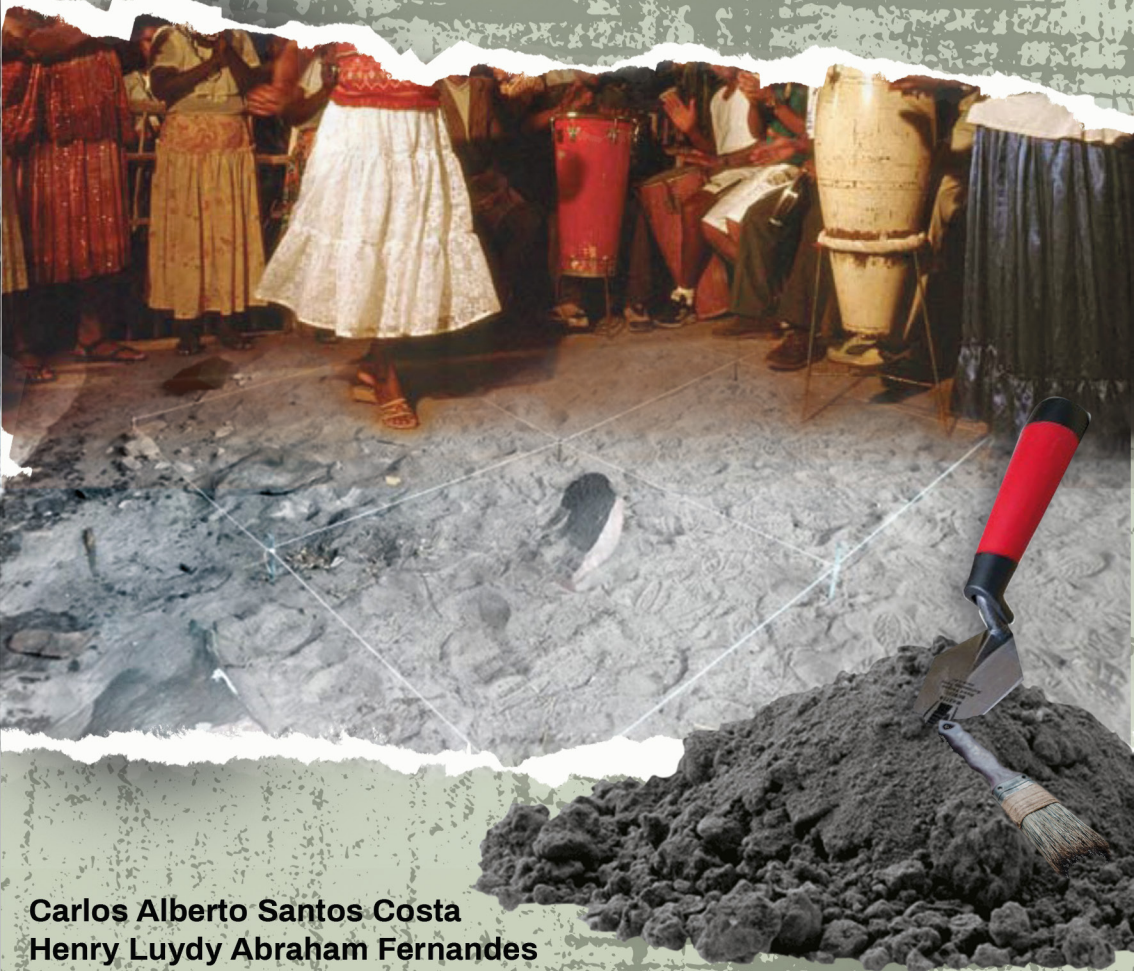


VEREDAS PATRIMONIAIS

Escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural



Carlos Alberto Santos Costa
Henry Luydy Abraham Fernandes
Suzane Tavares de Pinho Pêpe
(Orgs.)



