nas celebrações, alimentação, modos de falar, ritos, festas, ritmos e danças.

Com tudo isso, abordar a identidade africana transplantada para as regiões americanas é falar de questões complexas e da multiplicidade do ser africano na África (APPIAH, 1997), visto que esse pertencimento cultural diz respeito muito mais que morar no continente, mas também se identificar com a língua e religião, fazer parte do mesmo grupo étnico, dentre outros elementos culturais. Ainda assim, os movimentos de resistência cultural-religioso que se capilarizaram em regiões do Brasil que receberam escravos, acabaram por mostrar a sua força vinculada à tradição, através da flexibilidade em se hibridizar com práticas culturais alheias à sua.

O catolicismo como religião dominante, imposta pela catequização e ideal colonizador da igreja contrarreformista, não cedia espaço à cultura do dominado para manifestar atos, mitos e ritos de origem. Sendo assim, os africanos e os seus descendentes do Brasil encontraram meios de sobrevivência religiosa, trânsito e resistência cultural, incorporando à sua religião imagens de cultos católicos de forma sincrética.

A maioria das devoções aos santos católicos vinculados às populações vindas da África para o Brasil está relacionada à cor da pele. De acordo com Boschi (1985, p. 25 apud QUINTÃO, 2007, p. 15), os santos de cor negra do devocionário católico eram as invocações recorrentes dos escravos, “[...] não apenas pela afinidade epidérmica ou pela origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras.”[55] Outro ponto a salientar é o fator martírio: os santos negros reconhecidos no Brasil sofreram maus tratos, sendo submetidos a provações para testar a sua fé, resignação, assim como os negros vindos da África para trabalharem na produção canavieira.

A partir da pesquisa bibliográfica e de campo, o presente texto descreve e analisa duas danças devocionais vinculadas à cultura popular denominadas de Taieira e Cacumbi. Manifestações herdadas da cultura portuguesa e africana que encontraram rebatimento no estado de Sergipe, principalmente na cidade de Laranjeiras. Inicialmente o artigo se detém em localizar o espaço onde se encontram vivas ambas as danças, para posteriormente explicar cada uma delas e, por fim, as considerações finais.

## **Aspectos históricos e culturais de Laranjeiras**

Localizada no estado de Sergipe, região nordeste do Brasil, a cidade de Laranjeiras situa-se a aproximadamente 18km de Aracaju, capital do Estado. Laranjeiras, durante os séculos XVIII e XIX, era um importante centro econômico, político e cultural por onde se desenvolveu o cultivo da cana de açúcar no Estado de Sergipe. Por ser uma região voltada à prática econômica vinculada à escravidão, o aglomerado urbano laranjeirense foi também relevante espaço que recebeu etnias de negros vindos da África pelos portos da Bahia e Recife para trabalharem como escravos.

Por ser uma cidade ligada à produção açucareira do período colonial, Laranjeiras detinha um grande número de população escrava, que era proibida de ter acesso às igrejas dos brancos. No período do

Brasil colonial, as confrarias religiosas de homens leigos eram divididas pela cor da pele e classe social onde,

[...] os aristocratas cultuavam seus santos nos altares domésticos ou na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, sede da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que associava os ricos da localidade. Pretos e pobres congregavam-se na Irmandade de São Benedito, sediada na Igreja de mesmo nome, para cultuar seus patronos com ruidosos festejos realizados no dia de Reis [...] (SANTOS, 2006, p. 19).

Pela população negra ser, proibida de ter livre acesso aos espaços sagrados da elite da cidade, era recorrente, as manifestações de danças e folguedos no lado externo da igreja (SANTOS, 2006).[56]

Como meio de se inserir na sociedade, os escravos alforriados entre os séculos XVII e XIX se organizavam em torno da Irmandade de São Benedito, para festejar o dia de Reis, apresentando chegada, cacumbi, taieira, maracatu, entre outros folguedos populares (DANTAS, 1988). Nas irmandades de homens pretos, ocorria a louvação aos santos de simpatia das populações originadas da África, como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Em Laranjeiras, a igreja dos negros era a de São Benedito, edificada na colina com acesso para as bordas da cidade, pois, na época, os negros não podiam circular pelas ruas centrais. (LIRA, 2012, p. 38).

A cidade de Laranjeiras alcançou seus tempos áureos com a economia açucareira colonial, concentrando grande parte das fazendas de cana-de-açúcar do estado. Tendo o seu conjunto arquitetônico e paisagístico tombado desde 1996 (BRASIL, 2013), é notado pela arquitetura de praças, casarões e igrejas. Como informa Orazem (2008, p. 3),

Laranjeiras é uma cidade, dentre algumas, que é considerada patrimônio nacional, não obstante, quando se passeia por suas ruas a sensação é de uma retomada há tempos anteriores na história do Brasil, porque se vê estradas de pedra, igrejas localizadas em cima de morros, a manifestação de grupos folclóricos, residências com fachadas coloridas e ecléticas, dentre outras imagens históricas.

Além da riqueza histórica expressa na arquitetura colonial, a cidade de Laranjeiras guarda, ainda, expressões imateriais de sua história, contada através da presença de mais de vinte grupos de danças e folguedos (Santos, 2006), a exemplo da Taieira e Cacumbi aqui analisados.

## **A Taieira**

Como legado do tempo do Brasil escravocrata, a Taieira (Fig. 1) é uma dança que transita entre características portuguesa católica – faz parte das danças do Ciclo Natalino – e os aspectos da cultura africana – ritmos, sons e letras –, para louvar a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, assim como a Chegança e o Cacumbi (DANTAS, 1972).



**Figura 1** – Grupo das Taieiras, Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário e São Benedito, Laranjeiras/ SE

Foto: Ivan Rêgo Aragão.

Trazida de Portugal para o Brasil, a Taieira incorporou elementos da Diáspora Negra em suas músicas. Alencar (2003) e Lemos et al. (2007), corroboram este dado ao mencionar que estes elementos estão vinculados ao negro, e nesse contexto, a Taieira de Laranjeiras inseriu nos seus ritos, tanto os cantos benditos de louvação aos santos negros, como aos orixás, se utilizando do culto afro.

De acordo com Dantas (1972), no passado existiam grupos de Taieiras nos estados de Alagoas, Bahia e Rio de Janeiro, “[...], porém, na atualidade, uma sensível redução da sua área de ocorrência, nestes estados” (Lemos et al 2007, p. 25). Assim como esses grupos, as Taieiras das cidades sergipanas de Laranjeiras, São Cristóvão, Japarutuba e Lagarto, estão vinculadas, no presente, à herança do Brasil colonial, onde a sociedade escravocrata quase sempre excluía, encontrava meios de louvar seus orixás através da representação dos santos católicos. Atualmente, o caráter legado pelo sincretismo religioso tem característica marcante nas Taieiras de Laranjeiras, o que não ocorre com todos os grupos desse folguedo em Sergipe, que têm mais característica artístico-cultural (Alencar, 2003; Dantas, 1972; Ribeiro, 2003).

A Taieira em Laranjeiras, desde o século XIX até o momento presente, se firmou em uma linhagem de seis gerações, sempre com a presença marcada pela liderança de mulheres afrodescendentes.

Antes da famosa Umbilina, houve a negra Calu, que já morreu idosa, antecedida por Maria Nenêga, que recebeu a tradição de Sá Geralda, antigamente a dona desse espaço. (DANTAS, 1972, p. 56).

Já no século XX, dois fatos puseram o caráter do hibridismo religioso, que se transformou em marca da expressão principal do grupo. Sendo uma manifestação vinda desde o período da segmentação dos espaços religiosos e étnicos, as Taieiras, com a liderança de Mãe Bilina,<sup>[57]</sup> revelavam a partir da primeira metade do século anteriormente citado, o hibridismo afro-católico.

Tal realidade se concretizou com o ritual de coroação da rainha na Igreja de São Benedito, onde antes da citada líder, não dialogavam os ritos da cultura Nagô e Católica. Ao assumir a direção, Dona

Umbilina Araújo, que era Mãe de Santo, trouxe os elementos africanos da cultura Nagô para dentro do ritual católico.

[...] com Mãe Bilina, a Taieira se firmou em importância e respeito perante a comunidade laranjeirense. Neta de escravos, herdou de sua avó, Ismera, conhecida como Biroquê, a tradição religiosa africana, sendo posteriormente “convocada” para a chefia do terreiro nagô “Santa Bárbara Virgem”. De sua mãe Carolina, a “Crioula Calu”, recebeu o encargo de organizar a Taieira. (Lemos et al 2007).

De acordo com Alencar (2003), na Taieira de Laranjeiras é perceptível elementos de rituais afros, não só nos ritmos e nos cantos, mas no cortejo remanescente do cerimonial dos congos africanos que se fixaram desde o Brasil colônia. Essa proximidade entre culturas diferentes, que acontecia somente no ápice da cerimônia de coroação da rainha das taieiras (Fig. 2 e 3), tornou-se recorrente no cotidiano do grupo. Ao tomar a frente dos trabalhos, tanto do Terreiro Santa Bárbara Virgem, quanto do folgado das Taieiras, a líder religiosa D. Umbilina estipulou o batizado católico e a pureza como premissas para a inserção no grupo. Para tornar-se membro no grupo das Taieiras tem que ser menina e moça virgem (Lemos et al, 2007). Em consequência dessa última disciplina, Mãe Bilina tratou de modificar a faixa etária dos membros do gênero masculino (rei, ministro e patrão), que passou de adultos para meninos e pré-adolescentes.



**Figura 2** – Imagem de Nossa Senhora com a Coroa, Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário e São Benedito, Laranjeiras/SE  
Foto: Ivan Rêgo Aragão.



**Figuras 3** – Momento que o Atributo da Imagem é posto na cabeça de uma integrante da Taieira, Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário e São Benedito, Laranjeiras/SE

Foto: Ivan Rêgo Aragão.

Com o falecimento de D. Umbilina na década de 70 do século passado, a liderança fica a cargo de D. Lourdes dos Santos que, durante 40 anos, manteve-se fiel aos preceitos evocados por sua antecedente. Foi quando, a partir de 2003, Bárbara Cristina tornou-se a Loxa[58] que assumiu essa função até a atualidade. Numa análise mais ao fundo, percebe-se que a Taieira de Laranjeiras é um grupo que está alicerçado em uma sociedade matriarcal, onde ao ocorrer o falecimento da líder, os orixás são quem definem sua sucessora.

Vestidos em traje de predominância vermelha e branca (cores de Oyá), fitas coloridas com cada cor representando o Orixá específico e chapéus com flores, o grupo rememora o reinado do Congo que foi uma constante em representações dos festejos das irmandades ou ordens terceiras católicas de homens pretos. Nesse contexto, o que torna a Taieira de Laranjeiras singular em relação aos outros grupos de Sergipe e de outros estados brasileiros, além do aspecto já citado da pureza, é o seu processo de existência pautado na liderança e relações de poder das mulheres: filhas e mães de santo, culminando na atual intimidade no diálogo com o universo afro-católico, sendo uma manifestação popular que também busca a valorização da tradição cultural afro-sergipana.

## **O Rito da Coroação**

Anualmente, no segundo domingo do mês de janeiro que coincide com o último dia do Encontro Cultural de Laranjeiras, acontece à coroação da rainha das Taieiras na igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. No passado, esse ritual era realizado no dia 06 de janeiro, no entanto, com o crescimento e divulgação do citado evento pela mídia, deu-se início ao ato de coroar uma das integrantes do grupo sempre no encerramento do encontro cultural.

Sempre no domingo do encerramento do Encontro Cultural de Laranjeiras, a partir das 9 horas começa

a missa católica. No mesmo horário, do outro lado do centro histórico, o grupo de jovens e crianças formado em sua maioria por meninas, se arruma para realizar após a missa, os seus louvores à Virgem do Rosário e São Benedito. Junto com o grupo do Cacumbi, as Taieiras se concentram na residência e terreiro da líder e, a partir daí, dão início ao desfile pelas ruas do centro antigo da cidade.

Os dois grupos citados saem em cortejo até a margem do rio Cotinguiba onde prestam seus louvores à entidade das águas doces Oyá/Iansã e Bom Jesus dos Navegantes. Logo após, os componentes formados pelo patrão, guias, ministro, capacetes, rei, rainhas e lacaias,[59] se dirigem a igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Chegam à igreja, sempre seguidos por fotógrafos, pesquisadores, turistas e curiosos.

Tendo à frente o jovem rapaz que faz o papel de patrão tocando tambor, o grupo de moças e crianças saem pelas ruas em duas filas, sempre em idade decrescente. Se na frente tem a guia na outra fileira aparece à contra guia. Quando as Taieiras chegam à igreja é perceptível a alegria de todos os expectadores ao verem o grupo de jovens que se postam no altar junto à Virgem do Rosário e São Benedito. Após o término da missa, a mesa do altar da igreja é removida transformando-se em palco para a louvação dos grupos. Passados parte dos cânticos para os louvores, o padre se dirige à imagem de Nossa Senhora do Rosário remove sua coroa e põe na cabeça da integrante do grupo.

As pessoas que estão na igreja são acometidas por uma grande emoção e ecoam aplausos por todo o recinto. Em seguida, o líder religioso retira a coroa da jovem que faz o papel da rainha do grupo e devolve para a imagem. Ao coroar a jovem dentro do rito católico, o representante religioso católico empondera o grupo como um todo e subliminarmente, a identidade afro-brasileira e católica, ambas pertencentes aos membros, sendo demarcadas social e etnicamente.

Em seguida, quem inicia as devoções são as integrantes da Taieira, e posteriormente do Cacumbi.[60] Acompanhadas de tambor e querequechês,[61] cantando e dançando, as integrantes sempre em dupla, se dirigem ao altar para deixar galhos de arruda em oferenda aos citados santos. Entre as músicas cantadas estão “São Benedito não quero mais c’roa”, “Lá vai São Benedito”, “Deus vos Salve Casa Santa”, “Entremos com muita alegria”, “Calango”, “Guia com guia” entre outras.[62] Nesse momento, a igreja encontra-se cheia de pessoas tanto na parte interna como externa: são turistas, estudiosos da cultura popular, pesquisadores de ritmos e etnomusicologistas, fotógrafos, jornalistas, documentaristas, estudantes e pessoas da comunidade. Essa missa é especial, pois além de rito católico, torna-se um evento e cenário de expressão cultural. Na manhã do segundo domingo de janeiro, na cidade de Laranjeiras, a cultura está materialmente presente em sua diversidade.

O ritual da coroação da rainha das Taieiras expõe elementos relacionados à cultura de um dos grupos étnicos formadores do país. Evento para atração de pessoas, a simbólica coroação de uma das integrantes do grupo reforça a mensagem de identidade e pertencimento cultural vinda dos antepassados africanos. Se a coroação é singular ou “exótica” para alguns, na comunidade de entorno ela faz parte da paisagem cultural da cidade. Como informa Grünwald (2003, p. 144)

[...] se o exótico, o outro, é procurado em lugares distintos do de origem do visitante, os habitantes desses lugares, de

acordo com a perspectiva turística, devem se promover como esse exótico, a fim de ser atrativo no mercado turístico.

O citado evento perpetua memórias coletivas, define uma manifestação cultural como elemento do patrimônio imaterial sergipano, além de demarcar posições políticas e de gênero no seio da sociedade local. Essa expressão cultural e religiosa pela sua singularidade, potencialmente produz um atrativo para o turismo étnico em Sergipe e deve ser olhado com mais atenção.

## O Cacumbi

O Cacumbi (Fig. 4) é a outra dança representativa na cidade de Laranjeiras que transita entre o cultural e o religioso, sendo formada a partir dos elementos do hibridismo cultural popular brasileiro.



**Figura 4** – Grupo de Cacumbi Louvando a São Benedito no Interior da Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário e São Benedito, Laranjeiras/SE  
Foto: Ivan Rêgo Aragão.

