



Cláudio Rafael Almeida de Souza

CABOCLOS SÍMBOLOS

*Precursores iconográficos da escultura
do caboclo do 2 de Julho*

Cláudio Rafael Almeida de Souza

CABOCLOS SÍMBOLOS



*Precursores iconográficos da escultura
do caboclo do 2 de Julho*

**Secretária de Cultura da Bahia
Fundação Pedro Calmon
Salvador, 2021**

Copyright © 2021 by Cláudio Rafael Almeida de Souza

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem a expressa autorização do autor.

Texto fixado conforme as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
(Decreto Legislativo no 54, de 1995)

Produção executiva: Cláudio Rafael Almeida de Souza

Concepção, Roteiro, Apresentação e Texto: Cláudio Rafael Almeida de Souza

Capa. Design e Diagramação: Miriã Santos Araújo

Prefácio: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Revisão: Hilário Mariano dos Santos Zeferino

1ª edição: 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Souza, Cláudio Rafael Almeida de.

Caboclos símbolos: precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de julho / Cláudio Rafael Almeida de Souza. – Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2021.

98 p. : il. ; PDF.

Programa Aldir Blanc Bahia.

ISBN:

1. Arte. 2. Arte - Bahia - História. 3. Escultura. 4. Arte e religião. I.
Título.

CDD 709.81

Elaborada por Sandra Batista de Jesus CRB-5: BA-001914/O

À história da arte baiana



A pesquisa encontrada neste texto digital é resultante de projeto de pesquisa premiado pela Fundação Pedro Calmon – Centro de Memória e Arquivo Público da Bahia através do Programa Aldir Blanc Bahia, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (FPC/SECULT/BA).

Sumário

| | |
|--|-----------|
| PREFÁCIO..... | 8 |
| APRESENTAÇÃO..... | 10 |
| A RELIGIOSIDADE BAIANA E OS SANTOS DE DEVOÇÃO..... | 12 |
| “BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS”..... | 13 |
| FESTAS E PROCISSÕES..... | 19 |
| ROMANTISMO E INDIANISMO NO BRASIL..... | 21 |
| CABOCLO DO 2 DE JULHO E SEUS PRECURSORES ICONOGRÁFICOS..... | 31 |
| VIDA E OBRAS DE POSSÍVEIS AUTORIAS DAS ESCULTURAS..... | 65 |
| DOMINGOS PEREIRA BAIÃO..... | 66 |
| BENTO SABINO DOS REIS..... | 70 |
| MANUEL IGNÁCIO DA COSTA..... | 72 |
| OUTRAS REPRESENTAÇÕES..... | 74 |
| SENSO COMUM, AS ARTES E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS..... | 78 |
| A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA E A LEI Nº 11. 645/2008..... | 81 |
| UMA TEORIA ANTROPOLÓGICA DAS ARTES INDÍGENAS..... | 88 |
| ARTES INDÍGENAS..... | 91 |
| | |
| CONCLUSÃO..... | 92 |
| REFERÊNCIAS..... | 95 |
| SOBRE O AUTOR..... | 100 |

—◆◆◆ PREFÁCIO ◆◆◆—

A experiência dos festejos do 2 de Julho na Bahia oferece aos baianos e visitantes um complexo de visualidades e sensações múltiplas, em que dificilmente não nos reconhecemos enquanto povo multicultural, mas o que surpreende, de fato, sobretudo para aqueles baianos que provieram do sertão profundo, onde seus limites culturais se confundem com os de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Piauí e Ceará é a grande participação popular, é o imenso espelhamento de uma sociedade desigual e crente em um futuro sem máculas, e que se associa em torno da comemoração de uma conquista, distante da ideia de um protagonismo burocrático de um príncipe.

Não há no cortejo, por mais que os políticos tenham se apropriado dele e procurem retirar dividendos eleitoreiros, muitas vezes sem logro algum, uma formalidade que iniba a participação popular em todos os gêneros e segmentos sociais. Há inclusive nesse cortejo uma performance inteiramente identificada com a expressão da cultura gay, na parte da tarde, quando as fanfarras, organizações musicais organizadas nas escolas de bairros populares, desfilam com roupas copiadas e adaptadas do figurino militar russo lideradas por suas “balizas”, quase sempre jovens homens “gays” das escolas públicas da Bahia, exibem suas performances marciais, “rebolativas”, acrobáticas, arrancando aplausos, gritos das torcidas, que se dividem de um lado ao outro da Avenida Sete de Setembro, sobretudo no trecho entre o Relógio de São Pedro e o Convento de Nossa Senhora das Mercês.

Todo esse turbilhão de acontecimentos é mediado pelas figuras emblemáticas do caboclo e da cabocla, colocados nos seus carros entalhados e dourados, paramentados com os adereços de penas coloridas semelhantes as imagens de indígenas constantes nas caixas dos fogos “Caramuru”. Toda a decoração se complementa com folhas de palmeiras e demais ornatos que acompanham o balanço dos carros e intensificam a sensação de estarem vivos, aquelas figuras negras da terra, balançando os braços e acenando com a cabeça.

Esses emblemas se multiplicaram na Bahia depois que foram encenados com figuras humanas, se materializaram em mármore, em forma de chafariz, de grande

monumento afrancesado, mas são os caboclos negros da terra que povoam o Campo Grande de São Pedro e recebem todas as deferências, confiança popular e assumem posição de deidades das matas livres e verdejantes, capazes de distribuírem fartura, alimento, saúde e todos os benefícios que se lhes pedem através de bilhetes e rogos que depositam nos seus carros.

É a compreensão dessas figuras emblemáticas que o texto **Caboclos símbolos: precursores iconográficos das esculturas do caboclo do 2 de Julho**, de Cláudio Rafael Almeida de Souza, nos propõe e o faz com muita completude, com fundamentação teórica sobre a representação nacionalista dos caboclos nos festejos da Independência do Brasil na Bahia e de suas profundas implicações religiosas.

O autor introduz fundamentando o tema com os conhecimentos produzidos por outros autores e, que alicerça a sua análise iconográfica, análise que se justifica nos signos da cultura híbrida multiétnica e na iconografia cristã católica circulante em todos os meios da sociedade brasileira e na sua transposição para os ideais independentistas. É sem dúvidas, um texto necessário ao conhecimento da cultura brasileira, da independência do Brasil e do fenômeno sincrético, que ainda hoje vemos acontecer no decurso dos festejos. Supre uma grande lacuna na decodificação de uma manifestação tão polissêmica.

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Doutor em História da Arte – Universidade do Porto, Portugal.

Professor titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

(EBA/UFBA).

APRESENTAÇÃO

O presente texto permite divulgar resultado de projeto de pesquisa escolhido a partir de interesse em comum, que é despertar o conhecimento e a curiosidade de sujeitos sociais interessados em conhecer aspectos de uma Bahia de Outrora, que até então não tinha sido apreciada por um olhar compreendedor. O interesse do autor sobre o tema partiu de uma conversa com o professor Doutor Luiz Alberto Ribeiro Freire, a partir de uma possível teoria sobre a similitude de aspectos, elementos visuais e de possível contexto em comum entre a iconografia de São Miguel Arcanjo e o Caboclo do 2 de julho.

Após tal indicação e o debruçar sobre a temática, verifiquei que além dos aspectos visuais, salientava também em pesquisa toda uma trama de ressignificações, aculturação e circularidade cultural entre os baianos, a religiosidade e o sentimento "cívico". Dando ênfase a também possibilidade de conhecer obras de diferentes artífices em outras localidades, como outras cidades baianas e províncias, como é o caso das missões sulistas.

A ideia central foi identificar que há possibilidade da iconografia de São Miguel ter servido de inspiração para a criação da figura do Caboclo em diferentes esculturas, e possivelmente da cabocla como é o caso da escultura andante do préstito, a do monumento do Campo Grande e o chafariz ou fonte da cabocla no Largo dos Aflitos. Tudo relativamente referenciado a partir das iconografias da pintura e posteriormente gravuras da Vitória do Arcanjo São Miguel de Rafael Sanzio e também São Miguel Arcanjo , 1514 e 1515, esmagando o Diabo, de Guido Reni, 1636.

A pesquisa sumariamente tem por objetivo identificar possível modelo que serviu de inspiração para a criação da escultura do caboclo do 2 de Julho através do comparativo de duas representações da alegoria do caboclo símbolo da independência da Bahia com a iconografia de São Miguel Arcanjo. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes secundárias de estudo, como também, registro fotográfico das esculturas e a utilização da análise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais.

O tema primário ou natural é subdividido em fatural ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes

às imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte. Enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, imagemeste exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: “em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada” (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época e à sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Dessa maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das obras por hora estudadas com a qual os artífices ou escultores puderam trabalhar. Além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas.

A RELIGIOSIDADE BAIANA E OS SANTOS DE DEVOÇÃO



No campo religioso baiano, a Igreja Católica propôs, desde a época das casas coloniais, que os santos que moram nas residências sejam e se tomem a maior presença entre as posses do *homo religiosus*. Para isso, conforme Mircea Eliade em **O Sagrado e O Profano** (1992) o sagrado açambarca, espraia-se, contamina e faz-se presente em toda localidade extrapolando limites e fronteiras espaciais e temporais. E como tal, pode ser experienciado nos lugares, sejam eles espaços construídos e consagrados para tal finalidade ou espaços destinados a afinidades como as que pertencem à vida cotidiana.

Entretanto, quando sendo praticado por leigos que se entendem justificados e aptos para tal, consistem em forma de expressão da convicção interna segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o mesmo transborda aos templos. Diversos historiadores como Pedro Ribeiro A. de Oliveira (1985), em seu livro **Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil**, e Kátia de Queirós Mattoso (1992) em **Bahia Século XIX: uma Província no Império** afirmam que no catolicismo popular a instância do culto individual e doméstico são os santos protegidos ou não em oratórios, que se tornam o centro da religiosidade¹ popular em cada casa e num espaço reservado para estes. Nessa religiosidade, a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida em dois aspectos básicos, e são esses modos: o modo contratual e o modo de aliança.

O modo contratual, como apontam Oliveira (1985) e Mattoso (1992, p. 117), é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as

¹ A religiosidade é algo inerente à natureza humana. Advém da necessidade de crer, de encontrar o sentido da gênese e do escaton, de garantir a segurança pessoal aqui e além. Em termos religiosos implica a fé e a admissão ao sagrado. Reside no âmbito dos sentimentos. Dentro da religião a religiosidade está inserida na dimensão ontológica e axiológica. Não obstante pode ser definidora dela, dando relevo a outras manifestações imateriais e irracionais. Conforme Siqueira (2010, p. 148), em **Religiões e Religiosidade**, “no sentido lato há uma crença no imaterial em que se situam forças possíveis de serem dominadas e postas a serviço de necessidades e aspirações do presente. Num domínio que reforça ou confere poder”.

partes acordadas firmam uma parceria para que se alcance um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa. No modo de aliança, o que está em cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independentemente da necessidade. Em troca disso, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Essa é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar da influência católica, a religiosidade do povo brasileiro, em especial os baianos, também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para o ambiente colonial brasileiro através do sistema escravocrata e dos povos nativos indígenas que também foram catequizados pelos missionários jesuítas e passaram os séculos sofrendo modificações de extrema violência, como a que foram submetidas as populações indígenas. Mas no âmbito da troca sincrética, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Fazendo assim, com que a vida cotidiana se desenrole sob o signo da religião, que em diversos momentos faz referências aos movimentos de sincretização na formação da religiosidade baiana – temática extremamente relevante para se compreender o simbólico associado ao caboclo do 2 de Julho.

“BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS”

A religião é um aspecto caracterizador do povo baiano e suas crenças e costumes religiosos os tornam devotos singulares no território brasileiro. E a cidade de São Salvador da Bahia formada sob a égide do Cristianismo, expandiu-se tendo como marcos limítrofes capelas e ermidas que aos poucos foram transformadas em imponentes igrejas, palco para os ritos católicos. Nas ruas da cidade ampliada geograficamente além das portas do Carmo e de São Bento, oratórios públicos e nichos de fachadas de edifícios religiosos com santos e lâmpadas votivas foram construídos com a finalidade de lócus devocional para os transeuntes.

Para a historiadora Edilece Couto (2013), até o século XIX Salvador era dividida em dez freguesias que, após a proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso de Salvador. Nela se encontravam os palácios do governo e episcopal, a câmara, a cadeia,

a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o convento dos Franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

A cidade de Salvador foi a primeira capital do Brasil e nela estão as mais antigas tradições e costumes relacionados à religião brasileira. O fervor e religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os jesuítas e às influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. O trecho “Bahia de Todos os santos, encantos e axés”, da música “Chame Gente” de Dodô e Osmar (2003), como o guia de Jorge Amado intitulado “Bahia de Todos os Santos: Guia de ruas e mistérios de 2012, e o livro de Gilberto Freyre nomeado **Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados** de 2018, reafirmam em conotação e alusão a baía geograficamente circundada e a escolha de devoção aos santos do hagiológico cristão e imaginário popular baiano carregado de mistérios, milagres e segredos, às vezes contados pelos devotos.

Em terras baianas, as práticas religiosas sempre giram em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidade e elegância dos gestos litúrgicos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Porém, não são essas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que utilizam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção. Costumes e crenças herdados pelos portugueses, indígenas e africanos, e que ainda hoje perdura na religiosidade popular.

Ainda para a historiadora Edilece Couto (2013), os africanos e seus descendentes também se reuniam em irmandades. Eles utilizavam o critério de nação e se agrupavam da seguinte forma: angolanos e congoleses formavam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (igreja da freguesia do Passo, atual Pelourinho); os daomeanos reuniam-se na irmandade de Nossa Senhora das Necessidades e Redenção (capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa) e as mulheres nagô-yorubas fundaram a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (igreja da Barroquinha). Os negros nascidos no Brasil formavam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios (altar lateral da Igreja da Conceição da Praia). E os pardos, reuniam-se nas irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus da Cruz (igreja da Palma),

Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência (igreja de São Pedro) e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (na própria igreja).

No entanto, a religião predominante do povo baiano é o catolicismo e por ela inúmeras igrejas foram construídas. Segundo a Arquidiocese de São Salvador a cidade possui atualmente um número bem maior que as 365 igrejas que permeia o imaginário popular. São várias dezenas de templos de grande valor histórico e quatro basílicas. Todas essas “igrejas” construídas entre os séculos XVI, XVII e XVIII são consideradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia como patrimônio histórico e arquitetônico.

Embora possua também um grande número de outras religiões, igrejas, templos, terreiros, espaços domésticos destinados as crenças dissociadas ou totalmente mescladas por todo o estado, é muito comum a cena de uma filha de santo rezando ao senhor do Bonfim ou um católico oferecendo caruru aos ibejis e/ou aos santos católicos São Cosme e São Damião. Isso mostra o “sincretismo” religioso tão presente nas festas católicas. Resultado do tempo em que negros disfarçavam o culto aos seus orixás através de ícones do catolicismo. E o interessante nesse “sincretismo” religioso ou aculturação é que os símbolos, as festas e as imagens de culto, retratam a religiosidade baiana, que por sua tradição assume uma diversidade memorável. Muitas vezes específicas.

No momento em que falamos sobre sincretismo, seguimos o pensamento de Ferretti em seu artigo “Sincretismo e religião na festa do Divino” (2007, p. 112) quando explica que o sincretismo adotado pelas religiões afro-brasileiras de certo modo não representa um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma “reinvenção de significados” e uma “circularidade de culturas”. Para o mesmo autor, essa circularidade faz parte de uma estratégia de transculturação que reflete a sabedoria ou memória oral dos fundadores que os trouxeram da África e, eles e seus descendentes, ampliaram no Brasil.

Desse modo, nota-se como as trocas existentes entre as religiões ocorridas no Brasil Colônia originaram as manifestações religiosas mais ancoradas às raízes africanas, entre as quais o candomblé²; numa etapa posterior, foi inevitável para o estabelecimento de um

² “Local onde se realizam as cerimônias de certos cultos africanos mais ligados às tradições africanas. // Culto afrobrasileiro que abrange as seguintes nações: a) sudaneses – jeje (daomeanos), nagô (iorubá) – compreendendo os rituais keto, ijexá, nagô, oyó – e compostos; b) bantos – angola, congo e compostos; c) com influência indígena – candomblé de caboclo. Os deuses (orixás) e rituais dos ioruba (nagô) predominaram e influíram sobre os outros. // No Uruguai e na Argentina, de onde veio o termo ‘candombe’, significava danças profanas de negros. // Atualmente aplicado, de forma genérica e erradamente, por leigos,

diálogo mais intimista com a religião católica e os cultos indígenas, criando a umbanda³, uma religião genuinamente brasileira. No candomblé existe a categoria de “nação”, instituída à origem étnica de cada grupo étnico traficada. Cada nação também designa os rituais religiosos, os cantos e os toques de tambores e atabaques, seguindo cada ascendência étnica, como no culto em África.

Conforme Cacciatore (1988, p. 178), entre as nações africanas, as mais conhecidas são a Nagô dos sudaneses da Nigéria e parte do Daomé, e suas divindades keto, ijexá, oyó; a Jeje (negros do Daomé), a Mina (fanti-axanti, da Costa do Ouro), a Muçurumin dos malês, a Angola, o Congo, a Cabinda, a Cassange, o Moçambique etc.⁴ Assim, em cada nação⁵, as divindades do panteão afro-brasileiro permitem serem intituladas de orixás, voduns ou inquices. Orixá, é o termo iorubá formado de ori (cabeça) e sa (guardião), significa guardião da cabeça, uma espécie de orixá guia. Vodum, por vez, é um termo de origem jeje ligado ao termo nagô orixá. E nos candomblés angola-congo, o termo inquice é tratado com o mesmo sentido de orixá ou vodum.

Em decorrência do sincretismo, podemos dizer que as religiões afro-brasileiras têm um quê de africanas e de brasileiras apesar de serem diferentes das matrizes que as geraram. Nesse caso, é oportuno salientar que as hibridizações ou sincretismos é uma questão conceitual a ser vista, pois há diferenças nas abordagens, possibilitando-os a não serem fenômenos restritos à religiosidade baiana, mas à religiosidade no Brasil e mesmo antes, quando tal movimento ocorria no continente africano.

a qualquer terreiro de qualquer culto com influência africana. F[ormação]. p[rovável]. de ‘candombe’ e ior[ubá]. ‘ilê’”. (CACCIATORE, 1988, p. 78).