Editora UFRB

VEREDAS PATRIMONIAIS

Escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural

REITOR

Fábio Josué Souza dos Santos

VICE-REITOR

José Pereira Mascarenhas Bisneto

SUPERINTENDENTE

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Moreno Amor

Josival Santos Souza

Luiz Carlos Soares de Carvalho Júnior

Maurício Ferreira da Silva

Paulo Romero Guimarães Serrano de Andrade

Robério Marcelo Rodrigues Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia (presidente)

Sirlara Donato Assunção Wandenkolk Alves

Walter Emanuel de Carvalho Mariano

SUPLENTES

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Marcílio Delan Baliza Fernandes

Wilson Rogério Penteado Júnior

COMITÊ CIENTÍFICO

(Referente ao Edital nº. 002/2020 EDUFRB – Edital de
apoio à publicação de livros eletrônicos)

Alejandra Saladino (UNIRIO)

Ana Lúcia Herberts (Sentia Consultoria Científica)

Carlos Alberto Santos Costa (UFRB)

Carlos Xavier de Azevedo Netto (UFPB)

Edithe da Silva Pereira (MPEG)

Emmanuelle Kadya Tall (CNRS-FR)

Henry Luydy Abraham Fernandes (UFRB)

Maria Elizia Borges (UFG)

Maria Jacqueline Rodet (UFMG)

Maria Rosario Gonçalves de Carvalho (UFBA)

Ricardo José Brügger Cardoso (UFRB)

Samuel Lira Gordenstein (Applied Earthworks/EUA)

Suzane Tavares de Pinho Pepe (UFRB)

EDITORA FILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Carlos Alberto Santos Costa
Henry Luydy Abraham Fernandes
Suzane Tavares de Pinho Pêpe
(Orgs.)

VEREDAS PATRIMONIAIS

Escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural



Editora UFRB

Cruz das Almas - Bahia - 2020

Copyright©2020 Carlos Alberto Santos Costa, Henry Luydy Abraham
Fernandes e Suzane Tavares de Pinho Pêpe

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica:

Antonio Vagno Santana Cardoso

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio,
seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

V489v Veredas patrimoniais: escritos em arqueologia e
patrimônio cultural / Organizadores, Carlos Alberto
Santos Costa, Henry Luydy Abraham Fernandes e
Suzane Tavares de Pinho Pêpe. _ Cruz das Almas, BA:
EDUFRB, 2020.

232p. – (Coleção Pesquisas e Inovações Tecnológicas
na Pós-Graduação da UFRB; volume 9).

ISBN: 978-65-87743-36-3.

1.Arqueologia. 2.Patrimônio Cultural. I.Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia. II. Costa, Carlos Alberto
Santos III. Fernandes, Henry Luydy Abraham. IV. Pepe,
Suzane Tavares de Pinho. V.Título.

CDD: 930.1

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UFRB.

Responsáveis pela Elaboração - Neubler Nilo Ribeiro da Cunha (*Bibliotecário - CRB5/1578*)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 – Centro
44380-000 Cruz das Almas – BA