O catolicismo, como a prática religiosa de dominação do Brasil colônia e império, somente tolerava elementos de outras culturas que não rebatessem os símbolos e os discursos da cultura e da religião vigente.

Nesse sentido, a poluição negra vinda da África e seus descendentes, encontram maneiras para manifestar a sua fé através da incorporação de elementos católicos como estratégia de disfarce. Ferretti (2007) menciona que a forma sincrética de vivenciar o culto religioso corrobora em ser uma forma de hibridismo cultural, pois não existem religiões ou culturas puras ou não sincréticas. Ainda assim, o autor citado confirma que os rituais de culto da religiosidade popular portuguesa e de origem africana são,

[...] duas retas que se encontram no infinito. Paralelismo de ideias e valores que estão próximos, mas não se misturam nem se confundem. (FERRETI, 2007, p. 7).

Assim como a Taieira, o Cacumbi de Laranjeiras nas festas dos santos reis fazem suas homenagens a São Benedito (Figura 5) e Nossa Senhora do Rosário dançando e cantando no altar da igreja. Silva (2013, p. 2) faz um panorama da dança ao mencionar que,

O cacumbi esteve sempre ligado ao catolicismo popular negro, de norte a sul do Brasil, também conhecido como catumbi ou quicumbi, ele sempre apresentou características semelhantes em suas trovas, bandeiras, roupagens, tambores e espadas, instrumentos presentes na dança. Tinha por objetivo, fazer a coroação de seu rei e de sua rainha e homenagear com trovas e procissões Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.



**Figura 5** – São Benedito, Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário e São Benedito, Laranjeiras/SE (Séc. XVIII)

Foto: Ivan Rêgo Aragão.

Segundo Alencar (2003, p. 71), o Cacumbi é uma variante das congadas, porém sua raiz é sempre a mesma: africana. Essa dança guarda traços do continente negro em vários aspectos: na pompa do cortejo, na presença dos reis, das embaixadas, na luta entre reis e nas cenas de combate.

Após João Pita e mestre Zezinho, nos últimos anos, mestre Deca esteve à frente do grupo dos Cacumbis em Laranjeiras. Porém, por motivo de idade avançada, atualmente quem lidera o grupo são três dos seus filhos. Em Laranjeiras, o Cacumbi não possui mais a dramaticidade de antes: segundo mestre Deca, no passado o grupo tinha todas as figuras para uma apresentação dramática.

A ausência dos personagens citados anteriormente por Alencar (2003) transformou o Cacumbi de Laranjeiras em um grupo coreográfico com danças, ritmos e sons alegres e ricos. Assim como outros grupos de cacumbi no Brasil, o grupo em Laranjeiras tem origem na Confraria de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário já no período escravocrata do Brasil colônia. O grupo é formado somente por homens adultos e idosos que são os mestres e dançarinos.[63]

Os cacumbis se apresentam trajados com calça comprida branca, camisa de mangas compridas em laquê amarelo ouro,[64] com fitas coloridas saindo dos chapéus e caindo na frente e atrás da camisa. Chapéu de palha forrado de laquê, com a aba quebrada e espelhos colados e conga azul marinho. O cacumbi tem uma dança marcada por evoluções dentro de um ritmo intenso e sequenciado.

A dança em dois cordões de repente se transforma numa cadeia ritmada que tem característica de dança guerreira tamanha do batuque que os impulsiona. (ALENCAR, 2003, p. 76).

No Cacumbi o louvor a São Benedito é característica dominante na devoção em Laranjeiras e de outros grupos do Brasil, sempre com a influência da cultura afro-brasileira.

## Considerações finais

Ao observar *in loco* os grupos das taieiras e dos cacumbis em Laranjeiras, constata-se que os elementos que os distinguem como grupos de manifestações culturais afro-brasileiras se fazem presentes ainda nos dias de hoje, pois são formas de identidades, resistência cultural-religiosa, e denotam singularidade nos folguedos e danças do folclore brasileiro.

Se a Taieira e o Cacumbi são grupos formados pela junção de duas culturas distintas – portuguesa e africana –, essa justaposição de elementos culturais e religiosos oriundos das devoções aos santos nas irmandades de homens pretos do Brasil Colônia, equaliza a singularidade cultural afrocatólica de ambas as danças. Heranças das populações vindas para colonizar e trabalhar no país na economia açucareira entre os séculos XVI e XVIII.

## Referências

- ALENCAR, A. D'. F. de. **Danças e folguedos: iniciação ao folclore sergipano**. 2. ed. Aracaju: Secretaria de Estado da Educação, 2003.
- APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAGÃO, I. R. Devoção negra aos santos católicos: identidade, hibridização religiosa e cultural nas celebrações. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, PR, v. 5, n.15, jan. 2013. Anais do 4. Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades - ANPUH.
- BRASIL. **Lista dos bens culturais inscritos no Livro de Tombo**. Brasília, DF: MinC; IPHAN, 2013.
- DANTAS, B. G. Considerações sobre o tempo e o contexto de autos e danças folclóricas em Laranjeiras. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**, Sergipe, n. 27, p. 63-69, 1966-1978.
- DANTAS, B. G. **A taieira de Sergipe: pesquisa exhaustiva sobre uma dança tradicional do nordeste**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- DANTAS, B. G. **Vovó nagô e papai branco**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FERRETTI, S. F. Multiculturalismo e sincretismo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIA DA RELIGIÃO, 1., 2007, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UCG, 2007. p. 1-10.
- FERRETTI, S. F. **Repesando o sincretismo**. 2. ed. São Paulo: Arché, 2013.
- Grünewald, R. de A. Turismo e etnicidade. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 9, n. 20, p. 141-159, out. 2003.
- LEMOS, A. R. et al. **A Taieira: cultura e identidade no município de Laranjeiras**. 2007. 82 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História)–Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007.
- LIRA, A. Cortejos sob as bênçãos de Rosário e Benedito. **Continente**, Recife, v. 12, n. 133, p. 36-43, jan. 2012.
- LODY, R. **O povo de santo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- LODY, R. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LODY, R. **À mesa com Gilberto Freyre**. São Paulo: SENAC, 2004.

MATTOS, R. A. de. **História e cultura afro-brasileira**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

NASCIMENTO, A. A. S. Candomblé e umbanda: práticas religiosas de identidade negra no Brasil. **Revista brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 9, n. 27, p. 923-945, dez. 2010.

ORAZEM, R. B. O patrimônio histórico e artístico de Laranjeiras/Sergipe. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4. 2008, Salvador. **Anais...**, Salvador: UFBA, 2008. p. 1-15.

Prandi, R. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, UFRGS, v. 4, n. 8, jun. 1998.

Prandi, R. Sincretismo afro-brasileiro, politeísmo e questões afins. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 12, n. 19, p. 11-28, jan./jun. 2011.

QUINTÃO, A. A. **Professora, existem santos negros? histórias de identidade religiosa negra**. São Paulo: USP, 2007. (Coleção Percepções da diferença negros e brancos na escola, v. 8).

RIBEIRO, H. L. **As Taieiras**. São Cristóvão, SE: Ed. UFS, 2008.

ANTOS, G. N. dos. **Turismo e cultura popular: danças e folguedos de Laranjeiras como atrativos diferenciais do turismo em Sergipe**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Turismo) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, UESC, 2006.

SILVA, J. J. S. A dança do Cacumbi: novo olhar sobre as festas afro-brasileiras e as vivências do pós-emancipação em Santa Catarina. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6., 2013. **Anais...** Santa Catarina: UFSC, 2013.

[53] Diáspora é um substantivo feminino com origem no termo grego "diasporá", que significa dispersão de povos, por motivos políticos, econômicos ou religiosos.

[54] A abordagem da cultura brasileira sob a influência dos elementos africanos pode ser visitada em estudos de DANTAS (1966-1978), FERRETI (2013), LODY (1995, 2003, 2004) e PRANDI (1998, 2011).

[55] Como São Benedito, Santa Ifigênia, São Elesbão, Santo Antônio de Categeró e São Baltazar. Além da invocação mariana da Virgem do Rosário, muito popular nas irmandades de homens pretos no Brasil colônia.

[56] Foi a partir dos escravos alforriados e livres que no Brasil surgiram as irmandades católicas dos homens de cor, e assim, eles puderam ter acesso livre ao interior da igreja.

[57] Carinhosamente chamada de Mãe Bilina, a líder tinha como nome de batismo Umbilina Araújo.

[58] Chefe religiosa do Terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem.

[59] Papéis dos integrantes do grupo da Taieira.

[60] Entre o louvor da Taieira e Cacumbi, acontece o louvor da Chegança.

[61] Espécie de chocalho.

[62] Denominações das músicas retiradas do livro da antropóloga Beatris Gois Dantas.

[63] Atualmente, na cidade de Laranjeiras existe o cacumbi mirim formado por crianças.

[64] Apenas o mestre usa a camisa na cor azul.

# ENTRELAÇAMENTOS: aprender, rezar e brincar o Reis de Boi

*Gisele Lourençato Faleiros da Rocha*

A manifestação de Reis de Boi integra-se ao conjunto de expressões da cultura popular brasileira que prestam devoção aos Santos Reis. Ao mesmo tempo, em suas práticas realiza-se o auto do boi, presente em muitos folguedos existentes pelo Brasil afora, com características específicas em cada região: Bumba-meu-Boi, no Maranhão e Ceará; Boi-Bumbá, no Amazonas; Boi-Calemba, no Rio Grande do Norte; Boi de Mamão, em Santa Catarina; e Reis de Boi, no Espírito Santo.[65] O Reis de Boi é também conhecido como “Boi Mole”, pela ausência de armação em sua estrutura, sustentado apenas por um bastão de madeira, tendo o seu corpo coberto por tecido de Chita colorida. A cabeça é enrolada no tecido, o que permite que o boi e os bichos sejam levados no ombro. Essa característica facilita bastante a mobilidade dos grupos durante os períodos de apresentação (INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE, 1982).

Embora apresentem devoção a Santo Reis e estejam relacionadas ao Ciclo do Natal, há uma diferença entre as folias de Reis e o Reis de Boi: a folia de Reis não tem o boi e o conjunto de personagens (macacos, mulas, cobra, beija-flor, urubu, entre outros). Nas folias de Reis geralmente encontramos palhaços que brincam com os foliões (NEVES, 1994).

Em São Mateus/ES, encontramos muitos grupos de Reis de Boi,[66] sendo uma representação importante da cultura material e imaterial, presente no calendário festivo, religioso, turístico e cultural regional. Nessas localidades os Reis de Boi realizam as suas “jornadas”.[67]

A cidade é referenciada como sendo um dos municípios mais antigos do Brasil e conhecido como uma das primeiras cidades que surgiram em nosso país. Situado na região norte do Estado do Espírito Santo, foi colonizado por portugueses, em meados do ano de 1544. Inúmeros navios de escravos foram deportados no porto de São Mateus, o que hoje configura o rico patrimônio cultural, histórico, arqueológico, étnico e religioso da região.

O porto de São Mateus foi de suma importância no passado pelo fato de ter desembarcado maior contingente de negros no início do século XIX, sendo que o último carregamento apreendido na costa brasileira aconteceu em 1856, quando foi aprisionada uma escuna norte-americana na Barra de São Mateus, com 350 negros. (NARDOTO, 2008, p. 24).

O porto de São Mateus é patrimônio tombado, possui 32 sobrados que foram edificadas entre os séculos XVII a XIX. Ainda na atualidade é palco de diferentes eventos culturais, com destaque para os grupos de Jongo, Reis de Boi, Capoeira, Pontos de Cultura (Fig. 1).



**Figura 1** – Casarões e ruínas do Sítio Histórico Porto de São Mateus/ES

Foto: Gisele Lourençato Faleiros da Rocha, 2012.

Encontramos uma conexão entre o universo cultural dos brincantes de Reis de Boi e a vida coletiva, [68] relacionado às demais experiências da vida cotidiana na cidade de São Mateus, a sua cultura, religiosidade, história, e expressões artísticas:

A região localizada ao norte do Espírito Santo, que compreende principalmente os municípios de Conceição da Barra e São Mateus além da área do Vale do Rio Doce, zona cacauceira, recebeu forte e perdurável influência da Bahia, sobretudo nos hábitos e costumes populares, mantidos através dos tempos pela população miscigenada, onde é notória a presença do elemento negro... Interessante notar que, mesmo de regiões mais distantes, especialmente do nordeste, há presença acentuada no folclore capixaba. De fato, são numerosos os elementos do *folk* de procedência nordestina que enriquecem o patrimônio tradicional capixaba: os Reis de Boi (réplica do Bumba-meu-boi); as marujadas; o alardo [...] (INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1980, p. 2-5).

Entre os brincantes [69] de Reis de Boi encontramos devoção a Santos Reis, mas também uma relação com outros santos evocados nas festividades em São Mateus e nas comunidades: São Benedito, São Brás e São Sebastião. Cada santo possui a sua “identidade sagrada”, uma biografia que permite narrativas entre diferentes formas de representações. [70]

Entre essas devoções, destacamos práticas direcionadas aos Santos Reis e São Benedito, o que entendemos aqui como sendo uma “perspectiva religiosa”, um modo de ver, discernir, aprender, uma forma particular de olhar a vida e “[...] uma maneira particular de construir o mundo” (GEERTZ, 2008, p. 81).

Após encerrar o Ciclo do Jongo, inicia-se o Ciclo do Reis de Boi. Esse entrelaçamento de entidades “sagradas, símbolos, discursos” são denominadas formas de sincretismo, [71] muitas vezes configuradas em uma sobreposição de símbolos e significados, acionados pelos mesmos atores:

Nessa perspectiva, o sincretismo aparece como uma constante que pode ser observada em todas as religiões e todas as culturas que estão em interação. Em outras palavras, não há religiões ou culturas puras ou não-sincréticas, uma vez que é próprio dos sistemas sociais, religiosos ou não, reproduzir-se e perpetuar-se através da incorporação de símbolos e signos de outros sistemas e da reavaliação permanente dos seus próprios. (STEIL, 2001, p. 31).

O compartilhamento de práticas entre brincantes de Jongo e de Reis de Boi revela uma fluidez e trocas entre seus participantes. Para alguns praticantes, o brincante de Reis de Boi pode pertencer a qualquer religião, depende da pessoa. Outros defendem a importância do catolicismo [72] e da relação com os santos:

*Para brincar é preciso ser católico, todos católicos. Não pode colocar outros no grupo porque*

*assim maltrata Santos Reis, São Sebastião, São Brás [...]. Eles fazem amizade. Para participar da brincadeira é necessário ser devoto de Santos Reis e católico, se não for não dá certo.* (Informação verbal, Mestre do Reis de Boi dos Laudêncios, conhecido como Sr. Zeca José Antônio dos Santos, 2016).

Aqui evidenciamos o sentido de Durkheim (2008) entendendo que as representações religiosas são representações coletivas, sendo estas constitutivas do “tecido social” e dependentes de como são constituídas e organizadas. No contexto cultural de São Mateus evidencia-se a participação dos grupos de Reis de Boi, tanto pela integração de suas práticas nos acontecimentos culturais e religiosos da cidade, como pela participação dos grupos através de suas interações com a comunidade e casas visitadas. Nesse sentido, não é possível estabelecer fronteiras entre os grupos de Reis de Boi e modalidades de participação. Um brincante de Reis de Boi pode brincar em mais de um grupo e/ou participar de outras práticas culturais/religiosas, tendo, portanto, certa “flexibilidade estrutural” (CHAVES, 2013, p. 38).[73]

## **Novos tempos de devoção**

As folias em devoção aos Santos Reis, em sua grande maioria, acontecem em um período compreendido entre 31 de dezembro e 6 de janeiro, sendo o período anual dos festejos.[74] Cronologicamente, nos Reis de Boi encontramos um período distinto, iniciando-se no dia 6 de janeiro, dia dos Santos Reis e finalizando no dia 3 de fevereiro, dia de São Brás.