³ Cacciatore (1988, p. 242) diz sobre a umbanda: “Religião formada no Brasil (apesar de o negarem alguns crentes) por uma seleção de valores doutrinários e rituais, feitos a partir da fusão dos cultos africanos congo-angola, já influenciados pelo nagô, com a pajelança (dando um primeiro tipo de candomblé de caboclo), sofrendo ainda influências dos malês islamizados, do catolicismo e do espiritismo (atualmente há uma linha ritual, em certos centros de umbanda, com mesa e recepção mediúcnica de espíritos de mortos comuns, muito próxima do Kardecismo) e, posteriormente, do ocultismo”.

⁴ Para a autora, os malês eram encontrados, sobretudo na Bahia, em Pernambuco e no Maranhão, ao modo que os negros das nações Angola, Congo, Cabinda, Cassange e Moçambique, principalmente no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Minas Gerais (CACCIATORE, 1988, p. 178).

⁵ “Os candomblés pertencem a ‘nações’ diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala ioruba, da Costa dos Escravos), queto, ijexá. É possível distinguir essas ‘nações’ umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com as varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. Todavia, a influência dos iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica aos daomeanos, aos bantos” (BASTIDE, 2001, p. 29).

A partir do citado e ponderando o processo de transculturação vivido pelas nações africanas na nova terra, vê-se como no Brasil Colônia que inicialmente os africanos foram condenados a viver em grupos cultural e linguisticamente heterogêneos, o que forçaram a engendrar uma difícil percepção provisória, até condensar e legitimar um idioma-padrão para se comunicarem entre si e com seu senhorio. Os esforços de legitimar uma comunicação oral eficiente de algum modo, sobreveio em expandir-se, com o intuito de agrupar os contextos sociais e religiosos. Sendo assim, cada grupo étnico carregou consigo imagens, oralidades e demais objetos culturais que foram preciso ser entrelaçados num enigmático processo de transferências culturais.

Nessa perspectiva, ressaltamos esta explanação de M. Espagne (2013, p. 1, tradução nossa)⁶:

“Sempre que um objeto cultural passa de um contexto para outro, ocorre, como consequência, uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que somente se pode reconhecer plenamente, se forem levados em conta os vetores históricos dessa passagem. Portanto, de antemão se pode dizer que a pesquisa sobre as transferências culturais diz respeito à maioria das ciências humanas, ainda que ela se tenha desenvolvido a partir de um certo número de pontos de apoio definidos. [...] Transferir não é transportar, mas, antes, metamorfosear, e o termo não se reduz, em nenhum caso, à questão mal circunscrita e muito banal das trocas culturais. É menos a circulação dos bens culturais que sua interpretação que está em jogo.”

Com base no trecho de Espagne, acreditamos que durante o período colonial os africanos realizaram, por meio da oralidade⁷, uma complexa simbiose das mais diferentes manifestações religiosas agrupadas no território brasileiro. De tal maneira, as diferentes representações dos mitos e divindades da África, foram submetidas a uma recopilação que

⁶ Tradução do trecho: “Tout passage d’un objet culturel d’un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu’on ne peut pleinement reconnaître qu’en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d’emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s’est développée à partir d’un certain nombre de points d’ancrage précis. [...] Transférer, ce n’est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C’est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu” (ESPAGNE, 2013, p. 1).

⁷ Prandi (2001, p. 25) atenta para anúncios da “existência de cadernos mantidos secretamente pelo povo-de-santo como meio de preservar e passar adiante o conhecimento mítico, mágico e ritual cultivado nos terreiros brasileiros”, mas adianta que “isso é raro e recente”, já que “a maioria dos dirigentes dos terreiros e demais iniciados era analfabeta”.

permanece incompleta e em constante desenvolvimento. Contudo, no hagiológico cristão baiano, apesar da particularidade das devoções domésticas, intensificam-se as demandas das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que promulgaram quais santos deveriam ser destinados aos cultos eclesiástico e doméstico.

Entretanto, significaria para São Miguel o defensor do povo judeu, ser o defensor também dos cristãos, dando a vitória na guerra aos seus devotos. Os primeiros cristãos, que consideravam alguns dos mártires seus patronos militares como São Jorge, São Teodoro, São Demétrio, São Sérgio, São Procópio, São Mercúrio, entre outros. Apesar de que acarretaria ao Arcanjo São Miguel cuidar dos enfermos. No local onde foi venerado pela primeira vez, na Frígia, seu prestígio como anjo da cura ofuscou sua interferência nos assuntos militares. Desse modo, foi desde os primórdios, o cerne do verdadeiro culto dos santos anjos. A tradição conta que São Miguel, nos primitivos tempos, fez brotar uma fonte curativa em Chairotopa, próximo a Colossos, na qual os enfermos que se banhavam no local e pela invocação do arcanjo e da Santíssima Trindade, eram curados.

Do mesmo modo, na cidade de Constantinopla, São Miguel foi o grande médico celestial. Em seu principal santuário, o Michaelion, que ficava em Sosthenion, cerca de 50 milhas ao sul de Constantinopla, o arcanjo teria aparecido ao imperador Constantino. E por tal feito, os enfermos dormiam nesta igreja à noite para esperar outra manifestação do Arcanjo São Miguel. A sua festa foi celebrada lá em 9 de junho. Outra igreja famosa ficava dentro das muralhas da cidade, nas termas do imperador Arcadius; ali, a sinaxia do arcanjo foi celebrada em 8 de novembro. O festejo se espalhou por toda a Igreja Grega, e a Síria, Armênio, e coptas Igrejas adotada também; agora é a principal festa de São Miguel no Oriente. Pode ter se originado na Frígia, mas sua estação em Constantinopla era a Thermae de Arcadius (Martinow, “Annus Graeco-slavicus”, 8 de novembro).

Existiram outras festas de São Miguel em Constantinopla que foram a de 27 de outubro, na igreja “Promotu”; a de 18 de junho, na Igreja de St. Julian no Fórum e a última de 10 de dezembro, em Athaea. Na cidade de Roma, o Sacramentário Leonino (século VI) tem a “Natale Basilicae Angeli via Salaria”, no dia 30 de setembro e das cinco missas da festa, três mencionam São Miguel. O Sacramentário Gelasiano (século VII) oferece a festa “S. Michaelis Archangeli”, e o Sacramentário Gregoriano (século oitavo), “Dedicatio Basilionis S. Angeli Michaelis”, no dia 29 de setembro. É de cunho de um manuscrito que também adiciona “via Salaria” (Ebner, “Miss. Rom. Iter Italicum”, 127),

que esta igreja da Via Salaria estava situada a seis milhas do norte da cidade. No século IX era nomeada de *Basílica Archangeli em Septimo* (Armellini, “Chiese di Roma”, p. 85), contudo, ele desapareceu há mil anos. Em Roma também a parte de médico celestial foi dada a São Miguel. Segundo uma lenda (apócrifa) do século X, ele apareceu sobre as Moles Hadriani (Castel di S. Angelo), em 950, durante a procissão que São Gregório realizou contra a peste, pondo fim à peste. O Papa Bonifácio IV (608-15) construiu sobre as Moles Hadriani em sua homenagem, uma igreja, que foi denominada *St. Michaelis inter nubes (in summitate circi)*.

Assim, ficou bem conhecida a aparição de São Miguel (a. 494 ou 530-40), como consta relatado no Breviário Romano, em 8 de maio, no seu renomado santuário no Monte Gargano, onde sua glória original como patrono na guerra foi restaurada a ele. À sua intercessão, os lombardos de Sipontum (Manfredonia) atribuíram a sua vitória frente aos napolitanos gregos, a 8 de Maio de 663. Em comemoração à vitória, a igreja de Sipontum estabeleceu uma festa em honra do arcanjo, no dia 8 de Maio, que se estendeu por toda a Igreja Latina, e é chamado desde a época de Pio V, de “Apparitio S. Michaelis”, ainda que originalmente não celebrasse a aparição, mas sim a vitória.

FESTAS E PROCISSÕES

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão. Um préstito público de reafirmação dos símbolos da cristandade que reunia em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, das reuniões de cortes, aclamações dos reis até a abertura de sessões nas relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada às suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central⁸.

Na Bahia, a obra de maior destaque sobre as procissões não foi escrita por um historiador de formação, mas pelo cronista, engenheiro e geógrafo, João da Silva Campos.

⁸ Gouveia, António Camões; “Procissões”, In: João Francisco Marques e António Camões Gouveia, História Religiosa de Portugal, volume 2 “Humanismos e Reformas”, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, pp. 334-346.

Trata-se de “Procissões Tradicionais da Bahia”, obra póstuma do ano de 1941. Interessado em montar um panorama das festividades baianas, Campos (1941, p. 3-5) faz um breve histórico de cada solenidade – as extintas e as que continuavam a existir – e sua inserção na sociedade. Ao longo de toda a obra, ele transcreve diversos documentos retirados, em boa parte, de fontes secundárias impressas, como jornais ou outras publicações não apresentando diversas vezes a origem de um documento ou citação – deficiência suprida, em parte, pelo editor da segunda edição publicada em 2001.

O autor levanta algumas questões para as quais não oferece resposta e deixa algumas lacunas documentais e interpretativas no decorrer da exposição. Dessa forma, apenas expõe as informações retiradas dos documentos, não empreendendo nenhuma análise mais profunda acerca desses movimentos processionais. Apesar das suas limitações, a obra de Campos é de singular importância e no presente artigo, de certo modo, seguimos os passos apontados por ele e elencamos as procissões extintas e as ainda de algum modo existentes no estado da Bahia, principalmente em Salvador.

Entre as procissões tradicionais da Bahia extintas e que atualmente se encontram vestígios em imagens de azulejos, postais e fotografias em museus e igrejas da cidade estão: Rasoura, Quarenta horas, Senhor dos Passos dos Humildes, Triunfo, Fogaréus, Senhor dos Martírios, Nossa Senhora das Angústias, Senhor da Cruz, Terço, Onze Mil Virgens, Ossos e Procissões reais ou da Câmara. As ainda existentes são: Senhor dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Viagem, Senhor dos Passos da Ajuda, Senhor Bom Jesus da Paciência, Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração, Senhor da Redenção, Enterro do Senhor, Ressureição, São José, São Benedito, São Francisco Xavier, Corpo de Deus, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, São Pedro Gonsalves, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Santa Bárbara, São Lazaro, São Roque, São Miguel, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Contudo, as setes últimas procissões alcançam uma quantidade notável de fiéis nas ruas da cidade, sendo que, a do “Nosso” Senhor do Bonfim, como sabido pela sociedade baiana é a de maior popularidade. E que reúne devotos, curiosos e turistas por todo trajeto do cortejo.

ROMANTISMO E INDIANISMO NO BRASIL



A província baiana de Portugal desde o período colonial sofrera transformações e influências político-cultural-religiosa e, de tal modo, o período oitocentista, que é marcado por ideais nacionalistas e mentalidade revolucionária de influência francesa, deu origem a dois movimentos político-culturais importantes, que são o romantismo e indianismo. Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 432-433) sinalizam que o romantismo foi um movimento artístico que prevaleceu no Ocidente aproximadamente desde o final do século XVIII até meados do século XIX. Foi uma reação apaixonada à regularidade do classicismo, ao racionalismo filosófico; foi uma afirmação do eu, das aspirações mais profundas e emocionadas do espírito; foi à volta às idades míticas e lendárias, à poesia que parte do coração, à natureza. Os artistas pregavam a liberdade de expressão individual acima das normas acadêmicas e conferiam maior valor à emoção do que à forma. O movimento romântico manifestou-se com força irresistível e gerou e refletiu respeitáveis melhoras sociais, políticas e, sobretudo artísticas; introduziu modificações tão radicais que o puseram, em contraposição ao classicismo, como se fosse uma das polaridades da arte: toda oscilação seguinte foi considerada, em termos gerais como pertencente a uma dessas duas posições. Nas artes decorativas, a intenção era da volta natureza, às origens do homem, induziu a uma revivescência de estilos passados ou exóticos como o gótico, o renascentista, o mourisco, sem maiores rigores na sua interpretação (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p. 432- 433).

O Romantismo teve em suas gerações diversos focos e temas que expunham a visão de mundo que os autores possuíam, de modo que, ao estudá-las, podemos entender de que forma houve uma modificação significativa das ideias da sociedade brasileira, por exemplo, sobre a representação do indígena como gênio do Brasil. Não obstante, o movimento indianista também existente no período foi um impulsionador para o estabelecimento da figura indígena como estandarte nacional e símbolo cívico, como no caso do cortejo do 2 de Julho. Para Alberto Martín Chillón em Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista:

“Indianismo e indianismos, múltiplas visões, elaborações, apropriações e usos da imagem do habitante primordial da terra brasileira, do símbolo do puramente nacional, da imagem do Império, do país, pátria ou nação, do selvagem e bárbaro, do mestiço e civilizado, da raça decadente, do objeto do fascínio do cidadão civilizado, do objeto de museu, de estudo científico, dos mil e um usos e concepções do indígena.

Desde a chegada dos europeus à América, o indígena se constitui como um símbolo ligado à terra americana e, por consequência, à terra brasileira, tanto como colônia quanto como território independente. As alegorias da América e Brasil, o Gênio do Brasil, as representações fluviais, se constituem em temas privilegiados na representação do indígena, mas também são utilizados para composições históricas, decorativas, e é tanta a repercussão que alcançam que se convertem em ilustrações de anúncios publicitários de diversos produtos e povoam as criações literárias, as páginas da imprensa, as obras de arte. Mas qual é o papel da escultura neste indianismo e suas representações?

Traçando uma genealogia das obras de arte que se ocupam da representação do indígena, podemos diferenciar várias linhas principais: o retrato do indígena no seu espaço natural, como habitante e por sua vez parte integrante da exuberância natural brasileira; as obras de inspiração histórica e as representações da catequização; as obras de inspiração literária e as obras que apresentam o indígena como símbolo e representação. Estas diferentes inspirações vão variar quanto ao nível de ‘naturalismo’ outorgado ao indígena, oscilando entre as observações minuciosas dos traços das diferentes etnias, como Louis Rochet ou Almeida Reis, e a idealização do indígena, apresentado nos moldes das alegorias da América europeias.

Entre 1840 e 1889 podemos diferenciar, dentro das Belas Artes, três momentos diferentes: um primeiro momento, entre as décadas de 40 e 60, dominado pela pintura, mas com ampla presença de produções escultóricas; um segundo momento, dominado pela escultura, entre os anos 60 e metade dos 70; e um terceiro momento, que compartilha dois caracteres diferentes: por uma parte a volta da supremacia pictórica, de inspiração quase em sua totalidade literária e, por outro, a aproximação ‘antropológica’ (CHILLÓN, 2015, s. p.)”.

A construção do indígena como símbolo de nacionalidade baiana e brasileira seja no movimento de independência ou no pós, não ficou estabelecida somente na literatura romântica ou nas artes visuais. Houve também a presença do indígena na produção de intelectuais e cientistas brasileiros do século XIX, no qual o caráter científico dado às obras demonstra a importância atribuída a ideia de “raça”, especialmente a indígena nas contribuições de teóricos e pesquisadores da época. John Manuel Monteiro no seu artigo “As ‘raças’ indígenas no pensamento brasileiro do império”, por exemplo, fala que:

“Para os pensadores do Império, os indígenas Tupis, relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua. Já os Tapuias, a despeito de enormes evidências históricas em contrário, situavam-se num pólo oposto. Frequentemente caracterizados como inimigos ao invés de aliados representavam, em síntese, o traíçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador. Se esta última opção custou aos Tupis a sua sobrevivência enquanto povo, a recusa dos outros garantiu-lhes a sobrevivência até o século XIX. Foi, a princípio, neste volátil contexto que marcou o processo de construção de uma identidade nacional, onde se contrapunha indígenas históricos aos atuais, indígenas assimiláveis aos recalcitrantes, que as teorias raciais dialogavam com o pensamento brasileiro.

[...]

As teses raciais passaram a permear esta discussão, colocando em causa a potencialidade não apenas do indígena, como também dos mestiços, dos descendentes de escravos e dos próprios ex-escravos, diante da propalada superioridade de imigrantes brancos. Tais questões alimentavam uma parcela significativa do pensamento social brasileiro no o caso do Império e no início da República e ocupavam, neste mesmo período, a agenda dos cientistas então abrigados nos museus de história natural e nas academias de medicina.

Sobretudo a partir do último quartel do século XIX, uma abordagem racial do Brasil indígena começou a fincar pé nos círculos científicos e intelectuais do País. Pode-se afirmar que, sob certo ponto de vista, havia um consenso em torno de uma espécie de padrão evolucionista, onde os indígenas ‘remanescentes’ constituíam uma ‘raça’ - ou mesmo um conjunto de ‘raças’ - em vias de extinção. No entanto, os usos e abusos do conceito de raça eram bem variados desde o princípio. Para uma vertente do pensamento imperial, apoiando-se na literatura científica de origem européia sobre ‘raças antropológicas’ e ‘raças históricas’, uma enorme gama de atributos positivos das “raças” nativas concorria, através da mestiçagem, para a formação do povo brasileiro, dando um caráter específico a esta nação. Para outra, também lançando mão da literatura científica estrangeira, foram antes os atributos negativos dessas mesmas ‘raças’ - sobretudo a sua inferioridade moral, física e intelectual - que justificavam e autorizavam a exclusão dos indígenas do futuro da nação, inclusive por meios violentos.

[...]

Na segunda metade do século XIX, a penetração de novas ideias sobre raça e evolução encontrava um campo já armado no que diz respeito ao debate sobre os indígenas no Brasil. Longe de sustentarem uma política única, concebivelmente conivente com a violência premeditada que fazia dos indígenas objetos de extermínio, os pressupostos raciais tiveram que dialogar com um contradiscurso que via no indígena não apenas as raízes da nacionalidade, como também um caminho para o futuro da civilização brasileira, sobretudo através do processo de mestiçagem. Ainda assim, mesmo os mais dedicados defensores dos indígenas tendiam a concordar que os mesmos haviam de desaparecer, porém não necessariamente pelos defeitos da raça” (MONTEIRO, 1996, p. 16-21).

Os trechos do artigo de John Manuel Monteiro citados acima evidenciam o caráter de cientificidade e importância dos estudos sobre raça para a construção de uma identidade nacional. A mentalidade da época é apresentada na escrita desse artigo e de muitos outros contemporâneos, demonstrando a valorização da natureza, a construção e contribuição dos indígenas para a formação de uma população mestiça. A matriz indígena brasileira está apresentada nessas linhas com a importância de valorização dos povos autóctone que dão ideia de nação primeira. Essa mentalidade é a mesma contida nos ideais do povo baiano ao atribuir o indígena como a alegoria da independência da Bahia, o caboclo do 2 de Julho. Mas não podemos deixar de citar a influência do catolicismo e do culto aos santos para a construção de uma pedagogia cristã, que balizou a circularidade cultural e as relações de troca existentes no período. Esse processo permitiu, em certa medida, a emergência de novas práticas culturais que abarcavam em um mesmo espaço sociocultural, a participação de uma classe popular (negros e indígenas) e de uma classe dominante (portugueses). É uma conjectura de relação recíproca, circular e dialógica entre as culturas existentes na província da Bahia.