Tel.: (75) 3621-7672

editora@reitoria.ufrb.edu.br

www.ufrb.edu.br/editora

www.facebook.com/editoraufrb

Sumário

Prefácio

Jorge Eremites de Oliveira 9

Apresentação

Carlos Costa, Luydy Fernandes, Suzane Pêpe..... 11

O jongo como patrimônio cultural nacional

Wilson Rogério Penteado Júnior 15

Artesã do Reconcâvo e interseccionalidade: a vida de Alentícia

Suzane Tavares de Pinho Pêpe..... 39

Informação e curadoria em Museus de Ciência

Sabrina Damasceno Silva..... 63

Cemitérios como local de experiência histórica

Fabiana Comerlato, Fabiane Lopes Pereira de Lima, Camila Sena da Luz,

Brendo Willis dos Santos da Conceição, Agenor Manoel da Silva Filho 91

Cemitério de São Félix: história e memória

Fabiana Comerlato, Cidália de Jesus Ferreira dos Santos Neta 121

O sepultamento Tupinambá do centro de Salvador

Henry Luydy Abraham Fernandes, Cláudio César de Souza e Silva,

Gilmar D'Oliveira Silva 143

Estudos em sítios rupestres da Chapada Diamantina, Bahia

Carlos Etchevarne 185

Sobre os autores 225

Prefácio

E o pulso ainda pulsa nas veredas patrimoniais

Jorge Eremites de Oliveira¹

Peste bubônica, câncer, pneumonia / Raiva, rubéola, tuberculose e anemia / Rancor, cisticercose, caxumba, difteria / Encefalite, faringite, gripe e leucemia / E o pulso ainda pulsa / E o pulso ainda pulsa / [...] / O pulso ainda pulsa / E o corpo ainda é pouco / Ainda pulsa / Ainda é pouco / Assim... (*O Pulso*, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto, membros da banda Titãs, 1989).

Em tempos de pandemia de Covid-19, isolamento social, notícias falsas, milhares de perdas humanas, crise econômica, negacionismo, escândalos de corrupção, entrega de parte do patrimônio nacional a empresas privadas e estatais alhures, ataques ao patrimônio cultural, tentativas de genocídio e ecocídio e outras tantas mazelas que assolam o Brasil, o pulso ainda pulsa.

Diante deste cenário, produzir ciência de qualidade e com relevância social é um desafio inscrito na pauta do dia para as instituições federais de ensino superior. É assim que vejo a turma boa que se organiza em torno do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PP-GAP) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), uma instituição estratégica para o desenvolvimento sustentável e inclusivo da região onde está inserida. Prova disso é a publicação da obra *Veredas Patrimoniais*, para a qual fui convidado a prefaciar. Confesso que no começo relutei para aceitar a tarefa, mas logo em seguida fui convencido a escrever este brevíssimo texto. Ocorre que em tempos de crises estruturantes e ameaças de ruptura com o Estado Democrático de Direito, as universidades públicas brasileiras têm mostrado ao país e ao mundo a que vieram e a quem ser-

¹ -Doutor em História (2002), com área de concentração em Arqueologia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Bolsista de produtividade em pesquisa nível 1 do CNPq. E-mail: eremites@hotmail.com

vem. Este papel estratégico para a construção de um Brasil soberano, democrático, desenvolvido, sustentável e inclusivo está presente, pois, em todo o território nacional, como verificado na região do Recôncavo da Bahia.

Ao mesmo tempo em que a indignação aflora e busco palavras à altura do desafio aceito, percebo que parte de meus pensamentos está voltada aos amigos, colegas de trabalho e, especialmente, às comunidades indígenas e quilombolas com as quais já trabalhei ou ainda trabalho. Sim, nesses últimos meses perdi pessoas queridas e sei que outras tantas terão a vida ceifada por conta do novo Coronavírus e, que se faça bem entendido, da ausência de uma política federal eficaz de combate à nova doença. E o corpo ainda é pouco.

Para o propósito deste prefácio, importa saber que o termo patrimônio cultural é, por si só, uma expressão polissêmica. Ao mesmo tempo em que tem a ver com tudo aquilo que o Estado nacional reconhece como patrimônio cultural, também está diretamente associado ao que parte da população igualmente percebe como herança cultural. Nem sempre o que as pessoas percebem como tal é reconhecido desta maneira pelos governos e pelas elites regionais. Além disso, parte do patrimônio cultural, como sítios arqueológicos ainda não descobertos e estudados, submersos nas águas ou enterrados no subsolo, sequer é conhecida e, portanto, diariamente corre risco de destruição. Por esta razão, arqueólogos e profissionais de áreas afins costumam defender a existência de uma legislação ambiental que, orientada pelo paradigma do desenvolvimento sustentável, proteja as pessoas, o meio ambiente e o patrimônio cultural.

Dito isto, convido a leitora e o leitor a se debruçarem sobre este livro de grande relevância científica e social. Nele consta uma coletânea de capítulos muito bem escritos, que começa com a riqueza do jongo, passando por reflexões sobre o protagonismo da artesã Alentícia Bertoza Ribeiro, os museus de ciência e os cemitérios como locais de memórias e experiências históricas, até chegar a um sepultamento humano escavado no centro de Salvador, atribuído ao povo Tupinambá, e ao estudo da arte rupestre da Chapada Diamantina. E o pulso ainda pulsa.