Brandão (1981), ao pesquisar a folia de Reis em meio urbano, sinaliza a ocorrência de transformações desde que esses grupos migraram do campo para a cidade. Durante as jornadas, os foliões passaram a percorrer trajetos menores, ficavam menos tempo nos locais visitados, cantavam menos, não dormiam mais nos lugares por onde passavam, voltando para casa no final da noite.

O trabalho, a disponibilidade de tempo para as jornadas e a vida na cidade produziram novas formas de realização das folias, sobretudo por influências da modernidade e urbanização. Entretanto, “[...] este movimento não significou homogeneização, mas mudanças” (VELHO, 1995, p. 229), conforme também revelado por Sr. Paixão (2016): *“antigamente a gente cantava a noite toda, a gente andava pelas roças...3 dias para Santos Reis, 3 dias para São Brás e 3 dias para São Sebastião.”* Agora por noite, os grupos cantam em duas casas: *“a gente visita duas casas, as vezes acontecem de cantar em três”* (Informação verbal, Mestre do Reis de Boi Paixão Bispo Correia, 2016). Ao referir-se as datas em que brincam, o Sr. Zeca indica os dias:

*3 de janeiro, 6 de janeiro, dia de São Brás, já é o último. Às vezes brinca para São Brás... Mas São Brás quase ninguém está brincando mais, só vai aqui na igreja. Você procura a igreja aqui em São Mateus. O padre faz o benzimento da garganta, da goela para a pessoa, isso tudo tem ainda. Em 20 de janeiro tem São Sebastião, sempre tem comunidades que convidam e aí já termina. Eu brinco janeiro e fevereiro, quando entra o carnaval não.* (Informação verbal, Sr. Zeca, 2016).

Na atualidade, as jornadas são realizadas com outras relações temporais, ocorrendo em um período de 30 a 45 dias, com pequenas variações de um ano para o outro. Para a maioria dos grupos de Reis de Boi, as apresentações começam nos primeiros dias do mês de janeiro, com destaque para a primeira sexta-feira que antecede o dia 6 de janeiro (dia de Santos Reis). Desse momento em diante a atuação dos grupos é intensa, com muitas visitas.

De maneira geral, as visitas acontecem nos finais de semana, concentrando-se nos dias: sexta-feira, sábado e domingo. As apresentações começam no final do dia, estendendo-se pelo anoitecer afora (Fig. 2). É mesmo à noite que as jornadas se realizam. Um tempo possível para a adaptação das atividades de trabalho, da vida cotidiana e do estabelecimento de novos tempos para os Reis de Boi. Integrantes, brincantes de vários grupos relataram que antigamente brincavam nas roças durante o dia e à noite toda, tocavam e dançavam até o nascer do sol. Era uma longa temporada, mas “*agora é tudo diferente*”. O Sr. Zeca demonstra preocupação com diminuição dos grupos:

*Todo mundo gosta, dá muita gente todo ano, tem os grupos que vai e brinca direitinho e se não melhorar vai se acabando, vai acabando... porque os mais velhos já morreram tudo. Desses grupos de folclore dos mais velhos que tem, só temos eu e esse outro grupo que eu brinquei, lá das barreiras. Só temos esses dois grupos, os outros já acabou tudo.* (Informação verbal, Sr. Zeca, 2016).

Raphael demonstra a mesma preocupação e diz que a quantidade de participantes está diminuindo “cada vez mais, isso não pode acontecer, é muito triste”. Comenta que as pessoas acham que os Reis de Boi são apenas para os idosos e afirma “tem gente jovem, tem gente seguindo”. Para ele o Reis de Boi não está sendo apropriado pelos “jovens desses tempos”:

*[...] nós, jovens desses tempos para cá, “modernos” não vê e não sabe, não sabe. Quando a gente vê o Reis de Boi ali representado muita gente acha que é só chegar nas casas, cantar... tem pessoas que não prestam atenção nem na letra da música. A letra da música traz muita religião, traz cultura passada, traz o que é. Se você parar para entender o Reis, o que ele quer fazer, o que ele quer falar para você... dá para você ter uma noção de religião, de crença, de tudo. O reis traz tudo simplificado, basta você parar, prestar atenção, entender.* (Informação verbal, Raphael, 2016).

As visitas também diminuíram em função das longas distâncias a serem percorridas entre as roças e na cidade. Esses novos espaços das “encenações do popular” demonstram que as tradições se reinstalaram para além das cidades, num sistema mais amplo de circulação cultural: interurbano e/ou internacional (CANCLINI, 2003, p. 218). Vadinho[75] comenta que antigamente ia montado a cavalo, mas hoje se sair a cavalo... “ninguém vai”. Se não for de carro não vai:

*[...] é difícil condução, tem que pegar o ônibus no meio da pista. Se tem moto vem de moto ou carro, senão tem que alugar um carro. Se morasse todo mundo junto era mais fácil.* (Informação verbal, Vadinho, 2016).



**Figura 2** – Reis de Boi e Vaqueiro em São Mateus/ES

Foto: Gisele Lourençato Faleiros da Rocha, 2013.

Um grupo pode visitar, em média, seis locais diferentes em um final de semana e no final do ciclo ter feito entre 20 e 25 apresentações, realizadas em casas distintas. Nesse sentido, considero que essas visitas definem a abrangência dos participantes, fundamental para a manutenção e permanência dos Reis de Boi. A existência de pessoas que organizem os grupos de Reis de Boi, que realizem apresentações e pessoas que convidem os brincantes para visitarem as suas casas, é determinante para a continuidade dessa prática. Raphael destaca a importância dos donos das residências, de pessoas que os recebam nas casas:

*O dono da casa na verdade é o principal. Não tem festa de reis se não tem o dono da casa. É ele que está abrindo a casa, é ele quem vai receber, é ele que vai fazer a brincadeira dar certo. Quanto mais ele entra, se incorpora na brincadeira, é bem melhor. Alguns ficam tímidos não falam muito... Outros dizem “pode vir, pode vir”, mas quanto mais ele interage fica bem melhor, mais divertida. Ele é primordial, o dono da casa não pode faltar, não pode faltar. Na verdade não precisa ser o dono da casa. Se a pessoa for tímida pode estar nomeando: “Oh quando os reis vir você fica responsável”, não tem problema, mas tem que ter. Se não tiver esse representante, não tem brincadeira. Nós chegamos e procuramos o dono da casa, se ele não estiver, fica todo mundo a mercê. (Informação verbal, Raphael Santos, 2016).*

Brandão (2007, p. 299), ao pesquisar as danças de congo em Itabira/MG que louvam São Benedito e São Gonçalo, relata transformações e revela como as apresentações dos ternos e festejos estão cada vez mais simplificadas:

[...] os católicos camponeses e negros usam de tudo e, na verdade, reproduzem hoje – com menos instrumentos, personagens e coreografias – os rituais seculares da religião popular.

Nesse sentido, o “saber religioso” mostra sua fragilidade, uma vez que depende da continuidade dos jovens, do interesse em participar e conhecer. Vadinho, pensando nessa continuidade ensina o seu filho, conta que antigamente eram as crianças que insistiam para brincar:

*Meu pai participa, foi o meu avô que passou para o meu pai e meu pai passou para nós. Eu brinco até hoje e estou passando para o meu filho. É cultura de São Mateus. Eu vi o meu avô brincando mais o meu pai e aí eu me interessei. Naquela época eles não obrigavam a gente a brincar, a gente que insistia. Tem criança hoje que se você chamar para apresentar, se você é o mais velho e não entrar na frente ele não entra, outros já ficam rindo: “você é bobo rapaz, brincando com o chapéu inventado na cabeça”. Desanimam falando... “eu vou lá e eles ficam rindo de mim”. Se não tiver incentivo acaba mesmo. Não tem jeito não... vai da tradição desde criança. Agora se você for pegar uma criança hoje aqui que nunca brincou e colocar, ele brinca dois anos até ele crescer e a hora que ele pegar idade, que os amigos começarem a sair para a balada... acabou, já era. (Informação verbal, Vadinho, 2016).*

A aquisição do saber é um trabalho que, portanto, demanda esforços que começam na infância, sendo um “[...] processo ativo, motivado, voluntário algumas vezes; outras, uma imposição familiar”. (BRANDÃO, 2010, p. 91). Ao mesmo tempo, dificilmente uma criança participa de uma brincadeira de Reis de Boi, ou folia, se não possuir relações próximas – “[...] seja de parentesco ou de vizinhança – entre a sua família e a do mestre folião”. (CHAVES, 2013, p. 80).

A garantia da memória deste saber é frágil e dependente da atividade contínua de suas redes sociais e especializadas do controle da docência. O desaparecimento de quem possa querer aprender, incentivar as crianças, ensinar e transmitir os saberes rompe com os elos de mediação:

[...] grupos católicos e não católicos do trabalho religioso perdem seu saber porque, aos poucos, perdem pelo menos parte de suas redes sociais de produção e transferência de sabedoria e poder. (BRANDÃO, 2007, p. 308).

Nas falas dos brincantes do grupo de Reis de Boi essa preocupação é recorrente, por isso o incentivo constante para a participação das crianças, trabalho que também buscam realizar os grupos mirins de São Mateus.

## **Os saberes do Mestre e o ritual de preparação dos Reis de Boi**

O mestre é quem “ensina”, e o “capitão,” é quem comanda a “equipe” (BRANDÃO, 2010, p. 7). Ao estudar o Bumbá meu Boi do Maranhão, Carvalho (2011, p. 149-150) identifica que os brincantes estão de certa forma “[...] submetidos à força exercida pelo dono ou líder da brincadeira”, isso acontece através da prestação de serviços, favores, os quais reafirmam os laços entre brincantes e mestres. Por isso: “[...] brincar boi é também manter vínculos de obrigação e reciprocidade em relações humanas hierarquizadas”.

As ações do mestre envolvem muitas atribuições, o Sr. Zeca expressa o seu entendimento sobre essa função:

*Eles estão fazendo confusão. O Mestre hoje eles estão fazendo assim, é quem ensina a brincadeira, canta para o pessoal aprender, mas não é só isso que vale. Tem que ser um Mestre que toma conta e dá conta. Ele é o Mestre, ele toma conta e tem que dar conta da turma, colocar tudo em ordem, organiza as coisas tudo bonitinho para sair. É onde hoje eles colocam um Mestre, misturou, está*

tudo misturando. Não é só Mestre quem faz a brincadeira, Mestre é quem toma conta e dá conta. (Informação verbal, Sr. Zeca, 2016).

O Sr. Zeca se considera importante por ser um mestre de Reis, fica feliz ao dizer: “o pessoal gosta”.

[76] Ele deseja que o filho Vadinho receba o seu encargo de Mestre, que ele dê continuidade e se orgulha das habilidades do filho:

*Se você ver o meu menino! Você viu o Vadinho meu, o meu menino cantando? Eu entreguei o meu encargo para ele. O meu menino deixa saudade, não é por conta de ser meu filho não, ele deixa saudade. Eu vi que eu não aguentava mais com a idade né, botei ele e ele é elogiado por todo mundo por ai tudo, porque ele sabe fazer o serviço, se você ver ele cantar, você chora. O menino canta, canta um canto... é uma coisa linda. (Informação verbal, Santos, 2016).*

Vadinho quer seguir os ensinamentos de seu pai: “Eu gostaria de ser um mestre de Reis de Boi, mas tem que ter muita dedicação porque não é qualquer um que faz a letra”. Ele comenta sobre a necessidade de manter as características da folia:

*É igual cantor tira uma música e aí vai... Por exemplo, se o cara é sertanejo, ele vai fazer música sertaneja, se ele é caipira ele vai cantar música caipira e a folia de reis é uma função. (Informação verbal, Santos, 2016).*

Assim como o Sr. Zeca, Raphael também reconhece as habilidades de seu tio Vadinho, quem para ele vai assumir essa “função” praticada por “uma geração de família”. Destaca que é preciso ter “dom” e que as atividades do mestre são contínuas e ao final de cada ciclo o mestre já começa a preparar a nova brincadeira:

*Isso não é para qualquer um, tem que ter um dom. A gente acha que ser mestre de Reis é chegar, ter um apito e cantar, mas não é não. Enquanto a gente termina o Reis no mês de janeiro, fevereiro, quanto dura o reis depois que termina ali... cada um vai para o seu canto e o mestre de reis não, ele já está preparando a próxima brincadeira, do outro ano. Então é música atrás de música. Hoje são em média 12 músicas numa brincadeira dependendo, às vezes até mais. Quando a gente termina o Reis cada um vai para o seu canto, já o mestre não, ele já termina um pensando no outro. Então ele já corre, já quer fazer a música e a caracterização da roupa. Então quando chega novembro todo mundo está querendo brincar o Reis e o mestre está exausto. É uma geração de família e eu vejo o Vadinho hoje o cara que vai assumir isso ai brincando e eu estou sempre junto para dar apoio no que ele precisar e por isso eu optei por fazer várias partes do Reis também, por causa disso. Como mestre ali, fazendo música ainda não chegou a minha vez, ainda não, mas a gente vai trabalhando, vai tentando e quem sabe um dia lá eu chego. (Informação verbal, Santos, 2016).*

Esse “dom” é considerado indispensável, sendo para Brandão (2010, p. 52) “[...] uma patamar sobre o qual se equilibra o saber do artista”, de folião. Esse dom é entendido como um “dado natural” na prática,

no exercício do saber: “[...] aprendem, repito, no ato do giro, ‘na jornada’, vendo os outros fazerem e ‘fazendo igual’”. (BRANDÃO, 2010, p. 121).

O mestre assim torna-se um “emissário” na realização de trabalhos coletivos. Identificam-se trocas de serviços, formas de trabalho, ações estruturadas em “[...] cadeias de trabalho coletivo que recriando devoção, faz e refaz através dela a cultura”. (BRANDÃO, 2010, p. 138). Essa forma de organização dos Reis de Boi pode ser vista como um “mundo artístico”, uma ação coordenada, onde a cooperação de todos se revela em uma “ação coletiva”. (BECKER, 1977, p. 9-26). Juntos os participantes da folia criam regras que qualificam as formas de participação dos brincantes:

O mestre é, ao mesmo tempo, o agenciador responsável pela Companhia, o especialista docente e o artista principal. Nele se ocupam as funções de sacerdote, do professor e do chefe. Sem outro poder a não ser o que lhe é dado pela credibilidade que a equipe e a comunidade atribuem a seu saber de artista e devoto e a seu carisma de dirigente, a ele cabe dirigir o grupo que canta e guiar o canto do grupo. (BECKER, 1977, p. 137).

Para aprender a brincar o Reis de Boi, o mestre Sr. Zeca diz que é preciso treinar, ensaiar e esse processo deve começar “desde novo”:

*Treinando, tem que treinar, ensaiar direitinho, e todo mundo tem que brincar direitinho. Esse ano eu entrei num grupo de folclore e a dona é gente de idade, ela ficou boba de ver eu ensinar os meninos, como eu fazia. Ela disse: “Sr. José, o Sr. está com 78 anos e o senhor está brincando melhor do que os meninos novos”. Eu respondi: “Minha senhora eu fui aprendido desde novo, tem que ser assim, senão não vai”. São dois três meses só ensaiando. Nós começamos em setembro para em dezembro apresentar o Reis. A dança cada um faz a sua, cada um sabe do seu jeito e aprende. Que coisa linda, um diferente outro igual. As músicas se aprendem primeiro com o Mestre – eu toda vida brinquei, cantei. O netinho meu desde os 12 anos brinca direito, ele é filho do Vadinho. O Rafael, ele vai ser a segunda pessoa. (Informação verbal, Santos, 2016).*

Vadinho comenta que tudo é ensaiado e que precisam ensaiar para que no dia de sair com a brincadeira tudo esteja “prontinho”:

*Tudo aquilo que você vê a gente brincando é tudo ensaiado, tem que ensaiar. Inventar alguma coisinha na hora, mas tem que ensaiar, é tudo ensaiado. Tem que ter senão... é um marujo para um lado outro pro outro, então do jeito que é a música você tem que ensaiar. (Informação verbal, Santos, 2016).*

Podemos entender que o mestre é aquele que domina um amplo conhecimento de sua prática, na maioria das vezes ele comanda, organiza, seleciona brincantes, oferece a sua casa para os ensaios, faz versos e acumula outras funções: cuida dos instrumentos, roupas, sapatos, organiza ensaios, agenda as apresentações. (INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012).