Uma mostra dessa necessidade de representar o indianismo e romantismo nas obras de arte, além do caráter científico, é sucedida por algumas obras ícones dos movimentos, tanto para os baianos como também por outros brasileiros. Destaca-se, assim, a pintura óleo sobre tela de título “América” (figura 1), pertencente a coleção do Museu de Arte da Bahia – MAB e que faz parte da série que representa os quatros continentes. A pintura foi concebida em 1810, pelo pintor José Teófilo de Jesus e de dimensões 65 cm x 82 cm e possui como elementos visuais uma indígena acompanhada de alguns animais e plantas, típicas da fauna e flora brasileira ou nova América. Há nessa obra uma similitude com a escultura do caboclo do 2 de Julho, que é o contraposto da indígena, que hipoteticamente tenha também servido de inspiração para a alegoria da figura indígena masculina.

Basicamente na maioria das localidades baianas que acontece a comemoração, o indígena assume papel central na manifestação representado em escultura com carnação de tonalidade amarronzada ou mais escura provocada pelo betume utilizado para acabamento. Em segundo momento a serpente é apresentada como dragão com ou sem asas abertas com aspecto de asas de morcego ou demoníacas. Além de vegetais e outros elementos do carro alegórico. Ressalto que de todos os carros alegóricos, o de Salvador é o mais ornamentado.

Figura 1 – “América”, pintura óleo sobre tela



Fonte: Google Earth Museu de Arte da Bahia.⁹

⁹ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/am%C3%A9rica-s%C3%A9rie-de-alegorias-dos-quatro-continentes-jos%C3%A9-te%C3%B3filo-de-jesus/dwGbmj4qBCMxpA>>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

De posse do Museu de Arte da Bahia, “América” não é a única obra que faz parte dos movimentos artístico-literários, pois há outra obra símbolo de nacionalidade que apresenta também uma figura indígena, de posse do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que é a obra óleo sobre tela, de título “Moema” (fig. 2), do pintor Victor Meirelles, de 1866, com dimensões 130 x 196,5 x 3 cm, sobre número de inventário MASP. 00267 e doação das Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A. em 1949.

A obra Moema tem inspiração no canto VI do poema épico Caramuru (1781), do autor frei José de Santa Rita Durão (1722 – 1784), que, assim como outros textos literários contemporâneos da época, trata do tema indianista ligado ao imaginário nacional. O poema narra a desventura da índia que, abandonada pelo português Caramuru, se atira ao mar e segue o navio no qual ele está partindo. A obra de Victor Meirelles pertence à tradição acadêmica brasileira, formada por uma mistura de referências neoclássicas, românticas e realistas, mas o pintor absorveu também influências barrocas e de outros grupos.

Na obra que mostra indígena aparentemente sucumbindo na praia, é retratado o modo nos quais os portugueses agiam com os indígenas no princípio da tomada de terras, e que depois gerou uma miscelânea de relações afetivas, propiciando a miscigenação e preservação das etnias primeiras do contato. A talvez dizimação da indígena possibilitou e apresenta, através da pintura, uma áurea que causa sentimento romântico e nacionalista na qual o artista buscou apresentar para representar o sentimento cívico inerente a nacionalidade puramente brasileira. De modo, que a obra serve de inspiração para também construção de movimentos artístico-literários em diferentes momentos que ampliam a necessidade de uma construção “nacionalista”. Essas obras apresentadas possuem de algum modo, relação com a figura indígena do préstito ou préstitos, tendo em vista que a iconografia do até então estandarte nacional, está presente em outras cidades baianas.

Como na representação do caboclo nas diferentes localidades baianas, a alegoria América e a Moema apresentam essencialmente o ou a indígena com carnação em tonalidade amarronzada, com saiote, cocar e outros adornos corporais de penas. Em algumas vezes apresenta também animais e vegetais, às vezes apresentados como se o corpo que se torna o destaque da obra, prevalecido com naturalidade apresentada, permite compreender que a conscientização daquilo que se é, torna-se caracterizado naquilo apresentado pelo seu eu, através daquele corpo muitas vezes apresentado seminu.

Figura 2 – “Moema”¹⁰, pintura óleo sobre tela



Fonte: Site do Museu de Arte de São Paulo, 1866.

¹⁰,. Ela retrata a personagem homônima do poema épico “Caramuru” (1781), de Santa Rita Durão. A obra não reproduz uma cena da produção literária, trata-se da interpretação de Meireles acerca do destino da indígena, que submerge nas águas após ser rejeitada por seu amado Caramuru. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/moema>>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

A pintura Moema de Victor Meirelles retrata a personagem homônima do poema épico Caramuru, escrito em 1781, de autoria de Santa Rita Durão. A pintura não reproduz fielmente uma cena da produção literária, trata-se da interpretação de Meirelles acerca do destino da indígena, que emerge nas águas após ser rejeitada por seu amado Caramuru. Aparentemente a pintura foi concebida sem encomenda e foi exposta pela primeira vez em 1866 na Academia Imperial de Belas Artes. Hoje, a tela compõe parte do acervo do MASP e foi adquirida entre 1947 e 1949, quando estava sob a presidência de Beatriz Pimenta Camargo, o museu obteve apoio para o restauro da tela, que é considerada um dos ícones de sua coleção. Em uma breve citação do poema que descreve a paixão desenfreada de Moema, vê-se:

XXXVII

“Copiosa multidão da nau Francesa
Corre a ver o espetáculo assombrada;
E ignorando a ocasião da estranha empresa
Pasma da turba feminil, que nada:
Uma, que às mais precede em gentileza,
Não vinha menos bela, do que irada:
Era Moema, que de inveja geme,
E já vizinha à nau se apega ao leme

XXXVIII

Bárbaro (a bela diz) Tigre, e não homem...
Porém o Tigre por cruel que brame,
Acha forças amor, que enfim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teu engano;
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
Que é favor, dado a tempo, um desengano:
Porém deixando o coração cativo
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugiste-me, traidor, e desta sorte
Paga meu fino amor tão crua morte?

XL

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora:
Por serva, por escrava te seguira,
Se não temera de chamar Senhora
A vil Paraguaçu, que sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia, e feia.

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,

Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as falsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

XLIII

Choraram da Bahia as Ninfas belas,
Que nadando a Moema acompanhavam;
E vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam:
Nem pode o claro Herói sem pena vê-las,
Com tantas provas, que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema.”
(DURÃO, CANTO VI, ESTROFES XXXVII - XLIII, 1781)

As obras criadas no início e na segunda metade dos oitocentos, demonstra a vivência, o modo de vida e paixão de indígenas, como se fossem crônicas figuradas em telas a óleo, testemunho emoldurado em forma de arte. E que aparentemente, após um período de relativa obscuridade, a crítica de arte recentemente o reinstalou como um dos precursores da pintura moderna brasileira e um dos principais pintores do século XIX, para muitos o maior de todos, sendo autor de algumas das mais célebres recriações visuais da história brasileira, que permanecem vivas na cultura nacional e são incessantemente reproduzidos em livros escolares e uma variedade de outros meios, com a ajuda da internet. Mas, abaixo se pode identificar a temática indígena também em livros didáticos como vestimentas, cânticos, poemas, cerâmicas e outros adereços corporais, que identificam o saber fazer as representações, artes e outras manifestações materiais e imateriais, temática promulgada pela lei Nº 11. 645/2008, que assume a necessidade de representação da “História e cultura afro-brasileira e indígena”.

CABOCLO DO 2 DE JULHO E SEUS PRECURSORES ICONOGRÁFICOS



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

Da mesma família do caboclo do quarto de santo da senhora B. C. o caboclo do 2 de Julho acreditado por muitos baianos como o dono da terra, também é cultuado enquanto “santo”, divindade ancestral, que entre os dias 2 e 5 de Julho são presenteados com frutas, dinheiro, alfazema, e outras oferendas no largo do Campo Grande em Salvador.

Apesar disso, não somente é a escultura andante do caboclo do 2 de Julho que se torna efetivamente uma espécie de alegoria, ou melhor, um “santo processional” (Figura 3) que corre as ruas da cidade e tem a iconografia parecida com a da pintura Vitória do Arcanjo Miguel de Rafael Sanzio de aproximadamente 1514 ou 1515 (Figura 2) localizada no Museu do Louvre, em Paris, França e a pintura de São Miguel Arcanjo esmagando o Diabo, de Guido Reni, 1636 (Figura 5) localizada na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini na Via Vittorio Veneto, 27, 00187 Roma, Itália. Através de análise iconográfica é possível demonstrar uma possível comparação e influência entre as esculturas, tanto a andante quanto a estátua do topo do monumento 2 de Julho, localizado na Praça do Campo Grande, Centro de Salvador, Bahia.

Figura 3 - Escultura do Caboclo do 2 de julho



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

Figura 4 - Vitória do Arcanjo Miguel



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

Figura 5 - Arcanjo Miguel



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

Após pesquisa e comparação iconográfica das Figuras 3, 4 e 5, atribuímos como essas duas últimas às fontes de inspiração ou precursores iconográficos para a elaboração da escultura do caboclo por acreditarmos serem pinturas emblemáticas trazidas e divulgadas por portugueses como gravuras no século XIX (Figuras 6 e 7), e por não encontrarmos imagens baianas de São Miguel Arcanjo subsistentes em museus e antiquários com a iconografia datada do período estudado, embora tenha encontrado no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS\UFBA), a pintura (Figura 8) de São Miguel Arcanjo em óleo sobre tela de dimensões altura 1,85m e largura 1,12m em estilo neoclássico. Na coleção do Museu Abelardo Rodrigues, localizado no Centro histórico de Salvador, encontra-se a imagem icônica de São Miguel (Figura 9) do século XVIII em madeira, barro, pigmento e ouro, sem procedência, embora possa ser creditada uma incerta procedência portuguesa. O certo é que as obras aqui analisadas a partir das considerações teóricas e metodológicas de Panofsky preconizam ampla pesquisa nas fontes iconográficas representando o tema das imagens, propondo e pressupondo uma estreita conexão entre as obras de arte e o universo cultural do qual estavam inseridas.

A pintura registrada com o número M-511, tem como procedência o Convento de Nossa Senhora da Piedade e atribuída ao pintor baiano José Teófilo de Jesus. Com mesma temática, mas composição diferente apresenta na parte inferior não o diabo, e sim, três bustos (um homem e duas mulheres) e uma cabeça de homem negro, dispostos em forma de losango, com olhares centrados nos pés do arcanjo e envoltos em chamas amarelas, vermelhas e alaranjadas que simulam o inferno. Em relação à composição escultórica que representa também o Arcanjo Miguel, mas com plumária, armadura, botas e panejamento esvoaçante pisando a cabeça de uma figura diabólica disforme representando o diabo com asas, não foi possível obter informações sobre a procedência nos registros documentais. Com base no Guia de Identificação de Arte Sacra do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) concebido por Raphael João Hallack Fabrino (2012, p. 72-73), verifica-se que essa imagem de São Miguel (Figura 9) tem a possibilidade de ser originada da escola pernambucana, devido aos cânones estilísticos atribuídos às imaginárias do período que os artífices da escola criaram através do aprendizado que receberam dos jesuítas. Essas características podem ser encontradas no Guia de Arte Sacra, apesar da divergência de historiadores. Existe também no MAS\UFBA, imagem de São Miguel (Figura 10) com características parecidas com a

da citada anteriormente proveniente da Catedral Basílica com atributos iguais, embora não apresente a lança simulando cravar em serpente, que não é mais uma representação demoníaca, apesar da serpente também ser uma representação do mal.

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

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

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

Figura 6 - Gravura segundo Rafael Sanzio de Nicolas de Larmessin (1684-1755) encontrada em 1729



Fonte: Arquivo Pessoal, British Museum Website, 2020.

Figura 7 - Arcanjo Miguel¹¹



Fonte: Website Castro Leal Leilões, 2020.

¹¹ Gravura sobre metal, tirada em 1734 por Jacobus Frey a partir de original de Guido Reni pintado em 1635 e conservado na Igreja dos Capuchinhos, em Roma. Baseada na passagem do Apocalipse, cap. 12, em que se lê "Michael, et Angeli eius praelibatur cum Drac/ et projectus est Draco". 0. 51 m. x 0. 31 m.

Figura 8 - Pintura óleo sobre tela de São Miguel Arcanjo de José Teófilo de Jesus



Fonte: Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 2020.

Figura 9 - Composição escultórica de São Miguel Arcanjo do século XVIII do Museu Abelardo Rodrigues



Fonte: Arquivo Pessoal, <http://www.cultura.ba.gov.br/2012/12/5623/Museus-do-Ipac-ao-funcionam-nos-feriados-do-Natal-e-Reveillon.html>2020.

Figura 10 - Escultura policromada e dourada de São Miguel Arcanjo da Catedral Basílica de Salvador\ Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia



Fonte: Arquivo Pessoal, MASUFBA: <https://www.instagram.com/p/CUbHR7cl88I/>, 2021.

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

Em relato a restauradora e pesquisadora de imaginária Cláudia Fausto Guanais fala que pela movimentação das vestes, os cânones e a teatralidade da obra, ela a classifica com “características” do século XVIII. Apesar de nunca afirmar categoricamente quando não tem documentação, pois o terreno da imaginária é bastante “escorregadio”. Conforme Guanais, ela conhece a obra de perto, e a refere-se como deslumbrante. Mas, como a procedência possui algumas dúvidas, e devido à policromia ser exuberante, bem como não condizer com a policromia da imaginária pernambucana, uma vez que como é sabido, o Abelardo Rodrigues era pernambucano e após longa disputa judicial, conhecida como “guerra santa”, o então governador Antônio Carlos Magalhães conseguiu trazer as obras para a Bahia. A escultura também não condiz com a escultura pernambucana. Outra informação interessante é que a base é em terracota, o que diz, portanto, da utilização de uma técnica mista (terracota e madeira). Ela também não identifica esta policromia como baiana, pelo menos não encontrou outro padrão com esta similaridade nos estudos e prospecções. Mas, há, portanto, possibilidade de ser portuguesa, e ainda afirma que é necessária uma pesquisa mais aprofundada de identificação da origem.

Por ter referência no Guia de Identificação de Arte Sacra e apesar do relato da restauradora, ousamos atribuir que possivelmente a escultura seja da escola pernambucana, mas como não se sabe a procedência dessa peça, e verifica-se que se trata de uma peça de grande erudição, que tanto pode ter vindo de Portugal, quanto feita na Bahia ou Pernambuco, podendo ser luso-brasileira, e infelizmente não foi realizada uma análise mais apurada da comparação da tradição iconográfica de São Miguel na Bahia, ou em Pernambuco, apesar ter sido realizada uma breve investigação em antiquários e museus de Salvador. Quanto à comparação, alguma aproximação foi feita com a ajuda do professor

Luiz Freire e Cláudia Guanaes. Dessa forma, e como é fato a imagem existir, a tradição iconográfica também, e por ser indefinida a procedência, mas efetiva a presença iconográfica nos altares, no imaginário popular, a hipótese pode ser respaldada, apesar do terreno infalso das possíveis atribuições de criação e datação, em algumas características existentes da imaginária pernambucana que são a camada de douramento por baixo da pintura, os padrões ornamentais do panejamento e as projeções laterais de véus e mantos. Mas, salienta-se uma possível circulação cultural da visualidade encontrada na imaginária e na gravura de Guido Reni no Nordeste e em outras províncias do Brasil do primeiro reinado, tendo em vista a pose dada à releitura do conjunto escultórico de São Miguel e o contraposto do mesmo nas pinturas e gravuras desse estudo.

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

Baseado em informações do Museu Afro Brasileiro (2004, p. 29), o indígena era visto como o “autêntico” brasileiro frente à colonização portuguesa. Tido como o “dono da terra”, devido a habitar aqui antes mesmo da chegada dos portugueses e dos africanos trazidos. O indígena ou caboclo, símbolo nacional, tem em suas vestes as cores verde e amarelo da bandeira do Brasil, que acarretam ainda mais na sua representatividade, o civismo da luta do povo brasileiro pela independência. Contudo, a figura do indígena não ficou somente como estandarte nacional intocável. Na luta movida pelo civismo, houve a participação efetiva dos indígenas, lutando em meio às tropas brasileiras, como nos embates que aconteceram na Ilha de Itaparica. A presença dos caboclos junto às tropas que lutavam contra a Coroa Portuguesa reforçava a ideia de que a nação era justificada por meio da matriz indígena.

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

Desse modo, percebe-se que há inúmeras outras simbologias e signos que representam a Independência da Bahia, mas o símbolo que em suma demonstra naturalidade, brasilidade, e por isso foi adotado a partir do século XIX, é o caboclo. Naquela época o Romantismo elegeu o indígena como símbolo do Brasil. Ele significa uma nação independente da matriz europeia. É a apropriação cultural-política do indígena como estandarte nacional. Como foi visto anteriormente, é também exemplo disso, o caboclo do Monumento ao 2 de Julho do Campo Grande inaugurado em 1895 e esculpido na Itália pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi (Figura 10). Essa escultura basicamente tem os mesmos elementos e a mesma gestualidade que a escultura cultuada do préstito, a pintura de Rafael Sanzio e a pintura de Guido Reni, realizada praticamente três séculos anteriores. Essa aproximação comparativa se dá na medida em que a tradição iconográfica se perpetua na maneira em que os elementos visuais compõem as obras.

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

Figura 10 - Escultura do caboclo do monumento ao 2 de Julho no Largo do Campo Grande, inaugurado em 1895, esculpido na Itália, pelo artista italiano Carlo Nicoliy Manfredi



Fonte: Arquivo Pessoal, 2020.

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

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

O segundo monumento, o Chafariz da Cabocla, traz a figura indígena apoiando-se na construção identitária dos filhos de uma só mãe (Catarina Paraguaçu), em que a indígena anteriormente adotada como símbolo de pacificação, torna-se a algoz da serpente que representa ainda os portugueses que restaram após a expulsão dos mesmos da província. Seguindo os critérios técnicos de feitura e constituição do monumento, pode-se dizer que foi esculpido na Itália no ano de 1860 por autor desconhecido, e em mármore de Carrara e pedra lavrada. Possui cerca de 5,60m de altura e 4,40m de bacia octogonal (lateral).