Boa leitura!

Apresentação

*Carlos Costa,
Luydy Fernandes
Suzane Pêpe*

Estudos sobre os distintos aspectos daquilo que se convencionou chamar de “patrimônio cultural” têm crescido de forma expressiva em todo o mundo. No Brasil, a emergência de investigações sobre esse tema tem alertado para a necessidade e para a importância de se conhecer e reconhecer as singularidades dos contextos econômicos, ambientais, históricos, sociais e culturais nos quais as diferentes formas de patrimônio cultural emergem. Tais estudos têm demonstrado que a diversidade e a complexidade deste fenômeno, comumente chamado patrimônio cultural, não autorizam a assumir uma noção homogeneizante e neutra sobre ele, bem como advertem sobre a necessidade de entendê-lo segundo as concepções socioculturais dos quais derivam.

Com o objetivo de abordar distintas compreensões desse fenômeno, o livro ‘Veredas patrimoniais: escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural’ constitui uma contribuição dos professores do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) para o debate sobre esse tema. O objetivo do conjunto de escritos é dialogar com diferentes formas, tempos e espaços assumidos pelo patrimônio cultural. Por sua vez, é importante frisar que essa contribuição só foi possível em decorrência da criação da “Coleção Pesquisas e Inovações Tecnológicas na Pós-Graduação da UFRB”, lançada pela Editora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (EDUFRB), que se refere a uma iniciativa para a promoção da produção da comunidade acadêmica da universidade. Em suma, neste livro são apresentados sete capítulos, liderados por docentes do PPGap/UFRB, que abordam diferentes facetas do patrimônio cultural nos contextos socioculturais, institucionais e arqueológicos.

O volume inicia com a relevante contribuição de Wilson Rogério Penteadó Júnior intitulada “O jongo como patrimônio cultural nacional: entre ações e medidas discursivas”. Neste capítulo, Penteadó Júnior demonstra os mecanismos que levaram à emergência do jongo como patrimônio cultural brasileiro. No percurso deste reconhecimento, o autor apresenta como a ascensão dos discursos e práticas, realizados a partir dos anos 30 do século XX, em prol de um projeto de nação, associada aos trabalhos produzidos por folcloristas da metade deste século, a estatização de práticas de salvaguarda do patrimônio imaterial iniciada com a “Constituição Cidadã de 1988” e, sobretudo, a atuação dos próprios jogueiros deram visibilidade e proporcionaram esse *status* patrimonial.

Na sequência, o capítulo “Artesã do Recôncavo e interseccionalidade: a vida de Alentícia”, de Suzane Tavares de Pinho Pêpe, traz uma importante reflexão sobre o protagonismo e papel social de Alentícia Bertoza Ribeiro, uma ceramista, artesã, mulher negra da cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Por meio de uma abordagem histórico-antropológica, que valoriza a história de vida e a etnografia, Pêpe revela o contexto, a inserção social e o papel desempenhado por Alentícia, a interlocutora da narrativa, apresentando as suas origens como uma importante figura da zona rural da cidade de Cachoeira que, como muitos, migraram para a sede do município. A autora relata como suas referências e percurso permitiram o seu trabalho artesanal na produção cerâmica.

Saindo de contextos sociais ativos, passamos para o diálogo institucional possibilitado pelo capítulo “Informação e curadoria em Museus de Ciência”, de Sabrina Damasceno Silva. Neste capítulo, a autora observa os limites e as potencialidades das narrativas e da produção simbólica por trás dos discursos dos museus científicos. Teoricamente amparada pela ciência da informação, Silva mostra como a construção de memórias materiais e simbólicas institucionalizadas permite múltiplos planos de representação, que são posteriormente assumidos nos processos curatoriais e convertidos nas divulgações científicas desde o século XIX. Nessa abordagem, ressalta o papel de seleção, ordenação, gestão e publicização dos curadores e profissionais dos museus científicos, como aqueles que têm o poder de determinar o que é possível e impossível de ser revelado.