Nesse sentido, Carvalho (2011, p. 240) ressalta que

[...] a organização social do boi, apesar de estar calçada em valores comunitários que enfatizam a cooperação entre seus membros, apoia-se numa hierarquia fundada na autoridade individual. [77]

## **E quem pode brincar com o boi?**

O mestre ou “proprietário e líder” ao escolher os participantes do seu grupo também busca articular a presença de brincantes com os quais tem “afinidade”, “proximidade”. Em alguns casos, existem diferenças e hostilidades com outros grupos (CARVALHO, 2011, p. 184). Essas diferenças/disputas entre os grupos Reis de Boi se existem são “veladas”, o mais comum de acontecer é um brincante mudar de grupo ou formar o seu próprio grupo.

O Sr. Zeca destaca que a escolha dos brincantes é importante, tem que escolher pessoas que saibam brincar, “pessoal de respeito” e destaca:

*Se não souber fazer as coisas direitinhas não sai, começa e não acaba. Tem grupo de folclore hoje que eu conheço que é mais bebida, de bagunça, estraga, não ensina os meninos novos a brincar...Tem que saber fazer o serviço, senão.... O sanfoneiro se não souber tocar ele vai fazer o que? (Informação verbal, Santos, 2016).*

Em algumas situações, um brincante pode ser convidado a se retirar do grupo, principalmente se acontecer alguma bagunça. Sr. Zeca demonstra extrema preocupação e respeito com os moradores das casas visitadas: *“Se errar no grupo, se for cachaceiro, maconheiro, a gente não aceita. Parece ser brincadeira, mas é séria. É muito raro, mas tem vez que acontece”*. (Informação verbal, Sr. Zeca, 2016). Caso tenham que tirar alguém *“é na amizade, tira do grupo. O negócio é sem briga. Um folclore vai entrar bagunçando? O dono da casa vai passar vergonha, passar aperto? Não pode ser!”* (Informação verbal, Santos, 2016).

## **Algumas Considerações**

O Reis de Boi é considerado uma versão capixaba do Bumba-meu-Boi (NEVES, 2008, p.42). Além de suas motivações religiosas/devocão/sincretismo apresenta relações com o lazer, com a brincadeira, sendo uma forma de entretenimento nas comunidades (Fig. 3):

Um dos folguedos mais interessantes e movimentados que representam no Ciclo do Natal, aqui no Estado e em quase todo Brasil, é o que tem a figura principal o Boi, ou seja, o Bumba-meu-Boi ou Boi-Bumbá, do norte e nordeste, o Boi-de-mamão, de Santa Catarina, ou Reis-de-Boi Capixaba, vigente ainda (graças a Deus) em São Mateus e Conceição da Barra (...). Participam do folguedo várias figuras – até certo ponto semelhantes às dos demais Bumbas: o Boi, Pai Francisco (vaqueiro), a Catirina (sua mulher), a Cobra, vosso Pai, Agaú, João mole, a Fantasma... além desses personagens, que entram em cena conforme o enredo da representação, desta participam os *marujos*, que formam a parte musical da peça, com seus pandeiros e uma sanfona. (NEVES, 1994, p. 126-127).

A manifestação de Reis de Boi não reúne multidões, mas provoca grande movimentação nos bairros e nas propriedades rurais (sítios/chácaras) nas proximidades de São Mateus/ES. Por isso, a extensão dessa manifestação concentra-se entre os seus participantes, representantes da cultura, em alguns momentos entidades políticas/religiosas.

Encontramos novos tempos e espaços para a realização dessa brincadeira, bem como uma “flexibilidade estrutural” entre seus praticantes. O mestre é o emissário dos saberes e a continuidade do Reis de Boi encontra-se relacionada ao repasse dessas práticas desde a infância, da continuidade entre

filhos e netos, da existência de pessoas que recebam os Reis de Boi em suas casas. Treinar, ensaiar, brincar: “*é coisa séria*”. (Informação verbal, Santos, 2016).



**Figura 3** – Festa dos Reis de Boi em São Mateus/ES

Foto: Gisele Lourençato Faleiros da Rocha, 2013.

## Referências

- ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Martins Fontes, Itatiaia, 1982.
- BECKER, H. S. Mundos artísticos e tipos sociais In: VELHO, G. (Org.). **Arte e sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 2 ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- BRANDÃO, C. R. **A folia de Reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- BRANDÃO, C. R. **Os deuses do povo**: um estudo sobre religião popular. Uberlândia, MG: EDUFU, 2010.
- BRANDÃO, C. R. **Prece e folia**: festa e romaria. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.
- BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes da Viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2003.
- CARVALHO, L. G. de. **A graça de contar**: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- CHAVES, W. D. **Na jornada dos Santos Reis**: conhecimento, ritual e poder na folia de Tachico. Maceió: Edufal, 2013.
- DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 45.
- FONSECA, Hermógenes Lima. **Folclore do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose, 1993a.
- FONSECA, H. L. **Folclore do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose, 1993. p. 117.
- GEERTZ, C. A arte como sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Rio de Janeiro: LTC, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Foi São Benedito quem me trouxe aqui**: devoção e tradição entre congadas e moçambiques do Vale do Paraíba. São Luiz de Piratininga, SP: Iphan; Minc, 2012.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Atlas folclórico do Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Folclore Capixaba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 2-5.

NARDOTO, E. O. **Litoral norte**: história, turismo e cultura. São Mateus, ES: EDAL, 2008.

NEVES, L. G. S. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba**: 1944-1982. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.

NEVES, L. G. S.; PACHECO, R. **Índice do Folclore Capixaba**. Vitória: Ita, 1994.

PORTO, G. **As folias de Reis no sul de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC-SEC; FUNARTE; Instituto Nacional de Folclore, 1982.

STEIL, C. A. Catolicismo e cultura. In: VALLA, V. V. (Org.). **Religião e cultura popular**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 32.

VELHO, G. Estilo de Vida Urbano e Modernidade. **Estudos Históricos**: cultura e história urbana, Rio de Janeiro, n. 16, p. 229, 1995.

## Obras consultadas

BRANDÃO, C. R. **A cultura na rua**. Campinas: Papirus Editores, 1989.

BRANDÃO, C. R. **Deus te salve casa santa!**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

BRANDÃO, C. R. **Memória do sagrado**: estudos de religião e ritual. São Paulo: Paulinas, 1985.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARVALHO, M. M. P. de. **Matracas que desafiam o tempo; é o Bumba-meu-Boi do Maranhão, um estudo da tradição**. São Luís: [s.n.], 1995.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

CASCUDO, L. da C. **Folclore do Brasil**: pesquisas e notas. Natal: Fundação José Augusto, 1980.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

FONSECA, H. L. **O Espírito Santo cultural e seu folclore**: contos do pé do Morro. Vitória: UFES/PMV, 1993b.

FRADE, C. **Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

FREITAS, E. de S. **Rituais do Boi nos espaços da oralidade e da escrita**. Salvador: EDUNEB, 2013.

HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

NEVES, L. G. S. **Breviário do folclore capixaba**. Vitória: Cultural & Edições Tertúlia, 2011.

MALINOWSKI, B. K. Tema, método e objetivo desta pesquisa. In: MALINOWSKI, B. K. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

[65] O Reis de Boi é relacionado aos Bumbas-meu-Boi do Nordeste. O Reis de Boi é considerado uma versão capixaba do Bumba-meu-Boi. Realiza-se nas festas dos Santos Reis (janeiro) nos municípios de Conceição da Barra (Santa Ana e Itaúnas) e São Mateus. (NEVES, 2008, p. 42).

[66] Entre esses grupos destacam-se: Reis de Boi de Juca e Mateus Nascimento, Reis de Boi de Elvácio e Hermenegildo, Reis de Boi de Ailton de Luzia, Reis de Boi Mirim do Projeto Araçá, Reis de Boi Mirim Pedra D'Água, Reis de Boi de José Bernardo, Reis de Boi dos Laudêncios, Reis de Boi Luiz dos Laudêncios, Reis de Boi de Maria Justina, Reis de Boi Antônio Galdino, Reis de Boi de Ernesto/Lino, Reis de Boi dos Machados, Reis de Boi dos Machados, Reis de Boi do Palmitinho, Reis de Boi do Joventino, Reis de Boi de Barreiras, Reis de Boi de Valentim, Reis de Boi Tião de Véio, Reis de Boi de Paixão, Reis de Boi de Barros, Reis de Boi de Juca, Reis de Boi do Zozó.

[67] Utilizo o termo “jornada” ou “jornadas” para descrever as andanças e peregrinações dos Reis de Boi, suas visitas nas residências, em outros locais revisitados e sua trajetória do que nomeio como “Ciclo dos Reis de Boi”. Chaves (2013), em seus estudos sobre o grupo de Folia de Reis do Sr. Francisco Victorino (o “Sr. Tachico”) e Brandão (1977, 1981) também empregam essa classificação.

[68] Amplas são as relações dos Reis de Boi com arte e vida coletiva, arte e religiosidade e demais segmentos de uma cultura: “[...] o sentimento que um indivíduo, ou, o que é mais crítico já que nenhum homem é uma ilha e sim a parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana”. (GEERTZ, 1997, p. 145).

[69] Emprego o termo brincante e brincar para fazer referência aos integrantes de Reis de Boi e suas práticas. Eles se consideram “brincantes” de Reis de Boi e assim denominam-se. (Ver também: CARVALHO, 2011, p. 148-149).

[70] Existem diferentes narrativas sobre os santos. Para Brandão (2007, p. 336) os santos do céu foram pessoas como todos: São Benedito foi um escravo ou “empregado que tomava conta dos escravos”; São Pedro foi um pescador ingênuo; São Sebastião foi soldado; os três Reis foram os ‘reis do oriente’ e visitantes ‘do Menino’; São Gonçalo foi ‘violeiro e folgazão’. Todos os sujeitos celestes, um dia humanos, possuem uma biografia que faz sua identidade sagrada um repertório de narrativas [...]” São Brás é o santo que resolve os engasgos da garganta com tapinhas nas costas e a repetição de seu nome. A tradição provém da espinha de peixe que o santo retirou da garganta de uma criança, prestes a se sufocar. É, por extensão, o protetor contra as moléstias da garganta. Seu dia é 3 de fevereiro. Morreu decapitado no ano de 316, na Armênia (FONSECA, 1993a, p. 117).

[71] Nesse sentido, “[...] cabe ao praticante beber de todas as fontes, de modo que o sincretismo é a própria condição de acesso à plenitude e multiplicidade do sagrado”. (STEIL, 2001, p. 32).

[72] Emprego as referências de Steil (2001, p. 10) ao reportar-se ao catolicismo não unicamente como uma religião, mas sim como um sistema de práticas, rituais e personagens, o que ultrapassa a esfera institucional da “igreja e ortodoxias católicas”.

[73] Chaves (2013, p. 37-39), ao analisar a folia de reis do Sr. Tachico, examina as dificuldades de estabelecer fronteiras entre os participantes do grupo do folião. Observa a ocorrência de certa mobilidade: “[...] é prática recorrente na região uma pessoa, em geral sem laços de parentesco com o mestre folião, sair um ano numa folia no ano seguinte ir para outra”.

[74] Para os católicos, o dia 6 de janeiro representa o dia de devoção, de festividade para os “Reis Magos” em comemoração à visita ao menino Jesus em virtude de seu nascimento. No dia 3 de fevereiro é comemorado o dia de São Brás, conhecido como santo protetor da garganta. (PORTO, 1982).

[75] Relato de Virgílio dos Santos. Filho do Sr. Zeca, brincante de Reis de Boi e conhecido como Vadinho. Entrevistado em 29 jul. 2016.

[76] Ser mestre de folia traz reconhecimento e prestígio junto aos amigos, familiares e vizinhos. Chaves (2013, p. 50) mostra o Sr. Tachico como um mestre, um “rezador afamado” na região onde atua a sua folia. Entre os mestres de Reis de Boi em São Mateus percebemos também esse reconhecimento. A Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo reconheceu os saberes do Sr. Zeca como mestre do Folclore Capixaba/ Programa de Editais da Cultura – SECULT/2011, categoria “Mestre Armojo do Folclore Capixaba”.

[77] O trabalho da jornada é dividido e os saberes para realizá-lo migram de um geração para outra: “*Circula entre ‘compadres’ e entre padrinhos e afilhados. Sabemos todos que o sistema de compadrio reforça laços familiares e estabelece trocas simbólicas e sociais intensas entre vizinhos e companheiros de trabalho.*” (BRANDÃO, 2010, p. 103).

# ARTE E RELIGIOSIDADE: o Divino em Paraty

*Raphael David dos Santos Filho*

Releitura da paisagem urbana na Festa do Divino Espírito Santo, em Paraty (2013 e 2014), para evidenciar as alterações na estética urbana produto dos cânticos, danças, folguedos e da decoração urbana que, em seu sentido simbólico, ultrapassam a preocupação estética de registro documental-temporal da festa, e recriam aquela cidade e o seu centro histórico como um novo lugar, uma nova realidade que é desenhada a partir da materialização e manifestação da Fé.

O método de análise adotado foi o percurso visual do Centro Histórico na Festa do Divino, em trajeto mapeado em dois momentos distintos (2013 e 2014), para a identificação subjetiva de ambientes urbanos com singularidade excepcional e que provocaram uma percepção extraordinária por parte do observador.

Na ocasião, se procurou o olhar

[...] que, no ordinário, surpreende o extraordinário, no comum, o único e raro, no familiar, o estranho, no banal, o maravilhoso, no simples, o mais rico e originário. (FERNANDES, 2013).

Em busca de uma atitude de valorização do patrimônio histórico material (o Centro Histórico de Paraty) e imaterial (a Festa do Divino) do ponto de vista do visitante.

Ao final e a partir das observações de campo, é proposta uma interpretação do turismo como sendo uma via de preservação do patrimônio cultural que testemunha na decoração urbana, nos cantos e nas festas a materialização e recriação da história, como acontece no Divino, em Paraty.



**Figura 1** – Detalhe da decoração urbana no Centro Histórico de Paraty/RJ

Foto: Raphael David dos Santos Filho, 2013.

A reflexão sobre as relações entre o patrimônio histórico e as festas populares proporciona possibilidades além da tradicional – interpretação institucional do patrimônio cultural – registro, tombamento, desapropriação (CANGUSSU; CABRAL, 2012) – ou ainda, como espaços de preservação de significados e história: As anotações sobre as ligações entre as festividades populares e o patrimônio histórico mostram que este lugar assume um novo significado/representação junto às comunidades nas festas populares na medida em que essas instituem novas relações que atribuem ao patrimônio histórico preservado um novo significado imaterial. É possível perceber que durante os momentos festivos são estabelecidas novas relações comunidade - lugar, quando o patrimônio histórico assume, por força do sentido próprio das festas, um novo significado, como acontece em Paraty cujo centro histórico é palco, no mês de maio, da Festa do Divino, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil: Durante o período de festas, a cidade é decorada com motivos próprios da celebração e, evidentemente, tem a sua paisagem urbana alterada esteticamente, pela decoração, pelos cantos e danças, entoados e exibidos nas igrejas e ruas de seu núcleo histórico.