Com autoria desconhecida, ele sustenta em pedestal central adornado com relevos, figuras fantásticas, compondo um exemplar de grande beleza, totalmente em mármore de carrara, com notável trabalho em pedra lavrada. Em duas ordens diferenciadas do pedestal destacam-se águias e cavalos emplumados, dispostos em 4 blocos simétricos. São notáveis também os símbolos de deuses greco-romanos. Sumariamente ele é composto da alegoria de uma indígena com lança pisando em uma serpente, simbolizando o fim do domínio português sobre a Bahia e outros elementos como as inscrições “A Companhia do Queimado ao Dia 02 de Julho de 1823” e “Lei Provincial Nº 451 de 17 de junho de 1852” guarnecidas por figuras fantásticas como hipocampos, o caduceu de Hermes, o brasão do império português, tritões bicaudais, golfinhos e águias.

Figura 11 - Monumento em homenagem à independência da Bahia, que serviu posteriormente de inspiração para o monumento do Campo Grande, datado de 1895.



Fonte: instagram @patrimoniosalvador, 2021.

Na comparação realizada das quatro iconografias, é possível compreender que de um lado se encontram duas representações do Arcanjo São Miguel com a mesma posição e os mesmos elementos, só modificam as cores, o traçado e as vestes, a temática continua a mesma, que é a do príncipe da milícia celeste abatendo o mal na representação do diabo. De outro lado se encontram duas representações icônicas da figura do caboclo, símbolo da independência. O que se diferencia entre as duas primeiras obras e as duas últimas, é o suporte, pois as duas primeiras se tratam de pinturas e as outras duas são esculturas em materiais diferentes, a andante é em madeira e a do monumento é em ferro fundido através da técnica de cera perdida.

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

No artigo “Os atributos dos santos na representação artística da Revista de História de 1966”, de Enrico Schaeffer (1996), consta que é costume, na arte de mais de um milênio, representar alguns santos com seus atributos, tais como animais ou objetos, que se referem ou simbolizam a vida ou o martírio.

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

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

A miscigenação foi um processo genético-cultural que deu origem à formação do povo brasileiro. A princípio, na época do descobrimento, os grupos étnicos eram o ameríndigena e o europeu, marcadamente o português. Com a introdução do cultivo da cana-de-açúcar no meio do século XVI, a necessidade de mão-de-obra importou africanos (principalmente escravos bantos e sudaneses) que se miscigenaram com o branco e o indígena já presentes no território sul-americano. Nos séculos XVIII, XIX e XX aportaram no Brasil levas de colonos portugueses (açorianos), italianos, espanhóis, alemães, contratados para substituir com trabalho livre e remunerado o trabalho escravo que, em 13 de maio de 1888, se extinguiu com a Lei Áurea. Em menor número, o governo brasileiro foi abrindo espaço a grupos de japoneses, chineses, sírio-libaneses, coreanos, franceses, ingleses, norte-americanos e leste-europeus, que aqui também se instalaram buscando novas oportunidades de trabalho e vida. Estes formaram comunidades que se espalharam, em grupos específicos, pelo campo, comércio e indústria. Embora multicultural e geneticamente mestiça, a sociedade brasileira teve influência preponderante do elemento português pela maior presença numérica e afluência constante ao longo dos séculos, desde o descobrimento, fato que marcou indelevelmente a construção da nação e formação do povo brasileiro, oriundo de uma miscelânea de “nações”.

Contudo, a construção de uma identificação indígena embasada na mestiçagem e cruzamentos de raça - por volta dos anos 1990 e início do século XXI - para os mestiços que formaram basicamente a sociedade brasileira, nomeai-os com os seguintes termos: mameluco, caboclo, caiçara (o mestiço de branco com índia na qual a coloração da tez acobreada lembrava os mamelucos egípcios), curiboca (filho de indígena com mameluca), mulato (filho de negra com branco), pardo¹² (filho de mulata com pai branco), cafuzo

¹² A designação pardo, normalmente se dá a mestiçagem forçada, etnocídio e invasão dos povos indígenas e pretos marginalizados e dizimados que sofreram e sofrem com a segregação e estratificação social que

(filho de negro com índia); cabra (filho de negro com mulata); crioulo (filho de pais negros, nascidos no Brasil) e mazombos (descendentes de pais brancos de origem europeia).

Ressalto que o significado da imagem do caboclo para a população baiana, especialmente de Salvador e do Recôncavo Baiano, também se perpetua no campo dos afetos, da elevação da autoestima das baianas e dos baianos, como sentimento ufano da Bahia ter efetivamente lutado pela libertação da tirania portuguesa. No Recôncavo Baiano, no 2 de Julho, inclusive, alguns terreiros de candomblé fazem festa de Caboco em homenagem aos donos da terra, mesmo que na cidade de Cachoeira e São Félix o préstito em comemoração a Independência da Bahia aconteça no dia 25 de Junho e em Itaparica aconteça a encenação e o préstito no dia 07 de janeiro.

As figuras indígenas inseridas aos cultos do candomblé também figuram participação na religiosidade do devoto brasileiro e sob essa conjuntura é denominado como caboclo. As autoras Maria Rosário de Carvalho e Ana Magda Carvalho (2012, p. 14), no livro **Índigenas e Caboclos: a história recontada**, salientam que “o surgimento do conjunto de representações relacionadas ao indígena como símbolo autoctone, assim como sua apropriação simbólica nos candomblés teriam ocorrido na transição histórica império para a república”. Embora a participação do indígena na figura do caboclo, como entidade cultuada tenha tido início no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, tanto no candomblé de caboclo quanto nos candomblés tradicionais ou de orixás.

No artigo “O papel do caboclo no candomblé baiano” a pesquisadora Emmanuelle Kadya Tall (2012. p. 79) afirma que a figura do caboclo, como o primeiro ocupante da terra, deve ser respeitada e reverenciada como ancestral primordial e de legitimidade do povo brasileiro. Na forma de um ancestral indispensável são poucos os terreiros que cultuam os caboclos e suas falanges entre os seus ancestrais. O caboclo, além de ser dono da terra como território, também tem domínio sobre o mato e a floresta. De acordo com a pesquisadora, nos terreiros onde os orixás, voduns e inquices ocupam papel central, os caboclos e as entidades pessoais, como os erês e os exus, têm papéis periféricos, contudo, quando esse papel se inverte, os caboclos atuam em rituais da maior importância, enquanto no candomblé de caboclo, os deuses africanos são percebidos como divin-

acomete o Brasil desde a época do descobrimento, além de serem vítimas do maior genocídio na história do mundo.

dades longínquas, louvadas por questão de respeito, com atuação no ritual e real do povo de santo.

A escultura do caboclo, alegoria da Independência da Bahia como vista hoje no cortejo ao Dois de julho, apareceu pela primeira vez no desfile de 1826, destacada em carro alegórico, vestida de penas e portando arco e flecha, pisando a tirania reproduzida na imagem de uma serpente. Sobre a data de criação da escultura, a aparição, bem como sua autoria, Martinez (2000, p. 70-71) traz duas hipóteses. A primeira é defendida pelo memorialista e poeta José Álvares do Amaral, em *Resumo Chronologico e Noticioso da Província da Bahia*, desde o seu descobrimento em 1500, no qual atribui à data de criação do carro alegórico a 1828 e a autoria da escultura ao habilidoso escultor Bento Sabino, que por ser “[...] conhecido pela sua perícia e patriotismo encarregou-se da obra da bella Estatua que representa o Genio do Brazil, emblema da nossa Independência”. A segunda possibilidade é defendida por Manuel Querino, em “A Noite 1a”, artigo de 1916, na qual a atribuição é dada a Manuel Ignácio e data de 1826 sua criação.

Conforme Querino (2009, p. 115) em nota, diz ser engano atribuir à autoria a Bento Sabino, pois em testemunho o discípulo de Manuel Ignácio, o Senhor Antônio Machado Peçanha, declarou ter ouvido dizer do seu mestre, que ainda havia passado um pouco de betume na escultura de barro cozido para dar as feições características da raça indígena no rosto do caboclo, pois ainda não estava achando boa a tonalidade da carnação. Ainda traçando nas paredes em traços a lápis o dito caboclo, como era de costume fazer seu mestre com trabalhos de vulto, a contento de quem lhe tinha encomendado a imagem. Essa é uma questão a ser revisada, pois, como há possibilidade de duas autorias, pode ser que exista ou que tenha existido escultura anterior a atual, como as esculturas existentes da cabocla do desfile e a existente no Centro Cultural Solar Ferrão.

Em relação à cabocla, seguindo informações de Kraay (2000, p. 60) foi a partir do ano de 1846 que a escultura passou a desfilar junto ao caboclo no cortejo do 2 de Julho. O cortejo que se inicia na Lapinha, e segue pelas ruas do Centro Antigo de Salvador até a Praça do Campo Grande, teve a inserção da cabocla a pedido do então presidente de província, Francisco José de Souza Soares de Andrea, português naturalizado brasileiro. Para Soares de Andrea, a figura do caboclo era uma ofensa aos portugueses e, por isso, defendia incisivamente que os patriotas adotassem a figura de Catarina Álvares Paraguaçu. Para ele, ao substituir o caboclo ofensivo na figura da indígena que ajudou os primeiros

portugueses na Bahia, transformaria o símbolo em menos agressivo e neutro. Contrariados e irritados, os patriotas e cidadãos imbuídos do civismo se recusaram a substituir o símbolo escolhido. Embora, devido à insistência de Andrea, acabaram por aceitar que a cabocla desfilasse junto ao caboclo no desfile do 2 de Julho. Conforme consta no livro **Mulheres do Brasil: a história não contada**, de Paulo Rezutti (2018, p. 36): “Catarina Paraguaçu, a quem Pedro Calmon chamou de ‘a mais antiga figura feminina da história do Brasil’, era filha do cacique Taparica, dos tupinambás da Bahia. O nome dela era Guaibimpará, antes de ser batizada. Conheceu o português Diogo Álvares, apelidado pelos indígenas de Caramuru, por volta de 1510”.

Na publicação de Martinez (2000, p. 70-71) são citadas duas hipóteses para tal acontecimento. A primeira por Amaral em *Resumo Chronologico*, onde atribui a autoria da alegoria ao mesmo autor da escultura do caboclo, Bento Sabino, e data a criação de “[...] outro carro de gosto moderno, que conduz o Emblema da Liberdade, representado por uma gentil Cabocla [...]” no ano de 1840. A segunda hipótese é defendida por Manuel Querino, que relata o desentendimento entre o Presidente de Província, Soares de Andrea e a “Sociedade Patriótica” e atribui a inserção da alegoria à iniciativa de Soares de Andrea e ao autor Domingos Pereira Baião em 1846.

A partir de pesquisa realizada na biblioteca virtual Consuelo Pondé, foi possível encontrar escultura de cabocla apresentada em fotografia de recorte do Jornal **A Tarde** de 2 de Julho de 1962 (Figuras 11 e 12), que pode ou não ser a anterior da atual. Essa possibilidade é levantada por suposição da data de criação e autoria da atual escultura que percorre o desfile da Independência da Bahia nas ruas da cidade do Salvador. Ela se constitui por verificar que os traços fisionômicos presentes na escultura atual não são os mesmos encontrados na imagem que parece ser a protagonista do cortejo de 1962 do recorte de jornal. É importante mencionar que os traços equiparados que compõem a escultura estão presentes na imagem que se encontra exposta no Centro Cultural Solar Ferrão.

Levanto a hipótese de que tenha sido criada para o centenário da independência, mas como passou por restauração, não se tem uma datação fixa, podendo ser anterior a atual. É de extremo valor relatar que a qualidade técnica encontrada nessa escultura é inferior à do cortejo da atualidade, incluindo nessa diferenciação o entalhe, a carnação e a peruca, já que as vestes são trocadas anualmente. Portanto, evidenciamos a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre as datas de criação e autorias das esculturas.

Apesar de que no Solar Ferrão não se obteve informações sobre a procedência da escultura, nem mesmo o número de registro, indicando que a peça não passou ainda por processo de documentação e pesquisa na instituição.

Existem no Ferrão duas esculturas: uma de um caboclo que repousa no seu peitoral os braços cruzados com as mãos pousadas no ombro, trajando saiote de penas esculpidas no mesmo bloco de madeira e cocar, e a segunda escultura é a anteriormente citada, que demonstra diferença com a existente no pavilhão 2 de Julho, no Largo da Lapinha (Figura 11). Conforme Castro (2009, p. 2), Salvador foi presenteada com duas esculturas para o centenário, a do caboclo com a pose que demonstra “submissão” e a da cabocla com os braços estendidos simbolizando a liberdade, como se fosse o quebrar de correntes. Essa informação da pesquisa de Castro reforça a teoria anteriormente levantada, e mais, é completada ao ver que a escultura que faz parte do centenário, possui na sua conformação plástica os braços estendidos para cima, e a registrada no jornal, possui a pose idêntica à da atual, um braço segurando um estandarte e o outro a bandeira do Brasil, como pode ser visualizada em fotografia na Figura 12.

Embora existam as esculturas do monumento e a do chafariz. Conforme afirmam o autor e historiadores e teóricos das artes visuais, a composição escultórica do chafariz não corresponde com as duas esculturas andantes encontradas da cabocla. No monumento que também é em homenagem à independência da Bahia, servindo logo depois de modelo para o monumento do Campo Grande, datado de 1895, a alegoria da cabocla está com uma lança na mão simulando cravar e pisar em uma serpente, figurando o fim do subjugo português sobre a província da Bahia.

A iconografia que ressignifica a alegoria da cabocla e a figura de Catarina Paraguaçu de símbolo pacificador e preme da correlação com a figura de Caramuru, mostrando a “mãe de todos” baianos sem o estandarte e a bandeira do Estado da Bahia, caracteriza-se como uma figura “afrontosa” por não seguir mais os ideais do até então presidente de província Soares de Andrea, que solicitou uma escultura de vulto pacífica e diferente do caboclo, no segundo quartil da comemoração da independência baiana.

Esta é uma questão importante para o desenrolar das tramas pressupostas da iconografia do caboclo relacionada com São Miguel. Afinal, a até então figura pacífica de Catarina Paraguaçu, está no monumento, servindo ao mesmo propósito que costumam apresentar as esculturas do caboclo. A construção do chafariz foi aprovada pelo Governo

da Bahia no início da década de 1850, concebida na Itália, e instalada ainda na década de 1850 na Praça da Piedade, centro histórico da cidade de Salvador.

Conforme é possível verificar por inferência, que essa foi uma obra encomendada pela Companhia do Queimado, junto a outros chafarizes para diversas regiões da cidade, para fornecimento de água potável à população. Ricamente ornado, inicialmente foi instalado na Praça da Piedade, mas com a construção da Avenida Sete de Setembro, o mesmo foi transferido para o Largo 2 de Julho, instalado na frente do prédio que atualmente é o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA. Na primeira metade do século XX, mais aproximadamente em 1960, foi colocado na antiga Praça dos Reis Católicos. Em 1982, o Chafariz foi trasladado para a atual localização, no Largo dos Aflitos, centro da cidade do Salvador, e até os dias atuais está sobre os cuidados da administração pública.

Muitos dos motivos e ornatos encontrados possuem origem na Grécia, que estabeleceu um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C. Estes ornatos também chamados de helênicos foram adotados em Roma, com poucos acréscimos, e se difundiram por todo o Império Romano. Através desse repertório greco-romano, os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar estilos. Nestes, as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se a outras ricas tradições e influências, como as do islamismo, das civilizações pré-colombianas e africanas, e das modas - ora passageiras, ora com força inovadora e permanente (MOUTINHO; PRADO, LONDRES, 2011 apud SOUZA, 2019).

Em relação à imagem de São Miguel Arcanjo pertencente à Catedral Basílica de Salvador que está no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, não conseguiu-se muitas informações. Apenas que ela pertence à Catedral, é uma imagem com características da segunda metade do Século XVIII, policromada e dourada. É tombada pelo IPHAN através do número BA/03-0170.0672 . Está no por empréstimo desde 2013. Aconselha-se procurar a Catedral para saber mais detalhes sobre mais informações a respeito da imagem. Mas a partir das características da escultura ela possa ter tradição da escola baiana de imaginária.

Figura 12 - Recortes do Jornal **A Tarde**, 2 de Julho de 1962.



Fonte: Exposição Virtual Nasce o Sol a 2 de Julho da Biblioteca Consuelo Pondé.

Devido ao aparecimento dos motivos encontrados no monumento, entende-se que possivelmente ele enquadra-se no estilo neoclássico muito comum no período, pois na época houve uma reforma ornamental na maioria das igrejas de Salvador, alcançando também alguns monumentos. A reforma ornamental da talha neoclássica na Bahia promoveu uma relação muito próxima com algumas figuras não tão notáveis na história da independência, como o artista com o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da independência, ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o “Roseira” no sobrenome.

As esculturas em estudo não possuem nenhuma documentação científica que nos permita ter conhecimento sobre sua origem e procedência. A do Caboclo aparece numa fotografia da sala de exposição do extinto Museu de Arte Popular, nos anos 1960, no Solar do Unhão. Na fotografia, a escultura (Figura 15) aparece localizada ao fundo, perto da escada projetada pela arquiteta e autora do livro **Tempos de Grossura** que contém a fotografia, Lina Bo Bardi (1994). Nesse livro há a informação que essa escultura do caboclo de madeira policromada foi o primeiro a desfilar, em 1922, nas ruas da Bahia. Contudo, em texto documental e expositivo o museólogo Guilherme Castro data o desfile no ano anterior, em 1923.

Segundo Castro (2009, p. 3-4), a escultura do Caboclo (Figura 16) restaurada pela equipe da DIMUS, tem característica única na sua composição escultórica. Com quase dois metros de altura, ela guarda um movimento corporal próprio — braços cruzados e sobrepostos sobre o alto ventre e mãos espalmadas sobre o peito — determinando um gesto simbólico emitido intencionalmente, cujo significado é específico e muito claro, já que representa um momento de submissão (CASTRO, 2009, p. 3-4). Essa conformação plástica possibilita a contemplação de uma nova releitura para o símbolo de identidade nacional autóctone. Essa referência se faz presente no imaginário devoto do povo de santo, que atribuiu a sacralidade à figura do indígena, primeiros donos da então nova terra.

Na figura 13 a seguir vê-se as características inerentes a escultura que o rosto arredondado com bochechas proeminentes, olhos pretos grandes, nariz afilado, lábios carnudos, sobrancelhas levemente arqueadas e carnação na tonalidade marrom e lace com franja parcialmente na altura dos olhos e vestes com plumas brancas, fuxico e pedraria na tonalidade azul. Destaque parcial para a mão levemente estendida segurando estandarte.

Figura 13 - Close-up da escultura da cabocla do 2 de Julho



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Figura 14 - Cabocla do 2 de Julho



Fonte: Blog do Correio da Bahia, 2013.