Fruto de atividades que aliam a pesquisa e a extensão, no capítulo “Cemitérios como local de experiência histórica” de autoria de Fabiana Comerlato e colaboradores se relata a visita mediada ao Cemitério da Piedade, na sede da cidade de Cachoeira, Bahia. Para essa abordagem, Comerlato *et all.* entendem os cemitérios como locais de experiência histórica acessada por memórias individuais e coletiva, que possibilitam a interlocução entre passado e presente. Ao longo da discussão, registram como a produção científica sobre as histórias de vida dos sepultados, realizada nas investigações do “documento histórico e patrimonial” Cemitério da Piedade, deu consistência à ação da visita mediada a esse espaço, bem como à realização de performance artística.

Noutra contribuição, intitulada “Cemitério de São Félix: história e memória”, também encabeçada por Fabiana Comerlato, mas agora com coautoria de Cidália de Jesus Ferreira dos Santos Neta, analisam-se as sepulturas de 1890 a 1940 do cemitério de São Félix. Durante a narrativa, as autoras percebem os mecanismos que levam o cemitério a contribuir para a perpetuação da memória dos moradores da elite da cidade. Aprofundam relatando como foi elaborada a documentação da pesquisa por meio de fichas, registros fotográficos e inventários e avançam abordando a relação entre cidade e cemitério, como um fenômeno comum à formação das cidades brasileiras da Primeira República.

Saindo de contextos sociais historicamente conhecidos, encaminha-se o presente dossiê para o universo pré-colonial. Nesse caminho, Henry Luydy Abraham Fernandes, Cláudio César de Souza e Silva e Gilmar D’Oliveira Silva presenteiam os leitores com o capítulo “O sepultamento Tupinambá do centro de Salvador”, no qual relatam a descoberta de um sepultamento indígena identificado durante as pesquisas arqueológicas da Avenida Sete de Setembro, no centro da capital baiana. Ao longo do capítulo, Fernandes, Souza e Silva explicam os precedentes sobre a ocupação Tupi na Bahia, apresentando dados históricos e arqueológicos, bem como alguns casos de registros de outros sepultamentos. Dão continuidade explicando o contexto e as características do sepultamento da Avenida Sete de Setembro e seus aspectos bioarqueológicos. Concentram a discussão numa fina análise dos recipientes cerâmicos que envolviam o

sepultamento, observando aspectos relacionados à técnica, função e decoração, comparando essas características a contextos análogos do Brasil.

Finaliza a obra o capítulo “Estudos em sítios rupestres da Chapada Diamantina, Bahia”, de Carlos Etchevarne, que apresenta um conjunto de contribuições, fruto de estudos pictóricos e de escavações de sítios de pinturas rupestres da Chapada Diamantina, especificamente dos municípios de Morro do Chapéu, Lençóis, Palmeiras e Iraquara. Como resultado, traz-se a identificação técnica e gráfica que leva à apresentação de estilos e sequência cronológica relativa, de forma a compreender os grupos pintores e melhor posicioná-los temporalmente.

Não se poderia encerrar esta apresentação sem registrar que este livro nasce no momento em que o Brasil atinge o auge da pandemia da COVID-19. Trata-se de um período nefasto da história da humanidade, de proporções mundiais, que tem sua face mais mórbida potencializada no Brasil, pelo descompromisso humanitário que a gestão federal tem dispensado ao tema. O impacto atroz e devastador que essa doença exerce sobre as pessoas e, em especial, sobre os profissionais do campo do patrimônio cultural é imensurável. Por isso, consignamos irrestrita consternação e solidariedade aos colegas, amigos e familiares das pessoas do campo do patrimônio cultural que tiveram suas vidas ceifadas por essa doença, ao passo que a elas dedicamos a presente obra.

Assim, convidamos a todos para a leitura de “Veredas patrimoniais: escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural”, desejando boa leitura e almejando que esta obra auxilie no desenvolvimento do diverso e complexo campo do Patrimônio Cultural.

No período das chuvas do inverno baiano de 2020.