## **Paraty, o centro histórico**

Paraty é um município do estado do Rio de Janeiro. Localizado no litoral sul do Estado, é Patrimônio Estadual (1945), Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1958) e foi transformada em Monumento Nacional em 1966 (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO, 2017).

Paraty é uma cidade portuária planejada por engenheiros militares portugueses que, por necessidade de defesa do local, definiram o traçado viário e onde ficariam as igrejas, praças, cadeia, câmara, forte e as áreas residenciais de acordo com o padrão das cidades portuguesas, onde as igrejas são referência e polo de atração residencial.

As suas casas foram construídas acima do nível da rua, devido ao regime das marés, previstas para entrar e limpar a cidade; e o calçamento das ruas com pedras irregulares (pé-de-moleque) começou no século XVIII, graças ao desenvolvimento trazido pelo ciclo do ouro. Entretanto, foi a riqueza gerada pelo ciclo do café que terminou por calçar todas as ruas. As pedras eram necessárias porque as tropas de mulas, carregadas com ouro ou café, faziam grandes atoleiros nos dias de chuva e nuvens de poeiras nos dias de sol.

Até 1980 o calçamento de pedras, característica estética do centro histórico, estava em perfeito estado, com as pedras alinhadas e todas na mesma altura. Entretanto, nesse ano, retiraram as pedras para a construção da rede de esgoto e, ao colocarem de volta, não o fizeram corretamente.

O IPHAN (2015) define o Centro histórico de Paraty a partir do Largo da Matriz:

O Largo da Matriz era o centro cívico colonial onde se agruparam os prédios da administração pública e as igrejas. [...] A paisagem urbana é formada pelo entrecortar de ruas mais ou menos estreitas, onde predominam as casas térreas ou assobradadas dos prédios comerciais ou mistos. Com exceção dos largos, não existia arborização nas ruas de Paraty. A vila se afirmava frente à imensa mata que a cercava, com árvores apenas no fundo de seus quintais. A trama viária da cidade revela um traçado urbano, em xadrez, que resultou em ruas direitas encruzadas retamente, de acordo com descrição de autor do século XIX, com sete ruas correndo do nascente para o poente, e seis do norte para o sul. A geometria simples de sua composição urbana é realçada por uma arquitetura que utiliza grandes planos cegos de alvenaria, rebocados e caiados, ou alternâncias de cheios e vazios que imprimem na paisagem natural, o ritmo característico da ação humana.

# Festa do Divino em Paraty



**Figura 2** – Chegada do Imperador à Igreja Matriz em Paraty/RJ

Foto: Raphael David dos Santos Filho, 2013.

No dia 03 de abril de 2013, o Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional aprovou o Registro da Festa do Divino Espírito Santo de Paraty, no Rio de Janeiro como Patrimônio Imaterial: Atribuída à Rainha Isabel (1271 - 1336), a Festa do Divino chegou ao Brasil trazida pelos colonizadores e acontece em Paraty desde o século XVIII (Fig. 2). Realizada no dia de Pentecostes (50 dias após a Páscoa), a festa homenageia a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, tradicionalmente representado como uma pomba branca.

Mello (2013, p. 16) relata que

A Rainha Isabel de Portugal, a Rainha Santa (1274-1336), durante uma Missa de Pentecostes, pediu ao rei Dom Diniz que convidasse o pobre mais pobre ali presente e que o fizesse coroar como imperador do Divino Espírito Santo, o que se fez. Lembrança feliz deste gesto grandioso da Rainha, a presença do Imperador, seus Vassallos e sua guarda de honra, marcam, prestígio e engrandecem os últimos eventos da festa. Presidem as Missas e Procissões, soltam um preso como indulgência pelas festividades e são homenageados com danças e reverências. Em Paraty estes personagens vestem cópias dos trajes da Milícia de Paraty no Século XVIII.

Pelas suas proporções, a festa envolve toda a comunidade e começa a ser organizado um ano antes de sua realização, quando um “festeiro” é escolhido pela Paróquia e administra os voluntários, às vezes mais de um para cada atividade, seja religiosa ou profana.

São dez dias de missas, ladainhas, leilões, rifas, bingos, bebidas, comidas e danças típicas e shows. Observa-se que a festa mantém seus princípios básicos - distribuição de carnes aos pobres, comida ao povo e balas e doces às crianças – e mantém o espírito comunitário, religioso e folclórico dos primeiros tempos, com a adaptação de alguns aspectos à realidade local como, por exemplo, a Folia do Divino, que foi suprimida (GASPAR; GASPAR, 2014). Também é costume durante a Festa do Divino a realização de shows, gincanas e outros eventos.

A Festa do Divino Espírito Santo começa nove dias antes do Domingo de Pentecostes, na Igreja

Matriz. Cada dia da semana a banda e o povo saem da casa do festeiro com a Bandeira Mestra. De lá seguem para casa de outro devoto. Dessa casa sai a *Bandeira da Promessa* – que tem muitos bilhetes e fotos com pedidos ao Divino – e, ainda, muitos fiéis com bandeiras vermelhas e brancas acompanham o cortejo até à Igreja Matriz.

No último fim de semana e após a alvorada, no sábado de manhã bem cedo, carne é distribuída aos pobres pelos festeiros, como Dona Isabel fez 700 anos atrás. E, ao meio dia, comida e bebida são distribuídas.

À noite, na Matriz, na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, um jovem da comunidade é coroado Imperador do Divino, e assiste missa com seus vassallos. Logo após, recebe homenagens do lado de fora da igreja, com a apresentação da Dança das Fitas, do Xiba Cateretê, dos Velhos e dos bonecos folclóricos de Paraty, o Boi, o Cavalinho, o Peneirinha e a Miota ou Minhota, em Portugal. (MELO, 2012).

O Imperador e sua corte, o festeiro e outros devotos carregando suas bandeiras dão uma volta pela cidade arrecadando donativos e seguem para assistir missa. Em seguida, o Imperador assiste à Congada. Na cadeia antiga, simbolicamente ele liberta um preso. A última procissão acontece ao entardecer, após a qual o festeiro passa a Bandeira Mestra para o festeiro do ano seguinte.

O Imperador preside às cerimônias de sua festa, distribuindo lembranças e medalhas, libertando da cadeia um preso comum, como indulgência imperial, e recebe as homenagens das autoridades locais e as reverências de praxe. Na parte religiosa, preside as procissões e tem assento ao lado direito do altar, em trono ricamente ornado, ostentando as insígnias imperiais: coroa e cetro de prata.

A última procissão acontece à tarde, após a qual o festeiro passa a Bandeira Mestra para o festeiro do ano seguinte. A folia acompanha a passagem com versos e música.

## **A festa e a cidade. A cidade e a fé**

Durante a Festa do Divino a cidade se transforma em outra (Figura 2): tem outra natureza e, em especial, outra imagem. A fé que levou aquelas pessoas à celebração é responsável pela recriação da cidade. A iluminação nas ruas é decorada, as ruas e o próprio Centro Histórico são decorados (Fig. 3). Tudo respira a festa.



**Figura 3** – Detalhe da decoração urbana, Festa do Divino, Paraty/RJ  
Foto: Raphael David dos Santos Filho, 2013.

A decoração tradicional da cidade para a Festa inclui, além da decoração da Igreja, o portal de entrada das barracas de comensais e apresentações, onde é erguido um baldaquino de pano vermelho, galão e franja dourada sobre um grande esplendor, sendo a estrutura decorada com flores de papel crepom banhadas em parafina (antigo e costumeiro fazer paratiense); e a fachada do Paço Municipal (antiga prefeitura), onde são utilizados esplendores da paróquia (PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY, 2014).

Além desses elementos tradicionais, também são decoradas as ruas com esplendores, fitas e tecidos onde predominam as cores vermelho e branco, símbolos da Festa. Santo Agostinho (2002) afirmava que há uma cidade dos homens e outra de Deus. A cidade se transforma: tem outra natureza e outra imagem; e no caso da Festa do Divino, a fé religiosa que conduz a celebração é a responsável pela recriação urbana:

Dois amores erigiram duas cidades, Babilônia e Jerusalém: aquela é o amor de si até ao desprezo de Deus; esta, o amor de Deus até ao desprezo de si. (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 29).

A cidade dos homens, a Paraty tombada pelo IPHAN, entretanto, durante as festas populares se transforma em várias, como a própria vida. Como também acontece em outras criadas em episódios extraordinários como as festas – *as Cavalhadas em Pirenópolis, Goiás*, por exemplo – essa Paraty criada pelo Divino, essa Cidade de Deus guarda especificidades e características incomuns que se desenham nos festejos ligados à fé, que desenham a construção dessa urbe através da decoração e dos ritos de celebração.

A fé é um caminho cuja validade e força são indiscutíveis e, do mesmo modo que o pensamento e os processos racionais se impõem ao cotidiano humano, a fé se transforma e busca uma expressão espacial, uma forma de concretude. Há uma necessidade da própria fé em materializar-se, manifestar, seja para

celebrar a criação, seja para exteriorizar-se como parte da natureza, do todo, da *phýsis* ou ainda como uma forma de *phýsis*, de um o conjunto de todas as coisas naturais que existem e a sua origem e a constituição de todas as coisas que existem (PESSANHA, 2011).

## **Considerações finais**

A releitura de Paraty, na Festa do Divino, para identificação das alterações plásticas na estética da cidade, que decorrem da decoração do ambiente urbano, com base em levantamentos iconográficos e iconológicos realizados em 2013 e 2014 (SANTOS FILHO, 2014), identificou alterações na estética urbana, o que enfatiza a importância e o significado da decoração urbana para as festas populares, questão discutida por Guimarães (2006). No estudo da decoração urbana no Carnaval Carioca, Guimarães (2006) destaca, entretanto, que essa prática foi abandonada no Rio de Janeiro. Logo, a decoração urbana em festas é tema controverso quanto à sua importância no campo da História da Arte.

Não se trata de discutir ou de justificar a ausência atual de decoração no Carnaval, mas sim o de enfatizar a importância da decoração em seu sentido simbólico, que ultrapassa a preocupação estética de registro no tempo da festa: Trata-se aqui de caracterizar a decoração urbana como sendo um processo de recriação da cidade, de um novo lugar, uma nova realidade. Os adereços, os cânticos, os desfiles, a música, a dança e as cores modificam a imagem urbana, de modo que se tem a impressão de algo que não havia antes e que agora há.

A cidade se transforma: tem outra natureza e outra imagem e no caso da Festa do Divino, a fé religiosa que conduz a celebração é a responsável pela recriação urbana.

Como a própria vida, a Cidade dos Homens se transforma quando a decoração e os ritos de celebração exteriorizam a verdade da fé (no caso, a cor vermelha domina a comemoração, e uma pomba branca simboliza o Divino) e desenham no espaço uma nova cidade, não a partir da racionalidade do pensamento, mas através da busca de materialização/manifestação do Divino, exteriorizada através do canto e dança, nas cores e na plástica que caracterizam os homens na História e na Arte.

Analogamente e no campo da Arte, quando a criança se fantasia de imperador e participa do Divino, para ele e para todos que participam da festividade, ele (o jovem) não é mais uma pessoa comum e tampouco é Imperador: De fato, ambos são outra coisa. É parte de algo que não fazendo parte desse mundo, torna-se presente através dos ritos materializados das cores das indumentárias, dos cânticos, da comida e bebida, do caminhar com os vassallos e guardas de honra para frente da igreja e nas ruas.

Dessa forma, é possível, seguindo a abstração proposta por Santo Agostinho, imaginar que ali, na Festa do Divino, coexistem duas cidades: A Cidade dos Homens e a Cidade de Deus: A Cidade dos Homens é a que está materializada no Centro Histórico, o Monumento Nacional (1966) e que tem valor de uso material (PULS, 2006) – a cidade vive e abriga funções contemporâneas como comércio, hospedagem e outras – e que também contém valor de uso ideal (PULS, 2006), porque representam o passado e a cultura.

A Cidade de Deus, entretanto, é patrimônio imaterial, pelo seu efêmero valor simbólico e sua

existência limitada ao período da festa. Esta Cidade, entretanto, ainda não foi estudada e, em alguns casos, foi obliterada (GUIMARÃES, 2006). Em tese, cada festa cria um ambiente, uma cidade: Para o Divino, a cidade deve ser antiga – a sua celebração remonta ao século XVIII - para o carnaval deve ser urbana (MORAES, 1958), para os Bois, rural... Para os Reis, urbano-rural...

A percepção estética e o s gnica da manifesta o s  poderão ser apreendidos em sua plenitude se o observador estiver naquele lugar e naquele momento, o que coloca o turismo, fen meno social, econômico e cultural que envolve pessoas e   parte das ciências sociais (DUTRA, 2013), como a possibilidade ímpar de percep o dessa cidade imaterial.

O registro da Festa ou da Arquitetura e traçado urbano são suficientes para a documenta o histórica. Mas, o significado e a percep o estética simultânea das duas cidades somente são possíveis presenciando o fato. Logo, será necessária uma amplia o da percep o tradicional que temos da atividade turística: esta deve ser ampliada de instância de lazer para fonte do conhecimento e percep o da Arte e da História e ainda como recurso   preserva o do patrim nio histórico-cultural. Este, de fato, ainda não conta com uma m dia adequada   preserva o/registro dos eventos e expressões ligados às manifesta es da cultura popular.

De fato, a única maneira de se conhecer a Capela Sistina – Michelangelo, Vaticano, 1508-1512 –   ir ao Vaticano.

## Referências

ASSESSORIA DE COMUNICA O. Secretaria de Turismo e Cultura de Paraty. **Paraty**: cidade histórica, monumento nacional. Disponível em: <[http://www.paraty.com.br/cidade\\_historica.asp](http://www.paraty.com.br/cidade_historica.asp)>. Acesso em: 08 fev. 2017.

CANGUSSU, D. D. D.; CABRAL, Bruno Fontenele. **Análise dos atuais mecanismos de prote o do patrim nio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagismo nacional**. Florianópolis: EGOV; CCJ; UFSC, 2012. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br:8080/portal/conteudo/an%C3%A1lise-dos-atuais-mecanismos-de-prote%C3%A7%C3%A3o-do-patrim%C3%B4nio-hist%C3%B3rico-cultural-art%C3%ADstico-tur%C3%ADst>>. Acesso em: 21 de set. 2014.

DUTRA, W. A. V. Turismo  ... **Revista Turismo**, dez. 2013. Matérias especiais. Disponível em: <<http://www.revistaturismo.com.br/materiasespeciais/turismoe.html>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

FERNANDES, M. A. **Ethos**: morar no cotidiano. [2013?]. Disponível em: <<http://www.ucb.br/sites/000/14/EthoseCotidiano.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2016.

GASPAR, E.; GASPAR, R. **Festa do Divino**. 2014. Disponível em: <<http://www.paraty.com.br/feriados/festadodivino.asp>>. Acesso em: 08 set. 2016.

GUIMARÃES, H. M. **A batalha das ornamenta es**: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

IPHAN. Instituto Histórico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Paraty (RJ)**. Brasília, DF, 2015 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/381/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MELLO, D. Caminhos da história, sujeitos da memória. In: EXPOSI O. **Brincando com a Festa do Divino**. Paraty, RJ: Centro Cultural, 2013.

MELO, Diuner. **Danças, músicas e grupos folclóricos de Paraty**. 2012. Disponível em: <<http://www.paraty.com/?p=2602>>. Acesso em 08 set. 2016.

MORAES, E. de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

PESSANHA, J. A. M. **Physis, Cosmos, Arché, Logos**. Oficina de Filosofia. 2011. Disponível em: <<http://oficinadefilosofia.com/2011/04/03/physis-cosmos-arche-logos>>. Acesso em: 08 set. 2016.

Prefeitura municipal de paraty. **Decoração Festa do Divino**. 2014. Disponível em: <<http://pmparaty.rj.gov.br/page/noticiasdetalhes.aspx?chave=decoracao-festa-do-divino>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

PULS, M. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Annablumme, 2006.