Nos primeiros anos da República, a elite tenta dar um novo sentido à festa e a isenta do seu caráter popular dando-lhe ar de civilização e ordem nos moldes do positivismo e das teorias eugenistas do século XIX, dentro dos quais não cabia um ícone patriótico indígena – associado à barbárie – e muito menos mestiço. No intento de tornar o 2 de Julho um evento livre de aspectos religiosos ou adorações, a elite política e intelectual baiana tornou ponto pacífico a retirada dos caboclos do cortejo, mas sempre que estes não desfilavam a população não comparecia às festividades e promovia seu próprio cortejo, em outra data.

A principal crítica da elite ao sentido popular da festa era o caráter devocional atribuído a uma comemoração patriótica e não religiosa, mas os mesmos grupos não se furtaram de lançar mão da religiosidade quando isso atendeu aos seus interesses. Como nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não desfilaram, mas para garantir a participação popular no evento, os organizadores promoveram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Desse modo, atribuo, assim como o museólogo Guilherme Castro em texto de pesquisa para exposição da coleção de arte popular da coleção de Lina Bo Bardi, de 2009, no Centro Cultural Solar Ferrão, que a escultura tenha sido esculpida para as comemorações do centenário da Independência da Bahia, como tantas outras que participaram do desfile comemorativo realizado em 2 de julho de 1923. Nas atribuições verifica-se que possivelmente a escultura tenha sido criada para o centenário. Isto indica que possivelmente a obra possa ter sido criada por Pedro Ferreira, conforme consta em ficha do autor nas fichas avulsas do professor Carlos Ott, existentes no Centro de Memória da UFBA.

O desfile começou a ser arrumado no dia 30 de junho. Ao longo do percurso, da Lapinha à Praça Municipal, várias casas estendiam toalhas nas janelas ornamentadas com muitas flores e o cróton de folhas verde e amarelo [...] o cortejo abria com homens vestidos de couro homenageando a vila do Pedrão, estandartes com brasões do império, uma grande pintura de D. Pedro I; [...] vinte figuras de personagens históricos em tamanho natural: General Pedro Labatut, Joana Angélica, Maria Quitéria, [...] bandeiras com o lema da democracia: Liberdade, Igualdade e Fraternidade [...] armas da Cidade do Salvador, [...] duas figuras de indígena antecediam os carros do caboclo e da cabocla que eram empurrados por grande multidão [...] o cortejo descansou no Terreiro de Jesus momento em que foi celebrado o Te-déum...(JORNAL DE NOTÍCIAS, 3.7.1923, apud. CASTRO, 2009).

Figura 15 - Recorte de Fotografia Tempos de Grossura¹³



Fonte: Tempos de grossura, 1994.

¹³ Na Figura aparece a escultura do caboclo ao fundo (Figura 16), perto da escada da sala de exposição do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM).

Figura 16 - Caboclo da Coleção de Arte Popular Lina Bo Bardi



Fonte: Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2021.

Apesar de tal consideração, verifica-se que a elite baiana nos primeiros anos da República buscou atribuir um novo sentido à festa permitindo-a que se tornasse isenta do seu cunho popular oportunizando, desse modo, uma atmosfera civilizacional e de ordem à luz das teorias positivistas e eugenistas do período oitocentista, as quais não permitiam um símbolo que representasse a pátria indígena que ao mesmo tempo fosse associada à barbárie e por tempo mestiço. Dessa maneira, essa pretensão possibilitou que transformasse o préstito do 2 de Julho em um acontecimento destituído de aspectos religiosos ou adorações, no qual a sociedade abastada, política e intelectual da Bahia tornou ponto pacífico à exclusão das manifestações do caboclo e da cabocla do cortejo, porém quando estes não eram inseridos no cortejo havia uma revolta popular e o povo não comparecia às festividades e possibilitava seu próprio cortejo noutra data.

O principal motivo que a elite atribuía ao préstito no sentido popular era a questão devocional atribuída com o tempo à comemoração patriótica que não era religiosa, contudo, as mesmas pessoas não deixaram de se apropriar da religiosidade quando isso acatou aos seus interesses. Esse exemplo se dá nas comemorações do centenário, em 1923, quando os caboclos não desfilaram, mas para garantir a participação popular no evento, os organizadores permitiram a saída da imagem do Senhor do Bonfim em procissão marítima.

Por volta da década de 1920, o modo de vida da cidade de Salvador promove uma atmosfera cultural de forte impacto, motivado pela inserção do cinema na vida, nos modos e costumes de uma cidade provinciana de profundo sentimento cívico-religioso. Destaca-se nesse trecho a consideração de Angeluccia Bernardes Habert:

[...] com grande apego às tradições, e que vivenciara (e perdera) o esplendor de ser a capital da colônia, em um momento em que o desenvolvimento das forças produtivas e a irrupção da grande indústria no país desbravavam a passagem das representações culturais antigas para modernas, condições históricas que propiciariam o surgimento de movimentos revolucionários como a Semana de 22¹⁴.

Esse é um momento de profunda transição cultural, quando se misturam e transformam elementos, como em toda e qualquer transição, sobretudo, por tomar ainda “como

¹⁴ HABERT, Angeluccia Bernardes professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *A Bahia de outr’ora, agora. Leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20.*

referência a cultura clássica – branca, europeia e civilizada”.¹⁵ É também nele que a cidade passa por transformações que há o deslocamento da perspectiva e mentalidade de uma “Bahia heróica - antiga e religiosa - para a Bahia moderna (elegante e chique)”¹⁶. E assim se descreve sucintamente o panorama da cidade do Salvador quando foram realizadas as comemorações do Centenário da Independência.

Além das circunstâncias da criação, em pesquisa o museólogo e pesquisador atribuiu a peça ao artista “Pedro Ferreira, autor de obras importantes, passa quase despercebido na historiografia da arte baiana. Trata-se de um artista que pertence ao tempo em que o neoclassicismo se impunha à cultura Ocidental, porém, ainda restavam, na Bahia, as práticas do período barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas¹⁷”. Essa possibilidade pode ser reinterpretada em outro momento, tendo em vista que não foram citadas em documentos as questões que o levou a tal atribuição. Apesar de existir nas fichas avulsas de Carlos Ott, anotação da referida escultura na ficha de identificação do autor, no Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia.

Conforme Castro (2009, p. 6), o artífice Pedro Ferreira, foi um escultor baiano nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 17 de setembro de 1896, e teve como autoria o conjunto mais impressionante da Igreja de São Francisco — A visão de S. Francisco — e está no lugar mais privilegiado do altar-mor. Aos 21 anos o artista era premiado com medalha de ouro, na exposição do Liceu de Artes e Ofícios, de 1917, com uma imagem de São Sebastião. Logo depois, ganhou outra medalha de ouro, no Rio de Janeiro, em 1922, na Exposição da Comemoração ao centenário da Independência do Brasil, com um “Cristo Agonizante” (CASTRO, 2009, p. 6).

Ao observar as mãos e os pés da imagem do caboclo, o também museólogo, encontrou tratamento semelhante ao dado pelo artista Pedro Ferreira em suas esculturas. Ele não afirma que a peça tenha sido realizada por ele, mas é possível que seja uma escultura de algum dos seus discípulos. E ao retornar o olhar para a fotografia que registra a presença da peça na exposição do Museu de Arte Popular, é perceptível que a mesma era mais uma no agrupamento realizado por Lina Bo Bardi. “Só após a restauração, o caboclo ganhou a sua importância histórica e cultural. Reunidos os fragmentos do passado, propor-

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ FLEXOR, Maria Helena Ochi Professora da Universidade Católica de Salvador (UCSal). Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia.

cionamos o resgate de um ícone da historiografia baiana” (CASTRO, 2009, p. 6). No período restavam, na Bahia, as práticas do período barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas.

Em relação a São Miguel Arcanjo, vemos na bíblia que “houve uma grande batalha: Miguel e os seus anjos lutaram contra o Dragão. O Dragão também lutou junto com os seus anjos, mas foram derrotados, e não houve mais lugar para eles no céu (Apocalipse, 12:7-8)”. Do mesmo modo que o Arcanjo Miguel lutou contra o Dragão, também na época da colônia foram vários os desafios e lutas colocadas ao povo baiano eternizado pela figura do caboclo que, por vezes, se revela uma luta quase estafante não apenas contra o sistema, mas por um verdadeiro cumprimento das liberdades, direitos e garantias por nós almejadas com e após o embate. Por vez, é histórica a ligação e devoção dos portugueses a este Arcanjo, “protetor dos portugalenses”, iconograficamente representado com a espada da lei e outras vezes, também, com a balança da Justiça. Devoção, que foi herdada pelos baianos, principalmente no século XIX. Embora, o que sobrou da arte sacra baiana em museus, não apresente o São Miguel representado matando o “Dragão”.

O que também sustenta a hipótese da inspiração na temática do arcanjo, é que a mentalidade da época era particularmente religiosa, como pode ser observado nos escritos de ilustres pesquisadores da religião e religiosidade baiana, como por exemplo, a obra **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**, do professor João José Reis (1991), que destaca o rito fúnebre, por vezes excêntrico, ao mostrar que os devotos eram enterrados com hábitos ou vestes quase que idênticos as dos seus santos devotados. Em uma passagem, ilustra que muitas das crianças enterradas eram caracterizadas com as vestes parecidas com a dos arcanjos, principalmente do Arcanjo São Miguel, defensor das batalhas espirituais.

VIDA E OBRAS DE POSSÍVEIS AUTORIAS DAS ESCULTURAS



Durante o período oitocentista, foi grande o exercício de atividades de artífices na Bahia, especialmente em Salvador. Nesse ínterim, marcantes esculturas foram produzidas pelas mãos de célebres artistas durante o século XIX, entre elas estão a escultura do caboclo e da cabocla do préstito ao 2 de Julho. Contudo, há divergências de cronistas e historiadores da arte na atribuição das obras para os artífices Manuel Ignácio da Costa, Domingos Pereira Baião e Bento Sabino dos Reis, escultores com mão de obra e oficinas operosas no período. Nessa contribuição e tendo como base as fichas de Carlos Ott e Marieta Alves, bem como testamentos e autos de partilha, corroboremos com subsídios e indicações para uma tentativa de apaziguar ou pesar um dos lados dessa contenda das páginas da história da arte baiana, que ainda carece de estudos e pesquisas principalmente relacionadas à formação étnica e preservação da sua história artística, que muito ainda tem por se descobrir e documentar para a posterioridade.

Na perspectiva da formação étnica da arte baiana, elas são exímias representações de uma etnia tomada como símbolo e constituem-se em emblemas de feições étnicas com características herdadas das criações do século anterior. São proeminentes representações dentre as esculturas desenvolvidas para tal finalidade. Um dos grandes estudiosos e defensores dos artistas baianos, Manuel Raimundo Querino, em **Os Artistas Baianos: Indicações Bibliográficas**, descreve a qualidade estética das esculturas do seguinte modo:

“No século XVIII a escultura desenvolveu-se com muita regularidade e gosto. E se por vezes acontece à cor vir em seu auxílio, nem por isso a escultura perde seu valor próprio e natural, o qual nasce da beleza e harmonia na imitação da superfície dos corpos organizados.

Devido a essa circunstância ela busca imitar de preferência o homem, porque reúne na beleza da forma a sublimidade do espírito e a grandeza das paixões: é o objeto principal do culto dos artistas, é o seu modelo mais nobre. Formado de elementos geométricos diversos, animado pela luz divina do espírito, o homem, considerado o melhor modelo na arte, tem necessariamente muitos tipos de perfeição; e, por isso, sua beleza é uma harmonia, e a harmonia não resulta de uma só, mas de muitas combinações.

A falta de ferramenta apropriada e o desconhecimento de noções de anatomia das formas do corpo humano não obstaram que os artistas do tempo, armados de talento e amor ao trabalho, produzissem obras de mérito real, como se verifica visitando os templos dessa cidade” (QUERINO, 2009, p. 109-110).

Na abordagem anteriormente realizada por Querino, destaca-se aqui, a funcionalidade da escultura, que é “imitar o homem com sublimação espiritual e riqueza das paixões”. Essa função pode ser percebida nas duas alegorias que aqui serão estudadas, o caboclo e a cabocla do cortejo do 2 de Julho, símbolos da tão almejada vitória contra o terrível e longínquo cativo em que se encontravam os baianos. Além disso, pode-se destacar também a qualidade das obras de arte esculpidas pelos artistas baianos, que mesmo sem ter conhecimento acadêmico sobre anatomia e com a precariedade das ferramentas, criaram esculturas tão bem elaboradas, como podem ser vistas ainda hoje em igrejas e até mesmo em cortejo cívico, como as analisadas nesta contribuição.

Devido à divergência do cronista e dos historiadores embasada anteriormente nessa contribuição e tendo como base as fichas de Carlos Ott e Marieta Alves, bem como testamentos e autos de partilha, corroboremos com subsídios e indicações para uma tentativa de apaziguar ou pesar um dos lados dessa contenda das páginas da história da arte baiana, que ainda carece de estudos e pesquisas principalmente relacionadas à formação étnica e preservação da sua história artística, que muito ainda tem por se descobrir e documentar para a posterioridade. Pretendendo ainda realizar pesquisa mais aprofundada em documentos administrativos e históricos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e de centros de referência cultural como é o caso de Itaparica e outras cidades do recôncavo interior da Bahia, como Aratuípe, Cachoeira, Ilhéus, Itacaré, Jaguaribe, Salinas da Margarida, Salvador, Santo Amaro da Purificação, São Félix, Valença e Caetitê.

DOMINGOS PEREIRA BAIÃO

Domingos Pereira Baião nasceu na Salvador de 1825 e morreu no estado da Bahia, não se sabe em que cidade, em 21/08/1871. Foi um escultor com período de atividade operosa nos anos de 1849, 1850-1854, 1855-1856 e 1860, morou nos seguintes endereços

residenciais: em 21/08/1866 morava na Rua do Gravatá, nº24, Freguesia de Santana do Sacramento; no ano de sua morte morava na Estrada Nova Freguesia da Sé; consta que em 21/08/1871, data de sua morte, morando à rua da Valla, teve oficinas nos seguintes endereços comerciais: em 1854, loja da escultura na Ladeira da Misericórdia, 189; em 1862, loja de imagens na Rua do Julião, 41.

Na página 316 (321) do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1854, encontramos anúncio (Figura 17) da Loja de Escultura de Domingos Pereira Baião, na ladeira da Misericórdia, n. 189 em que informa ao público está pronta para receber qualquer encomenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como provão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas províncias do império. Incumbindo-se também de qualquer pintura de imagens por ser ligada à sua oficina uma pintura, cujo artista é bastante hábil.

Segundo a professora e pesquisadora da arte baiana Marieta Alves (1976, p. 31), ele era pardo, filho legítimo de Manuel Pereira Baião e de Joaquina Rosa do Espírito Santo, se casou na Freguesia da Sé, em 3 de maio de 1852, com Maria Joaquina Pereira Baião. Após o falecimento da primeira esposa, obteve segundas núpcias com Adélia Orminda Lago, em 24 de novembro de 1866. Cinco anos depois, faleceu vítima de tuberculose pulmonar, quando o pintor Olímpio Pereira da Mata escreveu necrológico enaltecendo seus dotes artísticos (ALVES, 1976, p. 31).

Foi discípulo de Bento Sabino dos Reis, escultor distinto, retratista regular e músico de família. Estudou preparatórios e antigo desenho no antigo Liceu Provincial. Seu brilho foi intenso na elegância do traço, como na firmeza da execução. Suas obras estão espalhadas em profusão por todo o país (QUERINO, 1909, p. 13 apud FREIRE, 2006). Em **Noções sobre a procedência d'arte e de pintura na Província da Bahia** (publicado por Carlos Ott na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nac. vol. 11, Rio, 1947) diz que “muitas têm sido as produções de Baião, conhecido e apreciado na província da Bahia, e fora della. É seu estylo correcto, ornado de graça e beleza forma e dos recortes, com a brandura das roupagens, que tanto distingue os mais celebres mestres, quer em pintura, quer em esculptura” (BN-RJ, Noções sobre a procedência..., 1947. p. 15).

Figura 17 - Anúncio de Domingos Pereira Baião

316



DOMINGOS PEREIRA BAÍLO,
COM LOJA DE ESCULPTURA
na ladeira da Misericórdia n. 189.

Participa ao respeitavel publico que está prompto a receber toda e qualquer encommenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como provão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas provincias do imperio.

Incumbe-se tambem de qualquer pintura de **imagens** por ser ligada á sua officina uma de pintura, cujo artista é bastante habil.

Fonte: Anúncio do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia, 1854.

Do primeiro casamento teve uma filha chamada Alcina Virgínia Pereira Baião (com 11 anos de idade em 1871). Com Adélia Orminda Pereira Baião teve duas filhas: Maria Amália Pereira Baião (com 4 anos de idade em 1871) e Virginia Rosa Pereira Baião (com 3 anos de idade em 1871) (APEB. Inventário de Domingos Pereira Baião, 2609.1871, 43f., f.2-3). Era irmão de Joaquim Pereira Baião (idem, ibidem, f. 11,15). O pai do escultor, o também artista Manuel Pereira Baião, ficou como tutor da filha menor do primeiro casal, Alcina Pereira Baião (idem, ibidem, f.23). O seu inventário arrola alguns bens móveis como mobiliário de jacarandá, aparelho de louça, algumas jóias e objetos de prata avaliados em 215\$840 rs., diversos ferros de trabalho da oficina de escultor, quatro toras de cedro e os seguintes bens de raiz: uma casa sita a rua do Gravatá, 24, Freguesia de Santana com duas roças (3:000\$000 rs.); uma casa sita ao logradouro, Freguesia de Brotas, 24 (1:600\$000 rs.); uma casa sita ao logradouro, 209; três braças de terreno sito no Tororó (150\$000 rs.). O monte do casal totalizou 9:333\$840 rs. (APEB, Inventário de Domingos Pereira Baião. 26.09.1871, 43f., f. 4v.- f. 5v., f. 17-17v., f. 25v.). E faleceu de tísica (ACMS. Óbitos da Sé 1869-1877 [14 set. 1869 – 4 fev. 1877]. 87 f., f.21).

Conforme o professor Carlos Ott, Marieta Alves e a Associação da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim entre suas diversas obras foram documentadas na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim em 09/04/1853 duas esculturas de Cristo novas, o conserto de quatro imagens de Cristo no valor de 12\$000 rs. e a encarnação das seis imagens referidas 24\$000 rs., dando o total de 36\$000 reis (OTT, 1979b, p. 161); no dia 27/08/1860 consertou o retábulo da capela do Senhor Bom Jesus do Bonfim (AISBJB, recibo nº 01 emitido por Domingos Pereira Baião a Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim, 1860); e no 03/09/1868 na mesma irmandade pintou 12 varas de madeira para tochas 36\$000 rs. (OTT, 1979b, p. 169). Na Ordem Terceira de São Francisco esculpiu, em 1849, três figuras simbólicas para o órgão da igreja e no Convento de Santa Clara do Desterro ente 1850-1854 esculpiu a nova imagem de Nossa Senhora do Desterro e consertou as imagens de São José e São Francisco no valor de 53\$600. Entre 1855-1856, esculpiu uma nova imagem de Nossa Senhora da Conceição no valor de 95\$000 (ALVES, 1976, p. 31).