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Tradução Oscar Paes Lemes. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Parte I.

SANTOS FILHO, R. D. Ritual e fé: a divina Paraty. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE SABERES E EXPRESSÕES CULTURAIS NO CERRADO: DEVOÇÃO E DIVERSÃO NAS TRADIÇÕES CULTURAIS POPULARES, 1., 2014, Pirenópolis, GO. **Anais...** Pirenópolis (GO): Universidade Estadual de Goiás, 2014. Eixo Temático 5- Patrimônio e Festas Populares.

# A CRIATIVIDADE NAS DANÇAS DE OBALUAIÊ DURANTE O TRANSE NA FESTA DO XIRÊ

*Alessandro Malpasso  
Maria de Fatima Hanaque Campos*

Este trabalho se desenvolve conectando-se com a nossa pesquisa de doutorado vinculada a assuntos do candomblé,[78] observando a criatividade que percebemos nas danças durante o transe dos adeptos na festa do *Xirê*, e que estudamos mediante um processo criativo através da fotografia. A abordagem é qualitativa e nos concentramos no *Xirê*, que se inclui nessa religião, e que se executa para que o “povo-de-santo”[79] possa louvar e evocar às divindades chamadas *Orixás*. Investigamos três “terreiros”[80] de nação *Ketu*,[81] situados na cidade de Salvador-Bahia-Brasil. Durante a observação no campo, detectamos diversidades entre eles, no desenvolvimento do *Xirê*. Então, constatamos uma complexa riqueza simbólica expressada também através da gestualidade dos corpos dançantes em estado de transe. É importante evidenciar que as danças sagradas são vinculadas ao universo da mitologia *Yorùbá*,[82] que é de emblemática importância para os religiosos; e ressignificadas em cada *comunidade-terreiro*. [83]

O objetivo deste artigo é analisar a criatividade do corpo em transe, focalizando o *Orixá Obaluaiê* na festa do *Xirê*. Durante a observação no campo, produzimos imagens fotográficas que revelam a criatividade na dança do *Orixá* referido.

Desenvolvemos nosso texto em relação a aspectos teóricos e vinculados com as vivências com o objeto de estudo que desenvolvemos no campo: candomblé e festa; na continuação, as danças no *Xirê*; a criatividade e o corpo na dança de *Obaluaiê*; e, finalmente, as conclusões.

## **Candomblé e festa**

O candomblé é uma religião afro-brasileira que inclui uma riqueza simbólica que detectamos durante as festas. Nos concentramos na cidade de Salvador, estudando a gestualidade durante as danças no *Xirê*, no candomblé da nação *Ketu*. Essas danças se relacionam com o universo da mitologia *Yorùbá*, tendo a finalidade de louvar e evocar às divindades chamadas *Orixás*. Observamos a criatividade que detectamos na gestualidade do corpo dos adeptos e traduzimos uma realidade vinculada com o sagrado, mediante a nossa visão como pesquisadores.

Prandi (1995-1996, p. 67), em relação ao candomblé, considera que:

A presença do negro na formação social do Brasil foi decisiva para dotar a cultura brasileira dum patrimônio mágico-religioso, desdobrando em inúmeras instituições e dimensões materiais e simbólicas, sagradas e profanas, de enorme importância para a identidade do país e sua civilização. Quando as estruturas sociais foram dissolvidas pela escravidão, os antepassados perderam seu lugar privilegiado no culto. Sobreviveram marginalmente no novo contexto social e ritual. As divindades mais diretamente ligadas às forças da natureza, mais diretamente envolvidas na manipulação mágica do mundo, mais presentes na construção da identidade da pessoa, os *orixás*, divindades de culto genérico, estas sim vieram a ocupar o centro da nova religião negra em território brasileiro.

Amaral (2002, p. 29), em relação ao *candomblé*, afirma o seguinte:

Fica evidente o caráter de sinônimo que o termo *candomblé* assume para com o termo festa desde os seus primórdios no Brasil [...]. As religiões afro-brasileiras realizam, sistematicamente, festas para seus deuses. Essas festas consomem boa parte do tempo e do dinheiro do povo de santo, mantendo o grupo coeso em função da sua produção e realização. [...] A própria vida dentro do terreiro pode ser pensada como a permanente produção da próxima festa, pois inclui, através de aspectos dramatizados ou outros, sua continuidade no tempo.

Acrescentamos ao que afirma a autora, dizendo que não só as festas mantêm coeso o grupo, mas, também, servem para que a comunidade moradora do bairro possa constantemente movimentar o comércio dos produtos. Então, o povo-de-santo outorga aos vizinhos de bairro a possibilidade de manter uma dinamicidade, através de trocas dos alimentos de origem vegetal, animal e mineral, que normalmente são utilizados nas festas sagradas, assim gerando um equilíbrio, e para que também a comunidade possa trabalhar e, então, gerar uma dinâmica de acordo com o movimento do universo.

A festa no *candomblé*, na compreensão de Amaral (2002, p. 30) é:

Uma das mais expressivas instituições dessa religião e sua visão do mundo, pois é nela que se realiza, de modo paroxístico, toda a diversidade dos papéis, dos graus de poder e conhecimento a eles relacionados, as individualidades como identidades de *Orixás* e de “nação”,<sup>[84]</sup> o gosto, as funções e alternativas que o grupo é capaz de reunir.

Assim, podemos compreender que no *candomblé* a festa é eminentemente importante e serve para que os adeptos, independentemente do papel que cada religioso tem, possam ser coesos, em um ambiente de paz, harmonia e equilíbrio psicofísico e espiritual. No *Xirê* o elemento que estudamos especificamente é a criatividade que observamos durante as danças, na gestualidade vinculada com a coreografia inspirada aos *Orixás*.

## As danças no *Xirê*

Consideramos o *Xirê*, uma roda constituída pelos sujeitos religiosos que dançam em sentido anti-horário, para que simbolicamente voltem ao passado, então gerando uma conexão com a ancestralidade e, ao mesmo tempo, louvando as divindades, mediante uma sequência de toques de atabaques e cantigas que estão vinculadas a cada *Orixá* cultuado.

Ainda sobre a festa do *Xirê*, afirma Vieira (2010, p. 105):

O *Xirê*, momento organizado para que os *Orixás* desçam à Terra para celebrar a vida com alegria e festividade junto aos seus filhos, é a ocasião em que a festa se desvela publicamente. Ao toque dos atabaques (Rum, Rumpí e Lé) se estabelece a ligação entre o *Orum* (morada dos *Orixás*) e o *Ayê* (a Terra). Para tanto, a mãe ou o pai de santo utilizam um instrumento chamado *adjá* (pequena campá de cabo longo) para provocar a chegada dos *Orixás*.

Então, podemos acrescentar que é o momento em que os *rodantes*<sup>[85]</sup> entram em transe, porque essa condição de alteração da consciência é provocada durante o *Xirê*, pelos toques dos atabaques, como também pelas cantigas entoadas durante as cerimônias, pois a música é a ligação entre os *Orixás* e os seus filhos.<sup>[86]</sup> Também, consideramos importante dizer que o transe pode acontecer em outros momentos, não necessariamente em espaços sagrados.

Podemos assistir, no contexto litúrgico, a uma teatralidade provocada pelos corpos dançantes. Então,

[...] os deuses incorporam seus eleitos e dançam majestosamente: usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetros, espadas e espelhos; são os personagens do drama religioso. (AMARAL, 2002, p. 48).

A exemplo de uma *performance*,<sup>[87]</sup> que está vinculada e inspirada na mitologia *Yorùbá*, que narra histórias vinculadas aos antepassados. Assim, admiramos a participação de vários sujeitos que participam do mesmo acontecimento.

Consideramos adequada ao nosso objeto de estudo, a tipologia de *performance* trazida pelo Schechner (2011, p. 164), relacionada com o transe:

Em alguns tipos de performances, uma dança de transe, por exemplo, um cuidado extremo é tomado para trazer o performer de volta do transe. Isto porque o transe apresenta, ao mesmo tempo, qualidades de mudança de personalidade e falta de controle: a pessoa em transe claramente precisa de ajuda para “voltar” do transe, enquanto que o ator que interpreta um personagem parece ter controle de si mesmo.

A citação de Schechner (2011), nos faz lembrar um momento específico que observamos durante o *Xirê*, onde as *Ekedes*, que geralmente são mulheres e que cuidam e acompanham os sujeitos em transe, também os ajudam a sair desse estado de alteração da consciência.

Também Beniste (1997, p. 21) confirma a extraordinária importância da mitologia no candomblé, e a propósito relata o seguinte:

As histórias oscilam entre o simples esclarecimento de ocorrências comuns relativas ao fato da existência humana, até respostas a sérios enigmas, como aqueles que envolvem os fenômenos da existência humana em todas as suas fases-perguntas sobre as divindades, o porquê do mundo invisível no qual o homem se sente envolvido e cujas regras o encaminham, o molestem. Dessa forma os mitos servem a múltiplos propósitos, basta saber interpretá-los de forma correta.

A função da mitologia é também motivar o humano, ajudando-lhe, assim, a desenvolver acontecimentos que ocorrem na vida, de forma mais coerente, equilibrada, e podendo obter respostas para enigmas associados aos fatos que se encontram no caminho de cada indivíduo neste planeta.

Ainda sobre o *Xirê*, podemos observar que dependendo de cada cerimônia e do templo, se pode louvar a um ou mais Orixás do panteão *Yorùbá*, como também, ao mesmo tempo, pode acontecer uma saída de *Iaô*.<sup>[88]</sup>

É também importante dizer que na roda do *Xirê*, geralmente se louvam dezesseis *Orixás*, através de uma ordem para convocá-los, que pode variar, dependendo da casa.<sup>[89]</sup> Cada festa se realiza com base em datas estabelecidas no calendário de cada *comunidade-terreiro*.<sup>[90]</sup> Além disso, existem palavras de saudações específicas, que devem ser ditas para que a ordem seja correta.

Nesse contexto, buscamos compreender a gestualidade durante as danças dos *Orixás*, que obedecem a determinados *arquetipos*<sup>[91]</sup> vinculados com uma complexidade de elementos simbólicos e expressivos representados pelos componentes trazidos pela *ancestralidade*.<sup>[92]</sup> Diante da quantidade de divindades honradas no *Xirê*, decidimos concentrar em um *Orixá* denominado *Obaluaê*, que é também a principal divindade do sacerdote denominado *Toluaye*, o nosso principal informante da pesquisa, e que descrevemos no item seguinte.

## **A criatividade e o corpo na dança de Obaluaê**

A partir de preceitos religiosos surge materializado o simbolismo que admiramos nos objetos rituais e nas danças, que são os que consideramos responsáveis por dar uma riqueza estética ao candomblé. As danças são componentes de uma *ancestralidade* relacionada com a mitologia *Yorùbá*, e que

contemplamos no nosso processo criativo associada a formas, linhas, volumes e vibrações coloristas, que geram sinergicamente uma potência, como, também, uma coesão de forças que nos outorgam como resultado diferentes gestualidades.

O ser humano é parte da natureza, então consideramos que a criatividade é uma das características que pertencem ao homem, e que se desenvolve sob distintas maneiras, dependendo de variáveis vinculadas tendencialmente ao seu entorno sociocultural e, sobretudo, em relação a elementos que constituem a sua essência. Em relação ao dito antes, Galeffi, Macedo e Barbosa (2014, p. 36-37) declara o seguinte:

Criação, conservação e transformação são a marca de tudo o que vive. E já a vida parece ser a afirmação de uma inteligência criadora seguramente impessoal, mas que também se personaliza na pessoa humana [...]. Não é útil apenas o utensílio ou o apetrecho, a ferramenta ou o dispositivo para operar no seio da vida prática. É útil também o rito e a música, a dança e o canto, a poesia e a literatura. Há também uma utilidade do simbólico e do estético, como há do epistemológico e do ético. As utilidades não podem apenas ser medidas pela métrica do imediatamente à mão. O espírito humano, com sua temporalidade própria, é feito de esperas e de paradas, repousos e devaneios. Aparece aqui também a função criadora da imaginação e do sonho. Sem imaginar, não se é capaz de criar nada. Sem o sonho, a dita realidade ficaria empobrecida em sua ciclicidade corriqueira.

Consideramos, também, que o processo criador, no ser humano, se relaciona a várias áreas do conhecimento, e vai se ressignificando, em busca constante de uma inovação, através da pesquisa e da vivência, para adquirir uma nova sapiência.

Podemos perceber também a existência da *multidisciplinaridade*[93] que se evidencia mediante uma alquimia, incluindo distintos campos do conhecimento que coabitam, e que se utilizam, nesta religião, além das expressões artísticas precedentemente citadas, também, por exemplo, nos rituais denominados ebós,[94] detectamos que existe uma participação por parte de várias áreas da ciência.

Concentramos nosso foco de pesquisa, na observação dos corpos durante a dança no *Xirê*, procurando perceber algumas nuances que existem nessa componente estética relacionada com a gestualidade, como também nas características desses objetos simbólicos que se incluem nas vestimentas dos *Orixás*.

Observamos nos terreiros pesquisados, diferentes características vinculadas à estética, a um componente visual, à dinâmica das festas, e na expressividade dos dançadores. Por exemplo, na dança de *Xangô*,[95] existe uma coreografia própria desse *Orixá*, assim como podemos detectá-la como peculiaridade em outras divindades. Nesse contexto de observação das diferenças entre os vários *Orixás*, construímos um argumento de que a criatividade está presente nas festas do *Xirê*, como elemento intrínseco da capacidade humana de criar a partir de aspectos históricos e culturais, mais específico da mitologia *Yorùbá*.

O nosso processo criativo começa a desenvolver-se durante a observação da dança do *Orixá Obaluaiê*, na nossa pesquisa de campo realizada no terreiro “Ilè Asé Ijino Ilu Orossi”, situado na cidade de Salvador-Bahia. No corpo desse *Orixá* detectamos, então, uma complexidade, onde percebemos formas tridimensionais, linhas e vibrações cromáticas, que vão constantemente mudando por causa do movimento de *Obaluaiê*, e também porque fazem parte de uma realidade efêmera e que então buscamos representar em uma memória gravada em um registro de imagens vinculadas com essa divindade. Incluímos, neste trabalho, algumas elaborações das fotografias realizadas pelo autor (Fig. 1 e 2).

Observamos a gestualidade de *Obaluaiê* como se fosse uma escultura em movimento, uma mimese, que é uma mudança entre o estado consciente ao estado de transe, onde podemos ver uma expressividade que caracteriza essa divindade, relacionada com uma coreografia típica que acontece durante o *Xirê*. O nosso processo criativo está vinculado com a fotografia, e surge através da observação no campo, procurando detectar momentos e elementos que consideramos mais emblemáticos para poder traduzir através das nossas imagens de *Obaluaiê* (Fig. 1 e 2), a partir de uma reflexão e de um conhecimento relacionados aos elementos simbólicos que fazem parte deste universo sagrado.

Como dito antes, existe também um *arquétipo*, relacionado a cada *Orixá*. Este inclui elementos conectados com a coreografia da dança, como, também, aos objetos rituais que caracterizam cada divindade. Na continuação, nos concentramos na descrição de algumas características vinculadas ao *Orixá Obaluaiê*, considerando que é a divindade principal do nosso informante, o *Bàbólórìsà*[96] Toluaye.