BENTO SABINO DOS REIS

Bento Sabino dos Reis nasceu em Salvador, ca. 1763-06. 12. 1843 (Alves, 1976, p. 144), Querino dá o ano de seu falecimento em 1846, foi escultor e teve seu período de atividade nos anos de 1797, 1801, 1803, 1818-1820, 1827, 1836 e 1841. Entre suas obras documentadas estão no dia 26/09/1797 duas cabeças e consertos no valor de 4\$640 rs. (Ott, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas). No dia 02/10/1801 fez vários consertos nas imagens de procissão (idem, ibidem). Entre 1802-1803 fez as seguintes imagens novas: “Nossa Senhora da Palma, com o menino Deos, Sancta Elena e Santo Agostinho e concertos que fez nas outras” (idem, ibidem); em 22/07/1841 fez uma obra não especificada no valor de 4\$000 rs., no dia 22/08/1841 fez outras obras não especificadas no valor de 8\$000 rs. (idem, ibidem); e no dia 20/10/1841 fatura da Imagem no valor de 8\$000rs., consertos diversos – 5\$000 rs., tirando 4\$330 rs. para o tingimento do andor do Senhor, 2\$640 rs. para alfinetes presos e arame para ferros das maçanetas dos Andores (idem, ibidem). No convento de Santa Clara do Desterro em 06/08/1811 consertou credências (idem, ibidem); no dia 27/10/1812 consertou e supriu a armação de madeira para iluminação do convento no valor de 4\$800 rs. (idem, ibidem), 21/11/1812 fatura de setenta castiçais grandes e pequenos de cedro para o trono da igreja, consertou o soalho do trono, da cruz de jacarandá e tábuas das sacras do altar-mor no valor de 73\$840 rs. (idem, ibidem). Na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo em 10/04/1819 quatro maçanetas para o Andor da Senhora da Soledade no valor de 12\$000 rs. (idem, ibidem); no dia 02/05/1836 “do conserto que fis no engonso do Braso do Senhor que vai à Prosição do Enterro do Senhor no valor de \$960 rs. (idem, ibidem). Na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim entre 1818-1820 fez dois anjos de madeira conforme o recibo N° 152, no valor de 9\$600 rs. (idem, ibidem) e na Irmandade do Santíssimo Sacramemto da Igreja de São Pedro Velho, no dia 20/09/1827: “quatro Evan-gelistas novos fez para ornar o altar mor nos dias das festividades no valor de 48\$000 rs. (idem, ibidem).

“Caracter severo, chefe da escola de escultura de seu tempo, deixou discípulos de mérito que foram seus continuadores. [...]. Em 1783, o escultor Bento Sabino fôra procurado por um sertanejo que lhe encomendara uma imagem do Senhor dos Passos. E já pela perícia de que era dotado, e, pelo cumprimento que dava à sua palavra, aprontou-a perfeita e no prazo estipulado. Apresentado o trabalho ao sertanejo, este, para diminuir o valor ajustado, recusou recebe-la, pretextando imperfeição.

O artista depois de fazer ver a belezas da obra, inspirando-se no justo orgulho que possuía pela execução, convidou-o a comparecer na audiência do juiz de paz Sant’Anna, com seus peritos, para um julgamento definitivo.

Isto feito, os peritos apresentados pelo sertanejo julgaram o trabalho perfeito, e estabeleceram que, quem o tinha encomendado, deveria recebê-lo pelo preço ajustado, e pagar as despesas do exame, em cujas custas fora condenado, julgando-se afinal tudo por sentença.

O artista sábio triunfante no pleito, tirou certidão do ocorrido, e, quando o sertanejo apresentou-se para cumprir o aresto da justiça, Bento Sabino, somente a importância das custas e recusou entregar a imagem, declarando não haver preço para a aquisição.

Passado alguns dias, o artista com seus discípulos instituiu a actual Devoção do Senhor dos Passos dos Humildes, que se venera em sua capella, à rua do Tingui, actualmente rua dos Zuavos” (QUERINO, 1909, p. 6-7 apud FREIRE, 2006).

O autor anônimo das “Noções” a ele se refere como discípulo de Félix Pereira Guimarães, que teve muitos discípulos. E afere sua obra nas seguintes palavras:

“Adscrito sempre á escholas, e compassando todo o seu trabalho, este uso permanente das teorias lhe não foi com tudo vantajoso para o melhor desempenho; porquanto suas esculturas offérecem – menos desenvolvimento, menos graça, e mesmo alguma dureza em seus panos e roupagens, comparadas com as de seus referidos condiscípulos” (BN-RJ, Noções sobre a procedência d’arte e de pintura na Província da Bahia (publicado por Carlos Ott na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nac. vol. 11 (Rio, 1947) 204 (.../d.,f. 14).

Foi também membro da Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz da Igreja de Nossa Senhora da Palma em 30/10/1793 (OTT, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas). “Pardo, solteiro e com mais de 80 anos ao falecer” (ALVES, 1976, p. 144).

MANUEL IGNÁCIO DA COSTA

Manuel Ignácio da Costa nasceu em Cairú, BA em 1777 e morreu em Salvador no dia 23/05/1857. Foi escultor e teve seu período de atividade nos anos 1794, 1818-1819, 1820, 1833, 1834 e 1835. Morou em 1857 no endereço residencial Rua das Portas do Carmo (PÊPE, 1999, f. 48-63) e teve sua oficina no endereço comercial Rua do Carro (ALMANACH, 1884, p. 237).

Entre as obras atribuídas segundo Querino (1909, p. 17–19 apud FREIRE, 2006) estão o anjo da Fama no teatro S. João; quatro anjos maiores que o natural no Hospício da Piedade; o Senhor da Paciência e São João de Deus na Matriz de São Pedro Velho; o Senhor Morto da Ordem Terceira do Carmo; São Miguel, São Gonçalo, Sant’Anna, Nossa Senhora Mãe dos Homens e Nossa Senhora do Rosário na Matriz de Santana; São Guilherme na Igreja da Palma; Santo Elias e Santo Eliseu da Ordem Terceira do Carmo; Santa Madalena, Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio e Santana, na Igreja da Lapinha; Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio e Santana no Convento de São Francisco de Salvador; o Caboclo, figura de carro alegórica dos festejos da Independência da Bahia; os Sete Passos da Paixão de Cristo em tamanho natural no Convento do Carmo; Santo Dimas no Convento de São Francisco; um Cristo na Matriz do Rosário em Santo Amaro; e esculturas em barro cozido para o Sr. Bellarmino Gomes Villela: “Fuga de Nossa Senhora”, “São José e o Menino Deus”; “O despertar do Povo ao ter notícia do nascimento do Cristo”. “A degolação dos inocentes”; e “ Os pastores do Egito contemplando o Messias”.

Na relação de suas mais importantes obras documentadas na Santa Casa de Misericórdia da Bahia encontra-se datada do dia 18/04/1794 a imagem de Cristo, pintada, com cravos de prata e título no valor de 40\$600 rs (PÊPE, 1999, f. 48-63). Na Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim entre os anos de 1818-1819, várias imagens de madeira não especificadas no valor de 170\$000 rs. (idem, ibidem). Na Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória em 1820, encontra-se uma imagem não especificada no valor de 12\$000 rs (idem, ibidem). Na Venerável Ordem Terceira de São Francisco encontra-se no dia 24/06/1833 uma encomenda de uma imagem de São Domingos de sete palmos e meio de altura no valor de 60\$000 rs. (idem, ibidem) e em 1835, uma encomenda de sete imagens de Cristo crucificado de palmo e polegada para os altares laterais e altar-mor

(idem, ibidem). E na Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar encontra-se no ano 1834 uma imagem do Senhor do Bom Caminho (idem, ibidem).

Ele foi filho natural de Quitéria de Sousa, branco, solteiro, teve com Ana Joaquina três filhos: Alberto Magno de Sousa, Joanna Escopelle de Sousa Ferreira e Gertrudes Zeferina da Silva Romão (esposa de José da Silva Romão, mãe do pintor Francisco da Silva Romão) (idem, ibidem). Pertenceu à Ordem Terceira de São Francisco, à Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Anna, à Irmandade das Almas da mesma freguesia, à de Nossa Senhora de Guadalupe, à do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Brotas e à de Nossa Senhora da Fé (idem, ibidem). Ao falecer tinha a situação financeira estável (idem, ibidem).

OUTRAS REPRESENTAÇÕES



As representações em torno da figura indígena e também de São Miguel Arcanjo não se restringem somente à, até então, província da Bahia do século XIX. Em outras localidades da terra de Santa Cruz representações de diferentes modos das figuras icônicas do imaginário popular foi produzida em diferentes épocas. Uma dessas representações foi encontrada na Igreja do Galo em São Gabriel, Rio Grande do Sul. Ela é uma escultura (Figura 18) em madeira representando um indígena como São Miguel, vestido como um soldado romano com cocar e feições indígenas pisando o demônio representado por um português (Figura 19). Com as informações locais, surge a possibilidade de que a imagem tenha sido concebida no território dos Povos das Sete Missões, e possa ser provável que essa inspiração seja atribuída às disputas territoriais de terras da época que culminaram da Guerra Guaranítica (1754-1756). Consta na etiqueta de identificação, que ele foi ofertado pelo padre Arnaldo Gasparoto e os anjos e santos encontrados nas reduções da região também possuem traços indígenas iguais do arcanjo. Possivelmente essa atribuição é mais para perpetuar e representar o indígena dominando os portugueses.

As reduções foram aldeamentos construídos com base em projetos trazidos pelos jesuítas e realizados com diferentes materiais locais e mão de obra indígena. Logo após, outras ordens religiosas aportaram no Brasil e usaram o trabalho dos escravos africanos para a construção de igrejas, conventos e mosteiros. Por conta disso, as tarefas manuais passaram a ser desmerecidas na cultura nacional. A pesquisadora Ana Mae Barbosa, baseada em análise realizada por Fernando de Azevedo, verifica que:

“[...] havia enorme preconceito contra o trabalho manual para o homem da aristocracia, ao qual era dirigida a educação. O trabalho manual era reservado aos escravos. A influência da educação excessivamente literalizante dos jesuítas, a inexistência de indústrias e a ausência da necessidade de trabalho tecnológico [...], todos esses fatores colaboraram para desvalorizar as prestações manuais e para fracassar as iniciais tentativas de implantação do ensino técnico na primeira metade do século XIX (AZEVEDO apud BARBOSA, 1985, p. 40)”.

Figura 18 - Escultura de São Miguel Arcanjo, São Miguel, Rio Grande do Sul



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

Figura 19 - Detalhe da Figura 18 – português representando o diabo



Fonte: Facebook Ensinar História, 2020.

O que reforça a comprovação da imagem ser um indígena é que geralmente as imagens de São Miguel Arcanjo sempre trazem consigo vestes militares com armadura, elmo, espada, lança, escudo ou estandarte, calçando sandálias e/ou em algumas vezes utilizando botas ou descalço. Na maioria das vezes ele traz asas abertas, numa postura vitoriosa, subjugando com os pés o diabo derrotado. Raras vezes traz também uma balança na mão esquerda ou na mão direita, sem pré-determinação, ficando a cargo do artífice. Como luta incondicionalmente em nome de Cristo e por toda potência celestial, e devido ao seu poder, jamais é derrotado, sempre alcança a vitória sobre o mal, submetendo qualquer força maligna ao seu grandioso poder, ao qual este sempre lhe fica submetido.

Segundo historiadores das missões que ocorrera em terras sulistas, São Miguel Arcanjo foi o mais representado nas sete reduções jesuíticas. Em cada missão havia uma congregação dedicada ao arcanjo. O seu nome foi dado a caciques, povoados, estâncias, postos, capelas, entre outros. São Miguel era estimado como o chefe dos exércitos celestiais concebido na iconografia cristã batalhando contra Satanás e “os anjos do mal”. Para o Concílio de Trento, isso fortificou o culto ao anjo guerreiro que sobreveio a representar o triunfo da Igreja Católica na salvação das almas contra o progresso do protestantismo. A imagem de São Miguel foi apropriada pelos indígenas missioneiros como o santo guerreiro que vence os bandeirantes, os portugueses e os espanhóis. Na representação com asas foi associada pelos guaranis, às aves. Desse modo, passou a ser intitulado São Miguel Marangatu. Entre os indígenas guarani, “marangatu” fazia referência às aves migratórias como o guará, que podem ir e vir da morada dos deuses, e dos santos, os emissários celestiais que se movem pelo espaço.

Nas passagens bíblicas nas quais o arcanjo é citado no cristianismo, dão a São Miguel quatro ofícios: o primeiro é lutar contra Satanás; o segundo é resgatar as almas dos fiéis do poder do inimigo, especialmente na hora da morte; o terceiro é ser baluarte do povo de Deus, os judeus na antiga lei, os cristãos no Novo Testamento; portanto, ele é patrono da Igreja e das ordens dos cavaleiros durante a Idade Média; e o terceiro é chamar da terra e trazer as almas dos homens a julgamento (“signifer S. Michael repraesentet eas in lucam sanctam”, Offert. Miss Defunct. “Constituit eum principem super animas suscipiendas”, Antiph. Off. Cf. *O Pastor de Hermas*, 1995, livro III, Similitude 8, Capítulo 3.).

O nome Miguel em hebraico: *Micha'el* ou *Mikhā'ēl*; em grego: *Μιχαήλ*, *Mikhaēl*; em latim: *Michael* ou *Míchaël*; em árabe: مِيكَائِيل, *Mīkhā'īl* é um arcanjo nos ensinamentos religiosos judaicos, cristãos e islâmicos, apresentando-se como o príncipe das milícias celestes, advogado da glória do Senhor e do seu povo ao lado dos outros dois arcanjos, Gabriel e Rafael. Ele é considerado o primeiro de todos os arcanjos, a ponto de quase ser confundido com a divindade suprema. Os povos hebreus e muçulmanos o apelidam de “Anjo no qual é Deus” (Maleak Ha-Elohim e Manka-Allah), logo que em hebraico, Miguel significa “aquele que é similar a Deus” (“mi”, quem; “ka” como; “El”, deus). Tal atribuição é, de acordo com a tradição interpretada como uma pergunta retórica: “Quem como Deus?” (em latim: *Quis ut Deus?*), para a qual se acredita uma resposta negativa, e que indica que ninguém é como Deus, ou seja, deste modo, Deus é um ser único, o *proto kinon*. Logo, o arcanjo é o senhor dos exércitos celestiais que combate o mal em prol do bem celeste.

É oportuno salientar que no hagiológico da igreja católica a temática de submissão e derrota do mal ou Lúcifer na representação de uma serpente ou dragão, não se resume somente a iconografia de São Miguel Arcanjo, mas também na representação mais icônica da religião católica, que é a Virgem Maria como a invocação de Nossa Senhora da Conceição. Na representação que apresenta a Virgem Maria esmagando a serpente sob os pés e a lua crescente em meio a nuvens acompanhadas também de três ou quatro querubins, permite identificar que a temática iconográfica do bem sobre o mal, se faz pertinente em algumas histórias, iconografias e vida dos santos católicos, o que permite mais uma vez identificar uma similitude com a cabocla da fonte em homenagem a independência da Bahia, encontrada no Largo dos Aflitos, Salvador-Bahia. Isto resumidamente permite compreender que possivelmente a religiosidade popular católica não é tão engessada, como normalmente se permeia no núcleo eclesiástico. Devido à religiosidade popular, a religião tende a ter algumas assimilações com as religiões de matriz africana, e, portanto, aplica-se na iconografia suposta aproximação, indicando possivelmente um processo de aculturação. Ou mesmo, a possibilidade de uma tentativa de reafirmar a participação feminina nas batalhas que aconteceram como Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica, sem ao menos desprezar a figura indígena feminina, que participou e foram muitas vezes desejadas pelos colonos como a indígena Catarina Paraguaçu.

SENSO COMUM, AS ARTES E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS



Nas produções acadêmicas, a ciência e o senso comum possuem papéis distintos, mas ao mesmo tempo complementares na compreensão do patrimônio cultural. A seu modo cada categoria compartilha da definição e da delimitação do patrimônio cultural. O senso comum compreende todo o conhecimento produzido pelas populações, determina e caracteriza o seu modo de vida, representa o meio pelo qual uma cultura local pode manter-se e se conservar viva; estes saberes são materializados através da cultura imaterial na cultura material. A ciência usa das suas verdades, do seu método, e do conhecimento produzido pelas várias áreas do saber para determinar e administrar o patrimônio material. Ciência e senso comum contribuem para a compreensão do patrimônio cultural, e de acordo com a sua área de atuação tem o objetivo de delimitar o conhecimento das coisas e das pessoas.

Para Madel T. Luz (1988, p. 36), em **Natural, racional, social: Razão médica e racionalidade científica moderna**, fala que desta forma fica claro que estes conhecimentos são representados por outras formas de expressão humana de significados (ou de verdades), como as artes, a política, a moral, a filosofia, a religião, serão reordenadas social e epistemologicamente pela razão científica. Elas têm como ponto de partida comum fontes impuras para a produção do conhecimento científico: a imaginação, os sentimentos, os sentidos, as paixões, a especulação e a fé (LUZ, 1988, p. 36).

Na perspectiva do autor anteriormente citado, essas outras formas de conhecimento, tão pertinentes ao senso comum são consideradas impuras para a produção do conhecimento científico, porque tem por base princípios que são completamente rejeitados pela ciência: a imaginação, os sentimentos, os sentidos, as paixões, a especulação e a fé. Ao contrário do que prega a ciência, estes princípios são norteadores para a criação e formatação do patrimônio cultural de natureza material e imaterial. Nos quais são baseados em toda a experiência cotidiana, permeado pela imaginação, crenças, paixões, medos, mitos, costumes, superstições.

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a denominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. A Constituição estabelece ainda a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública.

Enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, o Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Desse modo, acredita-se que patrimônio tem valor tangível.

Nessa redefinição promovida pela Constituição, estão as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Antônio Joaquim Severino (2007, p. 116-117), em **Metodologia do Trabalho Científico**, ao explicar o paradigma dialético como uma epistemologia que se baseia em alguns precursores que são considerados pertinentes à condição humana e às condutas dos homens e cita sete tipos acompanhados dos seus conceitos. E entre eles está a cientificidade que se resume em informar que toda explicação científica é necessariamente uma explicação que explicita a regularidade dos nexos causais, articulando, entre si, todos os elementos da fenomenalidade em estudo. Só que esta casualidade, para a perspectiva dialética, se expressa mediante a um processo histórico-social, conduzido por uma dinâmica geral pela atuação de forças polares em conflito.

O autor citado relata que ao trabalhar com esses conceitos, e visando facilitar o acesso ao conhecimento dos bens nacionais, a gestão do patrimônio é efetivada segundo as

características de cada grupo: Patrimônio Material, Patrimônio Imaterial, Patrimônio Arqueológico e Patrimônio Mundial. Todo o conhecimento produzido pelas populações tem a finalidade de determinar e caracterizar o seu modo de vida; é uma representação de como uma cultura local pode manter-se e se conservar viva. E o meio para que tal fato aconteça é através da definição e delimitação do patrimônio imaterial. Este é produzido e determinado através dos conhecimentos do senso comum. Pois, as concepções do senso comum são totalmente incompatíveis e inconcebíveis ao conhecimento científico.

A ciência, como modalidade de conhecimento, só se processa como resultado de articulação do lógico com o real, do teórico com o empírico. Não se reduz a um mero levantamento e exposição de fatos ou a uma coleção de dados. Estes precisam ser articulados mediante uma leitura teórica. Só a teoria pode caracterizar como científicos os dados empíricos. Mas, em compensação, ela só gera ciência se estiver articulando dados empíricos (SEVERINO, 2007, p. 126).

O mesmo autor fala que referências epistemológicas são, pois, necessárias para a produção do conhecimento científico; no entanto, elas não seriam fecundas para a realização de uma abordagem significativa dos objetos se não dispusessem de mediações técnico-metodológicas. Estas se constituem pelo conjunto de recursos e instrumentos adequados para a exploração das fontes mediante procedimentos operacionais. Com efeito, a construção de conhecimento novo pela ciência, entendida como processo de saber, só pode acontecer mediante uma atividade de pesquisa especializada, própria para as várias ciências. Pesquisas que, além de categorial epistemológico preciso e rigoroso, exigem capacidade de domínio e de manuseio de um conjunto de métodos e técnicas específicos de cada ciência que sejam adequados aos objetos pesquisados. No caso aqui estudado, aborda-se a percepção e valorização das artes indígenas pelo senso comum e como a área científica (acadêmica) busca através de subsídios transformar a percepção do senso comum para com a cultura material e imaterial das diferentes tribos indígenas.

Para se ter conhecimento sobre o quê e quais são as artes indígenas, primeiramente, é preciso conhecer e conscientizar-se de que há diversos povos indígenas e, portanto, não se devem singularizar tais culturas materiais e o seu saber fazer, a cultura imaterial. Pois, cada tribo tem suas peculiaridades e maneiras de se expressarem. Da mesma forma, os mesmos imprimem em suas artes a singularidade do seu modo de ser e suas principais

motivações. Tornando-se então essas artes um campo bem mais complexo do que se pré-conceitua no senso comum da população brasileira.

A partir de experiências em convívio com diversos sujeitos sociais é possível observar o conhecimento pelo senso comum do que vem a ser indígena. Ou seja, para o senso comum, indígena é uma “espécie” de homem que vive na floresta em ocas e se organiza em tribos; que utilizam colar, cocar, arco e flecha para caçar; e que se veste seminu com plumas ou tangas, fala língua diferente dos não-indígenas e possui hábitos e costumes com mesmo teor. Essa ideia de indígena nada mais é do que uma pré-conceituação, na qual, revela a falta de conhecimento sobre os tais povos que vivem numa sociedade diferente, mas tão quão complexa como a nossa, os não-indígenas¹⁸. É uma perspectiva que perpassa por milhares de anos, mesmo com os estudos aprofundados de tais povos como os escritos descritivos que remontam aos tempos do descobrimento e o primeiro contato dos brancos “descobridores” com estes, até os estudos analíticos e de contatos contemporâneos em que se aprofunda um pouco mais no modo de vida.

A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA E A LEI Nº 11. 645/2008

Apesar desses tantos estudos, por vezes essa conceituação antecipada é notória na grande massa que conduz o estado nacional brasileiro. É uma perspectiva vigente na maioria do imaginário popular, que atribui a figura do indígena a uma contextualização folclórica e distante da realidade, na qual é bem vista nas representações contidas em séries de instituições de ensino, principalmente de ensino básico, que vestem seu alunado com “fantasias”, ou melhor, trajes confeccionados na sua maioria com papéis e que se assemelham aos vestes típicos indígenas como uma visão ou versão estereotipada e de único tipo genérico de adorno, para assim celebrar o dia do indígena, festejado no dia 19 de abril de cada ano. Contudo, a Lei nº 11.645/2008 altera a Lei nº 9.394/1996 modificada pela Lei nº 10.639/2003, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional,

¹⁸ É notável afirmar que apesar de existir uma diferenciação entre o modo de vida dos indígenas que vive nas aldeias e os outros sujeitos sociais (não-indígenas) que vivem nas cidades, todos são sujeitos passíveis a sociabilidade ou contato, pois a sociedade brasileira é uma mistura heterogênea que se baseia na mistura de etnias que se perpetua desde o início da colonização portuguesa.

para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”. Isso implica, sobretudo, a necessidade de abordar a temática em questão no ensino de todas as disciplinas do currículo da educação básica, que inclui a educação infantil, o ensino fundamental e médio, o que não abrangem os primeiros anos da educação infantil, anos escolares no qual o hábito comumente acontece.

Consequentemente, essa temática aparece no livro didático, uma vez que ele é um dos instrumentos mais utilizados pelos professores e alunos nos processos de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, com o presente estudo, verificamos que essa lei está sendo abordada nesses tipos de livros, principalmente no livro de história. Nosso *corpus* de análise é constituído pelos livros didáticos públicos e os utilizados em algumas escolas particulares, como exemplo, o livro caderno de reforço adotado pela Escola ABC de Salvador, Bahia para o 5º ano do ensino fundamental, intitulado **Viver Valores** das autoras Maria Amélia Vieira e Rute de Souza Galvão da editora Construir. Os parágrafos 1º e 2º da Lei n 11.645/2008 dizem que:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o indígena na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e histórias brasileiras” (BRASIL, Lei 11.645/08).

Ao levar a problemática para o senso comum, vê-se que o cocar, pinturas e saia com penas, ou melhor, a “fantasia de índio” está presente nas festas e blocos de rua durante todo o carnaval. Para muitos críticos e defensores dos povos indígenas a “homenagem”, não passa de um disfarce de prática racista por se apropriar da cultura dos povos, que até hoje são vítimas da dizimação. No dia 01 de fevereiro de 2018, a artista indígena Katú Mirim publicou um vídeo na página do Vlog Katú no Youtube explicando por que a utilização dessas vestimentas é considerado como algo racista e lançou o protesto

#IndígenaNãoÉFantasia. Devido à fala “Isso é racismo. Indígenas existem, resistem e temos cultura”, bem como, toda a exposição do ponto de vista no post, a ativista foi agredida com comentários discriminatórios, como “indígena que é indígena mora no mato” e “volta para a aldeia”. Segundo ela, a tomada da decisão de gravar o vídeo se deu após se deparar com as vitrines de lojas que estavam lotadas de cocares, numa versão bem estereotipada dos trajes indígenas comercializados na 25 de março, centro de São Paulo - ou mesmo em *sites* e redes sociais de artesãos e empresas comercializadoras dos “produtos”. Para a mesma, o impacto e desconforto visual foi tão grande, que chegou a ficar com a cena na cabeça. Na fala, ainda pode ser percebido o desconforto e a indignação quando ela diz: “para mim foi como ver meus ancestrais e a mim mesma sendo pendurados”, relata.

Conforme a ativista, o uso da fantasia de indígena é apenas a “ponta do iceberg”. “O assunto é só um ponto de partida para as discussões sobre questões raciais, direitos, visibilidade e representatividade dos povos originários”. Ainda para Katú no seu Vlog:

“Desde 1492, quando invadiram e colonizaram a América, o genocídio aliado ao etnocídio, assim que o Estado Brasileiro foi sendo construído. Uma terra indígena, onde a chamada ‘evolução’ foi agindo pela eliminação dos povos originários, da raça indígena. Raça essa que só entrou no IBGE em 1991. Se isso não é racismo é o que, então? (Youtube, 2018)”.

A indígena afirma também que a palavra fantasia tem uma conotação de falsidade, de algo que não existe. Veja:

“Os povos indígenas já são estereotipados e discriminados, e a sociedade só lembra-se da nossa existência quando lhe convém, como é o caso da fantasia, que pega os nossos símbolos sagrados e os transforma em mercadoria e meros adornos descartáveis (Youtube, 2018)”.

Antes de publicar o vídeo a artista em prol da causa antirracista, havia se sensibilizado com a causa e em 2017, resolveu utilizar suas ações pela causa indígena para estabelecer o movimento “VI Visibilidade Indígena”, que despertou o combate em prol dos direitos e representatividade dos povos. Na rede social de Katú é possível visualizar vídeos

que mostram a indígena com pintura corpórea no seu rosto característica nas cores vermelha e preta e o slogan “Índigena Não É Fantasia” escrito na palma da mão.

Conforme a Declaração Universal dos Direitos Humanos adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948, todo sujeito social é possuidor de direitos básicos assegurados a todo e qualquer ser humano, sem que seja irrelevante a classe social, raça, nacionalidade, religião, cultura, profissão, gênero, orientação sexual ou qualquer outra inconstante possibilidade que possa ser diferenciado os seres humanos. Um artigo que pode sinalizar tais necessidades e direitos é o art. 27 que cita que todo e qualquer ser humano ou social tem o direito de participar de livre arbítrio da vida cultural da comunidade ingressa, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor” (SIMON, 2008). Ambicionando assim, vida cultural ativa em diferentes linguagens e modos de vida.

Desse modo, entende-se que o hábito de utilizar e estereotipar as vestes indígenas no contexto festivo é uma convenção propagada há séculos e vista como exótica. Ela faz parte como várias outras da cultura dos não-indígenas e não pelos indígenas. Como podem ser observados na figura 20, os trajes típicos indígenas são exemplares de grande potencial simbólico e riqueza visual. Os mantos tupinambás apresentados são vestes criadas a partir de trançamento de penas apresentada umas sobre outras, mostrando pelo tratamento e acabamento realizado supostamente possível contexto religioso, enriquecido com pintura corporal e canções de ritos de cura ou passagem. São cerca de 11 mantos tupinambás sobreviveram até os dias de hoje, e ele fazem parte de coleções europeias. Há necessidade de repatriar as vestes que estão sob a posse de museus europeus, permitindo que exemplares como eles sejam de posse de museus nacionais. Essas vestes mostram que os museus nacionais, apesar de possivelmente possuírem muito mais exemplares, vestes como estas são de difícil musealização no Brasil. Possivelmente o MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, possui no seu acervo vestuário típico. Mas, o carro chefe do museu, são exemplares de cerâmica, como urnas funerárias e outros exemplares líticos, provenientes de sítio arqueológico e etnias da região baiana e de partes do Brasil em sua diversas nuances étnicas e culturais.

Figura 20 e 21 - "Manto Tupinambá", Artista Tupi Anônimo, Século XVI-XVII, plumas e fibra vegetal, 200 x 180 cm, Museu Real de Arte e História de Bruxelas.



Fonte: <https://www.facebook.com/ahccpuc/posts/d41d8cd9/846378375833385/>

Os exemplares que estão sobre a guarda de países europeus, são resquícios icônicos da etnia tupinambá que dominava a costa do Brasil por cerca de mais de 500 anos. Os onze exemplares preservados no mundo ainda trazem quase intactos os trançados de fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de ararunas, que exprimem uma beleza inigualável. Eles foram levados do país devido à expulsão holandesa do nordeste, no século XVII. Por isso, que o destino foi a Europa, mesmo que ainda seja inexplicável a sua presença nesses museus, apenas admitindo-se que não há conhecimento certo sobre sua procedência. De acordo com pesquisadores e especialistas, os seis exemplares estão nos seguintes países: Dinamarca, Bélgica, Suíça, Alemanha, França e Itália.

Essas artes produzidas por indígenas tupinambá e de outras tribos indígenas desde o tempo da descoberta do Novo Mundo são apreciadas pelos não-indígenas como objetos primorosos e exóticos. De diversas maneiras os povos indígenas expressam o seu dom artístico, sejam em cerâmicas, cestarias, plumaria (diademas, cocares, colares), pinturas e outros adornos corporais com exemplares riquíssimos e de beleza quase inenarrável (Figura 20). Na maioria das vezes de cunho utilitário, as artes indígenas têm uma estilística e tecnologia aprimorada, levando em conta as condições e recursos da vivência indígena, por isso, que espanta e chama a atenção de diversos pesquisadores e admiradores dessas artes. Porém, em suma podemos verificar que a estética presente nessas artes está ligada não só as questões físicas como a beleza e o que abrange a estética, mas também a outros domínios como do pensamento, do espírito e o que tange o mundo místico.

As artes indígenas carregam em si uma espécie de unificação de diversos aspectos da formação de uma sociedade tribal como a história, a ciência e a religião, diferentemente das artes dos não-indígenas. E podemos afirmar concretamente a partir do pensamento de Berta G. Ribeiro (1989), em **Arte Indígena - Linguagem Visual**, quando considera Lévi-Strauss no depoimento sobre etnologia e estética, ao afirmar que,

“no âmbito tribal a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado (STRAUSS 1982, p. 24 apud RIBEIRO, 1989, p. 15)”.

Pode-se agregar a este argumento outro relacionado à feitura da arte na qual paira a discussão e concepção museológica no que diz respeito à natureza dos artefatos indígenas, os quais são vistos ainda no senso comum. Para muitos, tais artefatos são tidos como artesanatos pelo fato de serem obtidos em padrões tradicionais sem nenhuma diversificação plástica. Nessa perspectiva, tal plasticidade resulta da confluência de concepções e inquietações do coletivo e da individualidade dos povos. Entretanto, sabendo que diferentemente da sociedade dos não-indígenas esse último aspecto, o da individualidade não privilegia-se. Afinal, há tribos que se tornam únicas na sua cultura visual.

Diversificando e partindo da premissa que o caboclo do 2 de Julho é uma representação de um povo que lutou para ser independente do domínio português e os caboclos das religiões de matriz africana são entidades de povos ameríndios. Entende-se que o traje indígena sob posse do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia é de um caboclo considerado entidade e permitia caracterizar o seu filho de santo para ritual ou “festa de santo”. Este ato permitiu identificar o propósito atribuído a criação da veste, com a assimilação as vestes dos indígenas ainda reclusos em tribo fechada, que não permite ou permitiu ao longo do tempo, que os não indígenas se apropriassem de sua cultura local. De modo que, se percebe o indígena com respeito a tradição da aldeia.

A possibilidade dessa criação se dá no momento em que não são povos indígenas que criaram a veste. Mas sim, praticantes de religião de matriz africana ou lojas de artigos para “povo de santo”, que buscou na caracterização, um meio de se conectar e representar entidade recebida em momento de transe. Desse modo, se busca imaginar o momento em que tal traje foi utilizado para fins religiosos, não abandonando a possibilidade de identificar a similitude existente com indígenas que utilizam vestes para rituais religiosos e festas nas aldeias onde vivem. Especifica-se nestes atos, a busca por preservar tais ritos que determinam a sociedade em que vivem.

É possível relacionar nessa trama, que os indivíduos incorporados de povos ancestrais ameríndios, se utiliza de modos e costumes atribuídos a caboclos ou indígenas das aldeias que possibilitaram contato com povos não indígenas, e ainda assim, buscam preservar através da manutenção da religião e/ou religiosidade esses povos que não estão mais no plano físico da vida, e sim, “espiritual”. A permanência desses rituais religiosos, permitem também, que o povo de santo, preserve de algum modo, hábitos e costumes que se relacionam com ancestrais e possíveis indígenas.

UMA TEORIA ANTROPOLÓGICA DAS ARTES INDÍGENAS

Assim como Els Lagrou (2007) em **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**, o que anseio evidenciar com a interconectividade dos campos de reflexão e de ação é a impossibilidade em perceber o estético enquanto domínio separado. Ao procedermos desta forma, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências interpessoais são concebidas enquanto “fatos sociais totais” (LAGROU, 2007, p. 85). Uma consciência da interdependência dos seres vivos é traduzida em uma cosmologia que coloca os processos de transformação no centro da reflexão. A questão do significado da semelhança e diferença, antes um problema classificatório, passa a ser um paradoxo filosófico. As categorias ou os conceitos que se referem aos “outros” são concebidos de tal modo que acabam referenciando tanto a categoria da alteridade quanto a da identidade percebida entre o espectador (não-indígenas) e a tribo que produz “a arte” (LAGROU, 2007, p. 535).

A autora resguardar-se na necessidade da associação entre o conceito de atenção e o conceito de forma, a fim de que adquiram uma flexibilidade e agência próprias. Tratar-se-ia, pois, de “examinar o real engajamento do social com o formal [...] estudar o lado social da dinâmica que gere o fenômeno da atenção” (KINGSTON, 2003 apud LAGROU 2007, p. 23). Portanto, é esse o modo pelo qual as artes indígenas devem ser apreciadas, ou melhor, entendida pelo censo comum, como uma representação formal do social ou etnia, tipicamente criadas na sua respectiva tribo.

Em **Arte e agência: uma teoria antropológica**, Alfred Gell (2018, p. 40) incide em destacar a recusa à noção de “obra de arte” como condição necessária, afinal a arbitrariedade desse termo restringiria o alcance da investigação a objetos assim definidos por uma perspectiva institucional e excludente. Por isso, sua antropologia da arte se propõe a “explorar um domínio em que os ‘objetos’ se misturam às ‘pessoas’, dada a existência de relações sociais entre pessoas e coisas” (GELL, 2018, p. 40). Neste sentido, **Arte e agência**, mesmo sendo uma publicação póstuma, é capaz de atravessar esse momento de crítica aos modelos semióticos ou comunicacionais, entregando uma contribuição metodológica que, se não podemos considerar unânime, é, sem dúvidas, peculiar. Sua novidade passa exatamente por um aparato conceitual cuja familiarização é essencial para sua compreensão, conforme o capítulo dois da obra.

O conceito mais importante para sua antropologia da arte é exatamente o de “agência social”. Por agentes, podemos compreender quaisquer pessoas ou coisas “vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos” (GELL, 2018, p. 45). Os agentes desencadeiam eventos a partir de si mesmos e não precisam ser necessariamente humanos. Um animal, uma escultura ou um automóvel, como exemplifica o autor, não só podem iniciar cadeias causais como ainda podem adquirir personalidade e constituir noções de pessoa daqueles que se relacionam com estes “objetos”. É um modo de caracterizar o objeto artístico.