*Obaluaiê* é a divindade da cura, da sabedoria, e da evolução, chamado também o “Rei da Terra”, porque relacionado com a fertilidade da terra, tendo qualidade transmutadora e natureza evolucionista. É ele que auxilia o ser humano nos momentos de dores físicas, psíquicas e espirituais. Sucessivamente encontramos as imagens, (fig. 1 e 2) dedicadas a essa divindade, e que produzimos durante a observação de um *Xirê* no terreiro “*Ilê Axé Ijino Ilu Orossi*”, em 2016. Em relação a esse, o nosso informante acrescenta:

*Obaluaiê é um Orixá pertencente à nação Ketu, Oba significa rey, Olu senhor, Ayé terra. É um Orixá ligado à vida e à morte, sustenta os seres vivos incluindo os humanos, e o reino vegetal, mineral e animal. Possui uma energia voltada pelo elemento terra, energia telúrica. Se consagra no dia da segunda-feira. As oferendas votivas são feitas de tudo o que a terra produz e de tudo o que vive nela, então o mundo animal, vegetal, e mineral.* (Informação verbal, Toluaye, 2016).

Ainda Toluaye nos comunica o seguinte:

*O meu Obaluaê específico se chama de baba ibona, ou seja baba significa pai e ibona significa quentura, que deriva de palavra quente. O sol também representa a sua quentura.* (Informação verbal, Toluaye, 2016).

Esse calor que o nosso informante descreve sobre as características da sua divindade específica, está evidenciado na predominância da cor vermelha. Tentamos então, de alguma forma, reproduzir graficamente esse calor e esse sol que são símbolos emblemáticos desse *Orixá*, e que podemos apreciar na elaboração de nossas imagens (Fig. 1 e 2).

No caso específico da coreografia de *Obaluaiê*, Toluaye (2016) assevera que

*[...] a dança se chama opanijé (cuja tradução é: ‘ele mata qualquer um e come’), ele baila curvado para frente, como que atormentado por dores, e imita seu sofrimento, coceiras e tremores de febre.* (Informação verbal, Toluaye, 2016).

Podemos acrescentar que *Obaluaiê*, durante a dança, também executa alguns movimentos de rotação

do corpo, mostrando, assim, a suavidade da vestimenta típica dele, e que sucessivamente descrevemos. Observamos, então, o deslocamento da roupa, que vai se acompanhando com o a corporalidade, sugerindo visivelmente uma espécie de ondas, podendo apreciar cada elemento específico, constituído essencialmente da palha da costa, que vai se separando uma da outra; e é nesse momento que entrevemos alguns detalhes desse corpo ocultado pela mesma vestimenta.

Em *Obaluaiê*, consideramos que um dos componentes mais importantes desse *Orixá*, é a típica vestimenta feita de ìko (fibra de ráfia extraída do *Igí-Ògòrò*, a palha da costa), que é um elemento de grande significado ritualístico, principalmente em ritos ligados à morte e ao sobrenatural. Como comenta o nosso informante,

*[...] também a vestimenta inclui uma decoração composta por vários búzios, cabaças e roupa confeccionada com tecido de algodão (nunca se pode usar tela sintética para esse Orixá) (Informação verbal, Toluaye, 2016).*

Esse tipo de roupa, dependendo dos momentos, por causa do movimento, faz ver e não ver o corpo e também indica, por algum motivo vinculado provavelmente com a espiritualidade, que algo deve ficar no universo dos segredos litúrgicos.

Outros elementos emblemáticos de *Obaluaiê*, são as ferramentas que ele carrega; uma delas é o que se denomina *xaxará*, que como descreve o nosso informante:

*É um cetro, apetrecho confeccionado com nervura do dendezeiro enfeitado com búzios e contas, em que ele capta das casas e das pessoas as energias negativas, bem como «varre» as doenças, impurezas e males sobrenaturais. Outro utensílio que carrega esta divindade é o *ichã*, que podemos encontrar em forma de cipó “vara” feito de uma planta, que imita uma lança, podendo ser também de metal. (Informação verbal, Toluaye, 2016).*

Observamos, durante a pesquisa de campo, que essa ferramenta, como podemos ver nas imagens (fig. 1 e 2), se evidencia com grande destaque nesse ritual denominado *Olubaje*. “*Esse ritual se constitui de várias iguarias que serão servidas aos seus adeptos na festa*” (Informação verbal, Toluaye, 2016). Também nos comenta, em relação às oferendas:

*[...] a pipoca é uma das principais, visto que se pode observar nos filhos de santo com o tabuleiro na cabeça, no mês de agosto, pedindo dinheiro para o ritual de *Olubaje*” (Informação verbal, Toluaye, 2016).*

Efetivamente durante a nossa observação, confirmamos que a *pipoca* é sempre presente, e é parte integrante desse ritual. Durante a nossa criação fotográfica, nos preocupamos também em fazer um recorte das imagens, procurando gerar um equilíbrio visual das formas que representamos graficamente (Fig. 1 e 2).



**Figura 1** – Imagem da festa de Olubaje no terreiro “Ilê Asé Ijino Ilu Orossi”, Salvador-BA  
Fonte: Alessandro Malpasso, 2016.



**Figura 2** – Imagem da festa de Olubaje no terreiro “Ilê Asé Ijino Ilu Orossi”, Salvador-BA  
Fonte: Alessandro Malpasso, 2016.

## Conclusões

Desenvolvemos um estudo sobre o candomblé e, mais diretamente, sobre a festa do *Xirê*, que tem como finalidade criar, entre os adeptos, um ambiente de paz, harmonia e equilíbrio psicofísico e espiritual. No *Xirê*, o elemento que estudamos especificamente é a criatividade que observamos durante as danças, na gestualidade vinculada à coreografia inspirada nos *Orixás*.

Analisamos um processo criativo na dança do *Orixá Obaluaiê*, realizada no terreiro “Ilê Asé Ijino Ilu Orossi”, situado na cidade de Salvador-Bahia, dando destaque à expressão desse *Orixá*, através de formas tridimensionais, líneas e vibrações cromáticas.

Existe uma subjetividade que detectamos na criatividade do ser humano e que se evidencia pela forma singular e individual de desenvolver o processo criativo. Percebemos que nos *Orixás* existe uma peculiaridade, e que observamos no campo, em relação a determinadas características vinculadas à

gestualidade do corpo, e também há as ferramentas simbólicas pelas quais nos sentimos visualmente atraídos. Observamos algumas nuances que são as variáveis relacionadas com as danças, e admiramos as expressividades dos adeptos, evidenciando algumas características pertencentes aos elementos simbólicos vinculados ao *Orixá Obaluaê*. A criatividade não tem regras fixas, então consideramos interessante a construção de um processo criativo relacionado à singularidade de cada ser humano, para poder desenvolver a própria criatividade que se caracteriza através da complexidade de cada sujeito.

## Referências

- AMARAL, R. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- BENISTE, J. **Ọrun Àiyé - O encontro de dois mundos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- GALEFFI, D. A.; MACEDO, R. S.; BARBOSA, J. G. **Criação e devir em formação: mais-vida na educação**. Salvador: Edufba, 2014.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- PRANDI, R. As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 64-83, dez./fev. 1995/1996.
- SCHECHNER, R. Performers e espectadores! Transportados e transformados. **Moringa: artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun. 2011.
- VIEIRA DA SILVA, M. A. Xirê – A festa do candomblé e a formação dos “entre-lugares”. **Habitus**, Goiânia, v. 8, n. 1/2, p. 99-117, jan. / dez. 2010.

[78] Religião afro-brasileira.

[79] Expressão utilizada geralmente pelas pessoas adeptas do candomblé.

[80] Expressão para denominar o templo de candomblé.

[81] Nação do oeste africano.

[82] Grupo etnolinguístico do oeste africano.

[83] Forma para chamar a um templo de candomblé.

[84] No candomblé brasileiro, são grupos que cultuam divindades procedentes da mesma etnia africana ou mesmo subgrupo étnico.

[85] Termo usado pelo povo-de-santo para os adeptos que entram em transe.

[86] Palavra que indica os adeptos da religião.

[87] O termo *performance*, do verbo inglês “to perform”, significa realizar, completar, executar ou efetuar. É uma ação artística ao vivo, muitas vezes articulada com a improvisação, provocação ou o assombro. Como o sentido da estética assume o papel principal, então o objetivo da *performance* é de causar sensações no público. Portanto, existe uma participação emocional e criativa das pessoas assistentes.

[88] Filhos de santo que ainda não completaram o período de 7 anos de iniciação. Também fazem parte da categoria dos rodantes, ou seja, iniciados que entram em transe.

[89] Outra palavra que serve para denominar o templo de candomblé.

[90] Expressão usada pelo povo-de-santo, referente ao templo de candomblé.

[91] Segundo Jung (2000), são um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo, que é a parte mais profunda do inconsciente humano. Os *arquétipos* são herdados geneticamente dos ancestrais de um grupo de civilização, etnia ou povo.

[92] Segundo a cultura *Yorùbá* é o nome dado ao processo divino que consiste no ciclo da vida que tem continuidade na dimensão material e espiritual.

[93] Faz referência às distintas disciplinas, e às necessidades de um conhecimento mediante o envolvimento de várias áreas que, de algumas formas, influem para contribuir em um mesmo estudo.

[94] São oferendas de origem vegetal, mineral e animal, e servem para curar diferentes problemas do ser humano, como para buscar um equilíbrio do corpo, do ponto de vista físico, psíquico e espiritual.

[95] É o *Orixá* da justiça, do trovão, dos raios e do fogo.

[96] Termo utilizado para denominar o sacerdote.

# ARTE, TRADIÇÃO, CULTURA E ANCESTRALIDADE: estética e entalhe em roupas e paramentas de Orixás

*Cecilia Conceição Moreira Soares*

Com propriedade, Dorival Caymmi descreveu melodicamente a composição do tabuleiro e do vestuário da mulher negra comercializando o acarajé.<sup>[97]</sup> Indiretamente reproduzia a descrição preliminar realizada pelo médico Nina Rodrigues ao descrever o que intitulou do típico traje da baiana. Saia de roda, bata, torço e balangandãs pareciam descrever de forma homogênea o vestuário que ao longo dos anos personificou um modelo e estética de mulher, em cujos corpos reproduziam a composição multicultural de suas vivências.

Com efeito, o que compreendemos como roupa da baiana representa a mistura da estética e da modelagem das roupas femininas para a mulher negra, geralmente sem a pompa das Sinhás brancas, mas agregando elementos da cultura europeia como da africana também. O apelo mediático àquela iconografia oitocentista, ainda na primeira metade do século XX, valorizou e difundiu a partir do viés meramente folclórico, a composição do vestuário feminino negro em pontos de venda de acarajés e no cotidiano das casas de candomblés. Essas mulheres tornaram-se ícones na promoção da cultura, que encontrou espaço no olhar curioso e perplexo daqueles que buscaram e se contentaram em fazer a ponte entre o passado escravista e a contemporaneidade, abstendo-se de reflexões que ameacem a hegemonia de um modelo cultural e do campo da excentricidade a que foram atribuídas o ser feminino negro. E o uso dos trajes, legitimados enquanto trajes de baianas, eram também ilustrativos do universo religioso dos terreiros de candomblés onde estavam inseridas. Nos dias atuais, de modo geral, a percepção continua a mesma!

E é justamente por estarem associados à sobrevivência imagética das culturas religiosas de matrizes africanas, que as formas de vestir-se, do ponto de vista dos grupos religiosos afro referendados, representavam sinais diacrônicos e sincrônicos pelas cores e estamparias, modelagens, arrumações, projeções estéticas e funções das roupas. Percepções que não passavam pela crítica daqueles cujos olhares ficavam turvos diante da imagem multicolorida e emblemática das mulheres negras em trajes de baianas. Se, de forma consciente ou não, projetam especificidades das histórias étnicas que lhe são representativas, talvez pouco importe nos dias atuais, mas contraditoriamente o fato de fazerem, por alguma razão, questão de externar essas particularidades, revela que no subconsciente da memória coletiva, ancorada nos discursos identitários, provoca nessas mulheres uma reação positiva às diferenças culturais, sem apelo ao pejorativo e às propostas teóricas que hierarquizaram os grupos africanos transportados, dando-lhes maior ou menor grau de influência no cotidiano.

## **A estética no vestuário feminino de matriz africana**

A etnografia dessas composições, embora não sejam recentes, se diluíram em meio aos discursos simplistas e tendenciosos, na medida em que diluem as diferenças culturais, mantidas não enquanto fator de exclusividade étnica, mas em atenção aos marcos identitários passíveis de serem reativados na

esperança de fazer emergir as inúmeras culturas que forçadamente, num processo de estratégia e resistência, agregaram-se, adaptaram-se, mantendo sinuosidades e aspectos emblemáticos provavelmente pouco perceptíveis nos dias atuais. Sem sombra de dúvidas, que a maneira, por exemplo, de envolver o tecido sobre a cabeça, seu tamanho, altura e cores revelavam a identidade étnica que se projetava na oportunidade de se fazer notar pelos outros.

Os encontros, embates e resistências culturais, produziram novos padrões cujas referências do vestuário e da arte da tecelagem ocidental, inevitavelmente, interferiram na composição da roupa feminina negra, visivelmente representada nos trajes religiosos africanos. Mas não foram apenas estas as influências que combinaram o conjunto das roupas que vestem as mulheres negras em tabuleiros ou mesmo em ambientes religiosos. Deve-se atentar para as influências orientais, sobretudo, de matriz islâmica, concretizada pelos adornos e torços que serviram como traços que personificavam a origem étnica e as identificações culturais. Infelizmente, não poderemos aqui avançar nas análises explicativas para todo este processo. O certo é que, as formas estéticas de enaltecer a memória africana foram, passo a passo, ficando restritas às comunidades religiosas afro-brasileiras e aos tabuleiros de acarajés.

Só muito posteriormente, idos dos anos 1970, o movimento negro organizado em Salvador investiu contra as referências ocidentalizadas enquanto padrão normativo, e as razões para a representação estética de uma etnicidade negra ganhou força e vigor. O movimento *Black Power* refletiu na modelagem dos cabelos em mulheres negras representada pelas tranças com diferentes formatos e representações sociais e de cunho religioso. Num movimento ascendente e de volta ao passado longínquo e cultural, os torços e turbantes receberam o influxo dos estímulos para uma autoestima da mulher negra, cujos adornos pela exuberância das cores e magnitude de suas estruturas sobre as cabeças, provocaram reflexões, espantos e muitas adeptas e adeptos seguindo o movimento político, projetaram os torços e turbantes da esfera do religioso e simplesmente impuseram seu uso de forma profana, enaltecendo a indumentária de matrizes africanas silenciadas pelas propostas de alterações nas texturas dos cabelos crespos e penteados menos complexos e sem necessariamente estarem associados ao passado africano.

Os adornos sobre as cabeças, apesar dos preconceitos ainda presentes, podem ser vistos em muitas mulheres e em diferentes papéis e espaços. Contudo, pairam sempre as desconfianças, e o olhar é visto e inusitado, atribuindo à personagem adjetivos sobre a sua coragem e identidade na estética projetada. Aqui, também, as razões mereceriam algumas considerações, a partir de alguns questionamentos.

Os comportamentos já tidos como corriqueiros por mulheres e homens negros que utilizam, para sua apresentação visual, a estética e o modo de vestir-se africano, garante a essas pessoas a primazia no uso absoluto desta imagem? No mínimo diríamos que se uma mulher de cor clara, considerada branca, usasse da estética do vestir-se africano, intitularíamos de ilegítima, por alguns seria considerado um verdadeiro absurdo. E seria alvo do escárnio, por não admitirem a projeção de uma estética que passou a ter expressão político-identitária negra e de enfrentamento aos modelos propostos para cuidar dos cabelos e da cabeça. E se essa estética estivesse associadas à atuação religiosa em comunidades afro, teriam o veredito positivo dos outros? Ser negra ou negro legítima o uso da estética e vestuário africano? e/ou

modelagem em cabelos? Estes são aspectos espinhosos e contraditórios dentro das perspectivas das relações étnico-raciais e da liberdade de escolha de identidades.