Conforme Gell (2018, p. 60; 64; 68) no seu modelo apresentado há quatro termos básicos envolvidos nas relações. Tratam-se de índice, de artista (aquele cuja autoria é atribuída), de destinatário (aquele de quem se espera a recepção do índice) e de protótipo (entidade idealizada no índice), cujo nexos é a arte. A questão que se coloca é que qualquer um dos termos pode assumir agência em relação aos demais, variando de caso a caso. Em dado contexto, o índice pode ser agente do artista, como na arte japonesa ou nos *ready-mades*, em que objetos encontrados se tornam arte. Em outras situações, o destinatário pode ser agente em relação ao índice, exemplo do mecenato.

Ainda pra Gell (2018, p. 363), abordar os objetos de arte por um viés hermenêutico, enquanto uma via de acesso para compreensão de dado sistema cultural, é uma forma de ignorar estas relações sociais e este caráter agente dos índices materiais. Enquanto sistema tecnológico pode-se dizer que a arte faz parte de processos cognitivos, sendo constitutiva da noção de pessoa. As casas maori, por exemplo, têm seus atributos estilísticos e arquitetônicos. Mas estes atributos não são detalhes supérfluos. Estas mesmas casas condicionam espacialidades, temporalidades e usos, através da distribuição de seus cômodos, “são um corpo *para* outro corpo. [...] Entrar em uma casa é entrar em uma mente, uma inteligência sensível” (GELL, 2018, p. 363).

No seu escrito, Lagrou (2007) discute o fato da fonte de inspiração criadora (ou a legitimidade de motivos e formas tradicionais) costuma, no pensamento ameríndigeno, ser vista como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico. O artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador. E continuaria relevante voltar nossa atenção para contextos nativos em que a produção “artística” não segue as mesmas leis vigentes nas sociedades ocidentais, não entrando na lógica do mercado, às vezes nem da troca

nem sequer a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte (LAGROU, 2007, p. 41). Sendo assim, verificamos que a vida cotidiana e arte nas sociedades indígenas andam mais que lado a lado. Elas são fruto uma da outra, em um ritmo e impulso estético surpreendente, quase que inevitável.

ARTES INDÍGENAS

As artes indígenas são manifestações meramente perfeitas, onde eles se esmeram nos mais diversos objetos. Tendo como suporte as plumas, pedras, barro, e até o próprio corpo. Transformam-nos em seus utensílios do dia-a-dia ou ritualísticos em verdadeiros exemplares de arte, como chamam os estudiosos não-indígenas pela cultura material indígena. Por outro viés, podemos citar que como espécies de artes etnológicas, elas contêm diversos motivos ornamentais dependendo das suas origens e trazem em si representações zoomorfas, antropomorfas, zooantropomorfas, fitomorfas, e ou com figuras geométricas.

Nesse sentido, vale ressaltar a feitura das artes como exemplo, na cerâmica, o trabalho pode ser dividido em muitas tribos pelo gênero, ou seja, na feitura das panelas o processo estrutural é feito pelo homem, já a parte da decoração ou ornamentação fica a cargo das mulheres. Embora, para tribos do Karajá proveniente do Mato Grosso e Tocantins, as cerâmicas é arte exclusiva das mulheres que se esmeram na confecção.

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Portanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Com isso, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de indígenas que utilizam a arte da marcenaria, entalhe carpintaria e pintura ao executar nas obras artísticas.

Para Luiz Fabio Antonioli (2010, p. 74), em **Percursos do Ornamento**, a designação ornamento possui na sua etimologia relação ao vocábulo latino *ordinatio* (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e diz respeito ao conjunto daqueles elementos na qualidade de atribuir beleza a obras arquitetônicas sem, no entanto, representar basicamente um sistema

tectônico-funcional justaposto. Essa terminologia mostra que as características ornamentais das artes indígenas, permite compreender e especificar a etnia pela qual é criada.

Se ao analisar etimologicamente, em sua derivação semântica, possibilita aceitar seu sentido de ordem, a acepção apresenta-se no decorrer da história da arte em maior ou menor grau atribuída às noções de edificação e de decoração, o que consente invocar-lhe a importância estética. E a articulação entre ordenamento e valor estético, em arquitetura, mobiliário e decoração, permite pronunciar o ato de atribuir beleza a uma edificação, a um móvel, ou a um ambiente interior mediante uma investigação geométrica das proporções.

Em todos os povos os impulsos de modelação estética se exteriorizaram primeiramente nas criações destinadas ao lar, bem como nos objetos de uso cotidiano. Com os progressos da civilização e o conseqüente aumento das exigências da vida, a modelação desses objetos assumiu feição de uma arte propriamente dita. Mas é principalmente nas obras do culto religioso que as criações artísticas dos povos civilizados apresentam maior perfeição.

Alguns povos se destacam pela beleza de suas artes, como a cerâmica marajoara dos povos habitantes da Ilha de Marajó, ou os Kadiwéu, habitantes da região de Mato Grosso do Sul com suas cerâmicas pintadas pelas suas mulheres. Há também as máscaras rituais Tikuna, que trazem características essenciais do sobrenatural, ou mesmo a pintura corporal obtida da mistura de suco de jenipapo e pó de carvão que possuem desenhos minuciosos e simétricos do povo Kadiwéu, anteriormente já citado. Existem também, as pinturas corporais que também é relevante na sua confecção à questão de gênero, como no caso dos Xikrin de qualidade atribuída à natureza feminina.

Além das artes citadas, não podemos deixar de mencionar aqui outros tipos de artes, que apesar de não serem manifestadas pela materialidade, mas sim, através da imaterialidade, da oralidade, possui também valor cultural, equivalentes as artes da cultura material. Como é o caso da poesia, dos cânticos e músicas das diversas tribos que por consequência também possuem especificidades e características inerentes de cada tribo. Todavia, o que espanta é também a harmonia, a rima e a maneira estrutural na qual a poética indígena é projetada, construída, diversificada.

CONCLUSÃO

Em suma, pretendemos estimular e alertar para a importância da preservação da arte a partir do estudo da escultura do caboclo e da cabocla do cortejo do 2 de Julho, tendo com base seu histórico, sua iconografia e sua iconologia. E por ter como justificativa seu simbolismo étnico para a sociedade baiana - e por que não dizer brasileira -, no que implica as esculturas como símbolos na busca de uma identidade cultural através da matriz indígena tida como genuinamente brasileira frente à tirania portuguesa. Portanto, preservar as esculturas do caboclo e a cabocla enquanto símbolos e obras de arte, na concepção museológica são identificá-las como patrimônio histórico e cultural através da perspectiva da materialidade, por serem as esculturas um aspecto mais concreto da identidade baiana e da perspectiva da imaterialidade por serem exemplares de uma das manifestações culturais da Bahia, que são os préstíto do processo emancipacionista.

As alegorias são produtos da formação étnica da arte baiana, no que diz a feitura e representação, ou seja, as esculturas dos caboclos são obras de artes concebidas na Bahia por artistas baianos, mesmo diante das hipóteses referenciadas sobre sua criação, criadas no séc. XIX, e que pertencem a uma manifestação cívico-cultural baiana, o cortejo ao 2 de Julho. A partir do contexto histórico, da iconografia e da iconologia entende-se que ambas as esculturas fazem parte da comemoração no cortejo ao 2 de Julho, simbolizando assim, o momento em que os baianos deixaram de ser subordinados à Coroa Portuguesa. Dessa maneira, pode ser identificado que as peças são representações étnicas e de identificação não só pelo contexto, mas também pela sua simbologia, pois tratam-se da figura do caboclo e da cabocla, símbolo autêntico de nacionalidade e naturalidade, escolhido como representante do povo baiano, brasileiro, no romantismo e indianismo do século XIX no Brasil. E que ganhara proporção à medida que os viajantes circulavam entre as colônias e províncias portuguesas no território brasileiro.

Recapitulamos que é interessante expressar que as artes e representações indígenas são exemplares da materialização das culturas dos diversos povos, cada qual com suas especificidades e peculiaridades, onde todas elas merecem ser valorizadas com pluralidade.

Ou seja, quando de algum modo forem citados os artefatos indígenas, estes até então não devem ser generalizados, e sim, especificados como nesse livro. No qual é possível perceber que as artes indígenas é muito mais complexa do que o senso comum tem conhecimento. Pois, o popular se torna presente no dia a dia alcançando a academia.

É de cunho valoroso o combate à questão discriminatória que é perceptível em relação aos indígenas na sociedade desde o “descobrimento” até os dias atuais. No qual se pode observar a dizimação pela qual tais povos sofreram e sofrem até hoje. Sem mesmo importar a etnia, sejam pelos portugueses que os escravizaram e dizimaram nos princípios do processo de colonização aos proprietários de terras, grileiros e posseiros no norte do Brasil, e em outras localidades do país, que ainda hoje atuam nas tomadas das terras dos indígenas com violência e derramamento de sangue.

Cotidianamente vemos como é comum a não valorização desses povos de várias tribos, línguas, artes, hábitos e costumes que provém tanta riqueza antropológica, artística e que muito ofertou e participou para a formação da cultura brasileira. Desde palavras comumente utilizadas no calor do dia-a-dia, como em danças, ritos e músicas. Por isso, a necessidade de transcorrer e pesquisar o tema como esse texto se propõe a fazer. Seu tema central é a abordagem das questões étnico-raciais na educação, principalmente na educação infantil. Trata-se do reconhecimento e do cumprimento da Lei nº 11.645/07, mas principalmente do direito das crianças negras, indígenas e brancas de terem acesso à história e cultura dos seus antepassados de forma igualitária, positiva e afirmativa, para uma melhor formação escolar e identitária.

Dessa maneira, é possível observar no panorama da sociedade brasileira o quão é importante à presença indígena e os conhecimentos destes povos para a formação cultural do país, pois o indígena autóctone habita as terras “tupiniquins” antes mesmo de serem nomeados índios, ou na versão da designação correta por novos estudiosos e ativistas “indígenas”. Além disso, é necessário modificar essa pré-conceituação que povoa o imaginário do senso comum brasileiro através do ensino, do compartilhamento cultural e do respeito a esses povos, muitas vezes esquecidos e dizimados no decorrer dos anos.

É de fácil percepção aquilo que Alfred Gell identifica por uma teoria antropológica que incide pelo caminho das relações sociais. Ele mesmo indica assumir uma noção, talvez até, rígida da antropologia. Por sua vez e sem mais delongas, expressa que, “na medida em que a teoria da troca em Mauss é a ‘teoria antropológica’ exemplar e

prototípica, teríamos de construir uma ‘teoria da arte antropológica’, mas que tratasse de objetos de arte, e não de prestações” (GELL, 2018, p. 35). Portanto, o autor insiste que o oposto das teorias semióticas ou estéticas, sua intenção, tem como proposta para a arte a obrigatoriedade do diálogo com diferentes aspectos da antropologia.

Ao fim deste trabalho, acreditamos que a preservação e a conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana e produtos da formação étnico-artística da Bahia são notoriamente importantes, pois ambas, são legados da arte étnica baiana que perduram cerca de mais de um centenário, devido a terem sido feitas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1823. Além disso, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição e na preservação da cultura baiana e brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao 2 de Julho, que reflete da maioria da população que compõe a sociedade contemporânea. Fatores estes que acredito serem responsáveis pela evasão dos participantes no cortejo do 2 de Julho.

Referências

ALMANAK Administrativo, mercantil, e industrial da Bahia, para o ano de 1855. Primeiro ano. Bahia: Typ. De Camillo de Lellis Almanak & C., 1854. 348 p. il.

ALMANACH civil politicoe comercial da Cidade da Bahia para o ano de 1845. Salvador. Typ. De M.A. da S. Serva, 1844. 447p.

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

_____. **História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. 431 p. il.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos: Guia de ruas e mistérios**. 40. ed. Rio de Janeiro: Companhia da Letras. 2012. 400 p.

ANTONIOLI, Luiz Fabio. **Percursos do Ornamento**. São Paulo, Dissertação, FAU/USP, 2010.

AULETE, Caldas. **Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017.

BAHIA. Governo do Estado, Secretária de Cultura, Secretária de Planejamento e Casa Civil. De perto – Caboclo. **Revista Bahia de Todos os Cantos**. n. 2, ano 1, Outubro, 2009. Bahia: Empresa Gráfica da Bahia. Disponível em: <<http://www.bahiadetodososcantos.com.br/>>. Acessado em: 11 abr. 2011.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1985.

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRASIL. Lei 10.639/2003 de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

CACCIATORE, O. G. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

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

CASCUDO, Luis Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Guilherme. O caboclo. In: **DIMUS** – Museu Udo Knof. CD – Pesquisas Guilherme Castro. Pasta Guilherme Castro (Tam. 68 MG). Arte popular. DocWord. - Caboclo 3 Texto Expo (Tam.42,0KB). Última Modificação: 5/12/2009, 15h39min.

CHILLÓN, Alberto Martín. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>>. Acessado em: 03/02/2020.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. Maringá (PR) v. V, n.15, jan./2013. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html>.

DURÃO, José de Santa Rita. Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia, Composto por Fr. José de SantaRita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Natural da Cata-Preta nas Minas Geraes. Lisboa, na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI [1781]. Com licença da Real Meza Censoria.

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

ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences/Lettres**, 1, p. 1-9 (<https://journals.openedition.org/rsl/219>), 2003.

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

FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de grossura. O design no impasse**. Série Pontos sobre o Brasil, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

FERRETTI, S. F. Sincretismo e religião na Festa do Divino. **Revista Antropológicas**, ano 11, vol. 18(2), Recife – PE, 2007.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p.

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

FREYRE, Gilberto. **Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados**. Editora Global: São Paulo, 2018. 32 p.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUIA GEOGRÁFICO - **IGREJAS DA BAHIA** – SALVADOR. Disponível em: <http://www.igrejas-bahia.com/salvador/mares.htm>. Acessado em: 23.07.2018.

HERMAS. **O pastor de Hermas**. In: VVAA. Padres apostólicos. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1995.

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

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro, Editora: TopBooks, 2007.

LUZ, MADEL T. **Natural, racional, social: Razão médica e racionalidade científica moderna**. Rio de Janeiro: Campus, 1988, pp. 15-41.

MAFRO – MUSEU AFRO BRASILEIRO. Centro de Estudos Afro – Orientais/ Universidade Federal da Bahia. Setor Religiosidade Afro-Brasileira. Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores. Material do Professor. 2004.

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

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

MONTEIRO, J.M. As "raças" indígenas no pensamento brasileiro do império. In: MAIO, M.C., e SANTOS, R.V., orgs. **Raça, ciência e sociedade [online]**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 14-22.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. **Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

OTT, Carlos. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Pilar e de Sant'Anna da Cidade do Salvador. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979^a. 393 p.

_____. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Centro de Estudos Baianos. 1979b. 393 p il. (Coleção Frederico Edelweiss-II).

_____. Atividade Artística da Ordem Terceira do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ do Estado da Bahia/ Fundação Cultural/ EGBA, 1988. 249 p. il.

_____. Noções sobre a procedência d'arte da pintura na Província da Bahia. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 197-218, 1947

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

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **A atividade do escultor Manuel Ignácio da Costa na cidade do Salvador**. 1999. 161 fl. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura Barroca). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Salvador.

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

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

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Arte Indígena-Linguagem Visual**. Tradução de Regina Regis Junqueira; Desenhos de Hamilton Botelho Malhano; Fotos de Frederico F. Ribeiro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 2, Tecnologia Indígena, 2 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Vol. 3, Arte Índia, 3 ed. Editora Finep, Petrópolis, 1987.

SCHAEFFER, Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. In: **Revista de História**, Ano XVII, Vol. XXXIII, n.º 68, Outubro-Dezembro, 1966.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SIQUEIRA, Sonia A. de. Religião e religiosidade: continente e conteúdo. In: ASSIS, Ângelo Maria Faria de. e Pereira, Mabel Salgado. (Org.). **Religiões e Religiosidades: entre a tradição e a modernidade**. São Paulo: Paulinas, 2010.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. Origens, tipos e estilística da ornamentação dos oratórios domésticos baianos oitocentistas. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/cras_oratorio.htm

VIANNA, Hildegardes. **A Bahia já foi assim (crônicas de costumes)**. Salvador; BA: Itapuã. 1973.

NÃO SOMOS SUA FANTASIA. VLOG KATÚ. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ivCeCueV1nc&t=307s>. Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

‘USAR FANTASIA DE INDÍGENA NÃO É HOMENAGEM, É RACISMO’, DIZ ATIVISTA. *Catraca Livre*. Disponível em: https://catracalivre.com.br/cidadania/usar-fantasia-de-indio-nao-e-homenagem-e-racismo-diz-ativista/?fbclid=IwAR2tTLhzW-MOwe5bHZ9_qNszEh3Nkp9unEXUGPGcWVjL_011TLX2E5b112E. Acessado em: 27 de janeiro de 2020.

VAMO FALAR DE ROUPA. *Arte: História, Crítica e Curadoria - PUC SP*. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/ahccpuc/posts/d41d8cd9/846378375833385/>. Acessado em: 24/06/2021

Entrevista:

B. C., entrevista concedida ao autor no dia 30 de julho de 2017.

Documentos:

APEB. Inventário de Domingos Pereira Baião, 2609.1871, 43f..

OTT, Carlos. Bento Sabino dos Reis. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. 13 fichas.

_____. Pedro Ferreira. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA..

AISBB, recibo nº01 emitido por Domingos Pereira Baião a Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim, 1860.

ACMS. Óbitos da Sé 1869-1877 [14 set. 1869 – 4 fev. 1877]. 87 f., f.21

SOBRE O AUTOR

Com formação interdisciplinar, Cláudio Rafael Almeida de Souza é museólogo baiano nascido em Salvador em 10 de janeiro de 1988, formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA). Tem interesse nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. E coordena pesquisa sobre as manifestações e representação do caboclo do 2 de Julho e Oratórios Baianos: Memória e Cultura Visual da Religiosidade Baiana dos Séculos XVIII, XIX E XX.



Este livro foi composto em tipografia Times New Roman, no corpo e nos títulos. Uma publicação independente através do Programa Aldir Blanc vinculada a Fundação Pedro Calmon e a Secretária de Cultura do Estado da Bahia, produzida entre abril e agosto de 2021.

Nota do autor

Cláudio Rafael Almeida de Souza tem formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA. Cursou mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac e em Educação, Cultura e e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Consultor de elaboração de currículo lattes para profissionais da áreas de artes e cultura. Tem interesse nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.



SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