Appiah (1997), ao pensar as identidades africanas, salienta três grandes aspectos que poderão ser estendidos às identidades religiosas afro-brasileiras. Primeiro, que

[...] as identidades são complexas e múltiplas, e brotam de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades. (APPIAH, 1997, p. 248).

Segundo, que elas florescem a despeito do que antes o autor chamou de “desconhecimento” de suas origens, ou seja, suas bases estão assentadas em mitos e mentiras. E, por último, que não há muito espaço para a razão na construção das identidades – politicamente é interessante exaltar identidades que parecem oferecer esperanças a objetivos futuros e silenciar o passado complexo.

Para Ferreira (2000), identidade é um constructo que reflete um processo em constante transformação, cujas mudanças vêm sempre associadas a mudanças referenciais e a novas construções de realidade por parte dos indivíduos, determinadas por sua participação em certos processos provocadores de impacto existencial.

E ainda (FERREIRA, 2000, p. 47):

Talvez fosse mais correto denominá-la dinâmica de identificação, sempre submetida à dinâmica do processo de viver. A identidade refere-se à representação que o indivíduo tem de si próprio que sofre mudanças ao longo do tempo e das relações de sociabilidade que dão sentido e particularizam a sua existência.

Segundo Haesbaert (1999, p. 174-175) a identidade não deve ser encarada como algo estático, mas, como em constante movimento. “Trata-se sempre de uma identidade em curso, e por estar sempre em processo/relação ela nunca é uma, mas múltipla”. Ela se “define em relação a outras identidades numa relação complexa de escalas territoriais e valorações negativas e positivas”.

Evidente que as mudanças antes devem acontecer no interior da pessoa, daqueles que pretendem uma inserção ou a projeção de símbolos de identidades afro-referenciadas que visualize emblematicamente o grupo cuja vontade é associa-se. E isto quando estes emblemas são essencialmente necessários por parte do indivíduo que se propõe à identificação, cujas representações na estética, antes de tudo, significam um enfrentamento direto e ao mesmo tempo recusa à educação hegemônica.

Embora tenhamos feito muitas considerações sobre a estética dos adornos sobre as cabeças das mulheres e da arte projetada nos penteados em seus cabelos, nos interessa também apresentar uma outra forma de projeção da estética negra, a partir da arte da costura e dos bordados em roupas sagradas do universo afro-brasileiro. Estes trabalhos são realizados por dedicadas costureiras, quase sempre senhoras negras e mestiças, cujas habilidades foram herdadas de alguém da família e aprimorada nos cursos para costura e acabamentos em roupas, agregando o aprendizado de pontos de bordados específicos, como *rechilieu*, rendas de bilros, pontos de bordados de várias formas e modalidades de tecelagens realizados à mão, traçados em croquis por elas próprias desenhados, representando o imaginário e a materialização da arte secular reproduzidas no conjunto das peças ornadas delicadamente por mãos calejadas, pelas espetadas das agulhas e pelos movimentos contínuos, por longas horas

sentadas diante de máquinas, não necessariamente a mais tecnológica, mas aquelas que do seu ponto de vista foram amaciadas pelos anos de dedicação ao ofício. As rendas de bilros dão suntuosidade às vestimentas sagradas e profanas também, a técnica da passamanaria, próxima do macramé (ambas de origem árabe), em que os vários fios se cruzam, torcem e entrançam, em movimentos em que passam de uma mão para a outra (do castelhano “passamanes”), vai originar a técnica do trabalho dos bilros. Para se manterem controlados os níveis de tensão dos vários fios e para não se ensarilharem, estes começam a ser fixados com alfinetes, num dos seus extremos, numa almofada dura, enquanto as outras extremidades começam a estar enroladas em pequenos chumbos, ou pedaços de madeira ou de osso (RAMOS, 2011).

Assim sendo, as costureiras do sagrado afro-brasileiro, Martas, Augustas, Gilcélias, Zélias e tantas outras, traduzem na arte da costura e do bordado as projeções históricas do vestuário que representa preciosismos e hierofânias das divindades africanas e afro-brasileiras de um lado; e a história mítica representadas pelos traços artísticos na costura, que deve obedecer os rigores das tradições que atendem o gosto, corte e função da indumentária. Os ornamentos, bicos, renda, fitas e arremates atenderão às exigências do solicitante que, por sua vez, terá liberdade em associar as combinações consideradas tradicionais – e são por reproduzirem bordados e tecelagem muitas vezes que já caíram no esquecimento popular – e inovar agregando outras contribuições da costura modelada em tecidos industrializados que abrilhantam o vestuário e glamour às divindades que não dispensam o bom gosto e o refinamento das peças.

Pelas habilidades na arte da costura e contemporaneidade na arte de reproduzir simbolicamente no vestuário adequado à mitologia afro-brasileira, essas profissionais são disputadas e o custo do seu trabalho varia de acordo as exigências na modelagem das roupas e sua quantidade. Apesar do valor simbólico e do mercado para aqueles que dependem dessas profissionais, seu número vem sendo restringindo pela falta de aprendizes e pela mudança de credo religioso que interfere nos serviços prestados àqueles cuja vertente religiosa se confronte com a da costureira. Por sua vez, aquelas que permanecem atendendo a este público seletivo, apesar da idade e do acúmulo dos serviços, permanecem altamente disputadas, tendo o solicitante que aguardar agendamento para que seu guarda roupa sagrado esteja pronto e atendendo aos ditames da tradição religiosa na qual está inserido. Cabe um estudo mais profundo sobre a arte e importância dessas mulheres que se dedicam exclusivamente à costura Orixá.

## **Paramentos dos Orixás e o ofício de ferreiros e carpinteiros**

Diferente não é a realidade enfrentada pelos artesãos ferreiros e carpinteiros. Aqui, apenas alguns comentários sobre os ferreiros do sagrado afro-brasileiro. Os ferreiros do sagrado, para as religiões de matrizes africanas, têm uma significativa importância cultural-religiosa na confecção de apetrechos da indumentária e representação religiosa das divindades africanas conhecidas por Orixás, Voduns e Inquices. Estas pessoas detêm a memória e a habilidade de uma atividade profissional que requer sensibilidade para com as representações que serão moldadas em suas oficinas artesanais.

O ofício geralmente é passado de geração a geração, por antigos artífices cuja arte individual

desenvolvida é ainda hoje reproduzida por seus poucos aprendizes que tornaram-se, na contemporaneidade, mestres em uma arte ameaçada pela falta de incentivo e divulgação cultural do legado da tradição afro-brasileira. Esse ofício garante a essas pessoas uma inserção nas relações de trabalho e provimento do seu próprio sustento e, por extensão, da família. Para além da questão econômica, o trabalho desenvolvido pelos ferreiros contribuem para divulgação e preservação da arte em metais como ferro, bronze, latão; e minerais como ouro e prata. As formas criadas por esses profissionais estão preenchidas de simbolismos na representação cultural e religiosa para parcela significativa da população em Salvador.

É difícil, para muitas pessoas, reconhecer a habilidade e intelectualidade dos artesãos na arte de modelar o ferro, o bronze e as chapas de cobre e alumínio, transformando-os em belos entalhes. A capacidade de aprender a arte pictórica dos grupos africanos, da representação islâmica, bizantina e ocidental, faz com que consigam reproduzir nas peças as simbologias míticas e espacial, imprimindo elementos que nos levam à certeza do multiculturalismo expresso no embelezamento e modelagem das peças, mas reinventada o tempo todo, dinamizada pela absorção de elementos fundantes significativos, representadas na linguagem impressa nos adornos, capacetes, alfanjes, coroas. As dificuldades para preservação e difusão desses conhecimentos, passam pelas mesmas dificuldades já apontadas para as costureiras. Na medida em que se defrontam com as novas escolhas religiosas, o desinteresse pela continuidade da tradição, as referências novas de trabalho e inserção no mundo do trabalho ameaçam sua arte e beiram o desaparecimento de desenhos e marcações referendadas na mitologia das divindades, refletindo diferentes e entrelaçadas histórias dos referenciais culturais feitas nos entalhes.

Os entalhes em matérias duráveis e as roupas são compreendidas, aqui, enquanto linguagem e reproduzem memórias híbridas resultado das apropriações e ressignificações que passaram a responder às expectativas e ao mitológico da cultura afro referendada, seja ela um aspecto da religião ancestral, ou na sua vertente brasileira candomblé, seja ela buscando referência nos traços da arte bizantina medieval e, portanto, oriental, por sua vez representativa das misturas culturais que remontam ao processo das contínuas migrações e invasões que marcaram a composição civilizacional daqueles povos e em áreas distintas. Evidente que não podemos deixar de citar o cenário das composições sociais na colonização e os aprendizados ou reforços de referências tidas como identidades nos dias atuais.

Certa das minhas hipóteses no que tange às apropriações e representações visuais em objetos da ritualística afro brasileira, questionei de forma sorrateira os entalhes em material de ferro e bronze a um conceituado ferreiro em Salvador. Dele, já possuía algumas informações sobre o aprendizado da técnica e dados sobre sua formação educacional. Deparava-me com um homem jovem, simples e que não se sentia prejudicado por não ter concluído o ensino médio, visto que o mundo do trabalho e suas referências familiares, enquanto herdeiro da habilidade e ofício do seu avó, agregava valor simbólico e material aos trabalhos por ele realizados. Neto e aprendiz de um venerável ferreiro das tradições religiosas africanas na Bahia e muito requisitado no início do século XX, caprichava nos materiais por ele produzidos, agregando nas peças que confeccionava uma descrição pictográfica da lenda das

divindades, apelando para a natureza, sua fauna e flora, além dos elementos ar, fogo e água, objetos relacionados à agricultura e ao embelezamento feminino, como espelhos, pentes, legues, pulseiras, braceletes. Sua arte refinava-se com as solicitações da clientela, que ao procurá-lo já trazia as imagens ou sua idealização e ali eram projetadas com ajuda do artesão, outros apropriando-se, sem nenhuma levandade, das referências da realeza africana ou medieval, propunham sugestões que enaltescessem os símbolos de poder e magia a serem ornados e adaptados ao gosto das celebrações religiosas afro-brasileira em suas diferentes vertentes.

## Considerações finais

Este artigo tenta contribuir para o despertar de outros enfoques relacionados à cultura afro-brasileira e às pessoas que a dinamizam o tempo todo. Apesar do caráter preliminar de suas análises, acreditamos que possa incentivar o olhar artístico apurado para as produções de peças sagradas que atendam à realidade afro-brasileira. Dessa forma, uma etnografia do trabalho dos artesãos, costureiras e ferreiros, que sustentam com suas habilidades artísticas a memória religiosa afro-brasileira, se faz necessário em reconhecimento à função socioreligiosa, mas também à sensibilidade e gosto estético que singulariza a arte em relação a outras culturas.

## Referências

- APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, R. F. **Afrodescendente**: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- RAMOS, G. Rendas: A moldura europeia. In: PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO PARA DEFESA DO ARTESANATO E PATRIMÓNIO DE VILA DO CONDE. **Rendas de Bilros de Vila do Conde**: um património a preservar. Lisboa: [s. n.], 2011. p. 9.

[97] Iguaria de origem africana, feita com feijão fradinho triturado, no formato de pequenos bolinhos fritos no azeite de dendê.

# SOBRE OS AUTORES

## **Alessandro Malpasso**

Doutorando no Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento - Universidade Federal da Bahia – UFBA/UNEB/UEFS/IFBA, e no Programa de Industrias da Comunicação e Culturais – Universidade Politécnica de Valencia – UPV.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/9997699695074221>

Email: [alehavana@hotmail.com](mailto:alehavana@hotmail.com)

## **Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho**

Graduada em Artes Plástica na Escola de Belas Artes e Artes Gráficas de Belo Horizonte, Escola Guignard, formando-se em 1969. Foi professora de Gravura, nessa mesma Escola, entre 1970 e 1982, quando passou a ser professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Fez estágio de aperfeiçoamento em Barcelona com bolsa da Capes (1982/83) e curso de atualização em Restauração de Pinturas, no México. É professora emérita da EBA/UFMG e presidente do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB) desde 1998.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/1995961914706579>

Email: [beatrizrvcoelho@gmail.com](mailto:beatrizrvcoelho@gmail.com)

## **Cecilia Conceição Moreira Soares**

Doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em História (UFBA) e graduada em História (UCSAL). Professora titular da Universidade do Estado da Bahia.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/4052594991528106>

Email: [cecilia-soares@yahoo.com.br](mailto:cecilia-soares@yahoo.com.br)

## **Gisele Lourençato Faleiros da Rocha**

Doutoranda e Mestre em Artes Visuais, Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ; Professora dos Cursos de Graduação e do Programa de Mestrado em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Regional da Faculdade Vale do Cricaré.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/7153573974388707>

Email: [gi.lorenzato@gmail.com](mailto:gi.lorenzato@gmail.com)

## **Helenise Monteiro Guimarães**

Doutora e Mestre em Artes Visuais (EBA-UFRJ), graduada em Pintura (EBA-UFRJ). Coordenadora do Núcleo de Estudos de Carnavais e festividades (Nescafe). Pesquisadora de cultura popular, turismo e carnaval. Professora adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-graduação de Artes Visuais (EBA-UFRJ) Elaborou o projeto pedagógico do curso de História da Arte, criado em 2009 na EBA-UFRJ.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/6266807318429051>

Email: [helen46@gmail.com](mailto:helen46@gmail.com)

## **Ivan Rêgo Aragão**

Mestre em Cultura e Turismo (UESC); Técnico em Conservação de Bens Culturais Móveis e Integrados (FAOP); Membro da Associação Brasileira de História das Religiões (ABHR).

Cv: <http://lattes.cnpq.br/6940571234603899>

Email: [ivan\\_culturaeturismo@hotmail.com](mailto:ivan_culturaeturismo@hotmail.com)

## **Jadilson Pimentel dos Santos**

Doutorando em Artes Visuais – UNICAMP- SP. Mestre em Artes Visuais(EBA-UFBA). Graduação em Design de Interiores e Licenciatura de Desenho e Plástica. Professor de Artes no IFBA.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/6253213323147662>

Email: [pimenteljadilson@gmail.com](mailto:pimenteljadilson@gmail.com)

## **Maria de Fatima Hanaque Campos**

Pós-doutorado no Royal Botanic Garden em Kew – Londres com a pesquisa sobre Coleções dos naturalistas William Jonh Burchell, George Gardner e Glaziou. Doutora em História da Arte (Universidade do Porto – Portugal), mestre em Artes (ECA-USP) e graduada em Artes Plásticas. Professora titular da Universidade do Estado da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/2877955563170180>

Email: [fatimahanaque@hotmail.com](mailto:fatimahanaque@hotmail.com)

## **Maria Helena Ochi Flexor**

Doutora em História Social e graduada em História pela Universidade de São Paulo. É professora Emérita da Universidade Federal da Bahia, onde exerceu várias funções de ensino na graduação e pós-graduação de História da Arte, Historia Urbana e Documentação, na Faculdade de Arquitetura, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e Escola da Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professora adjunta da Universidade Católica de Salvador e no Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social. E especialista em leitura de documentos.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/4600166750512322>

Email: [mhelena.ucsal@gmail.com](mailto:mhelena.ucsal@gmail.com)

## **Raphael David dos Santos Filho**

Doutor em Ciências (UFRJ), mestre em Planejamento Urbano e Regional(CEPEUERJ), graduado em Arquitetura e urbanismo. Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fundação Estadual de Museus. Sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Vassouras.

Cv: <http://lattes.cnpq.br/8814018980513947>

Email: [raphaelfilho@gmail.com](mailto:raphaelfilho@gmail.com)

## **Roberta Bacellar Orazem**

Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFRN, Mestre em Artes Visuais (EBA-UFBa) e graduada em

Artes Visuais (UFS).

Cv: <http://lattes.cnpq.br/1656345382554551>

Email: [roberta\\_bacellar@yahoo.com.br](mailto:roberta_bacellar@yahoo.com.br)