O jongo como patrimônio cultural nacional¹

Wilson Rogério Penteadó Júnior

Introdução

“CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folha 5, o seguinte: Registro número 3; Bem cultural: Jongo no Sudeste”.

São estes os dizeres que iniciam o texto de Certidão de Registro do jongo, emitida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, aos 15 de dezembro de 2005. A partir do referido documento, a nação brasileira assistia à sagração de mais um de seus patrimônios culturais imateriais.

Com concentração na região sudeste do país – abrangendo, portanto, os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo – e herança do advento da escravidão negra no país, o jongo é uma prática cultural marcada por cantos enigmáticos – isto é, o lançamento poético de palavras metafóricas acompanhadas do som impactante de instrumentos de percussão – e dança. É marcadamente influenciada por aspectos do complexo cultural *bantu*, isto é, de grupos provenientes da África Central e aportados como escravos, especialmente, na região sudeste brasileira.

De acordo com Jaime Rodrigues (2000), em todas as estimativas numéricas do tráfico de negros para o Brasil, havia uma relação comercial privilegiada entre Rio de Janeiro – um dos principais locais portuários da entrada de escravos para a região sudeste – e os portos de Angola entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Tal “primazia carioca na importação de mão-de-obra escrava pelo Brasil era alimentada por rotas que tinham seus pontos de partida no litoral da África Central” (RODRIGUES, 2000, p. 8-9).

1 - Este capítulo é proveniente de pesquisa que resultou em tese de doutorado, intitulada “Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da ‘brasilidade’”, defendida junto ao Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, em 2010.

De acordo com Robert Slenes (2000), uma vez retirados de localidades diversas da África Central, tais contingentes de negros transportados ao Brasil não demoraram muito para perceber a existência entre si de elos culturais mais profundos, inclusive aspectos linguísticos. Percepção esta, que teria já se iniciado, não na experiência compartilhada na travessia atlântica para a América, mas antes disso, na viagem do interior da África para a costa oceânica daquele continente. Um processo em que cativos de diversas etnias centro-africanas, com destino ao Brasil, começaram a entender-se entre si. Assim, se na travessia pela África e pelo Atlântico, os falantes de diferentes línguas “bantu” aprenderam que a comunicação entre si era possível, uma vez no Brasil, na condição de escravizados, não teriam demorado a entender que estavam todos, sujeitos a praticamente o mesmo tipo de domínio e que provavelmente passariam toda a vida na nova sociedade como seres liminares. Ao mesmo tempo, teriam percebido suas possibilidades de construir, a partir de uma herança cultural em comum, novas sociabilidades. Surge disso, a emergência de uma gama de práticas socioculturais, dentre as quais, o jongo.

Neste sentido, não por acaso, as primeiras notícias que se têm do jongo constam de fontes datadas do século XIX, operando em diferentes contextos e lugares². Viajantes estrangeiros em estadas no Brasil o registraram em fins daquele século fazendo referência “àquelas danças curiosas onde o jongo, a caninha verde ou outras danças especiais são gingadas durante a noite toda por mulatas atraentemente vestidas e sempre limpas” (COUTY *apud* STEIN, 1990, p. 246), assim como em outros momentos em que “... nos terreiros, [...] os negros dançavam o jongo, batendo os caxambus [tambores] violentamente com as palmas das mãos, compondo desafios e bebericando cachaça’ [...]” (SUCKOW *apud* STEIN, 1990, p. 246). Foi também referido por brasilianistas e historiadores como “cânticos de trabalho” onde, na lavoura, os escravos ritmavam “suas enxadadas e faz[iam] comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam” (STEIN, 1990, p. 199), servindo “para o desabafo pessoal e zombaria de seus superiores” (SOBRINHO, 1978, p. 55). Além disso, folcloristas des-

2 - Ver Slenes (2000 e 2007) e Stein (1990).

creveram exaustivamente a prática do jongo ao longo do século XX, com mais intensidade entre os anos de 1940 e 1960, nas mais diversas cidades dos estados da região sudeste brasileira, pesquisando “o jongo ativamente, não só assistindo às suas apresentações, em diversos terreiros, como ainda procedendo a inquéritos com jongueiros, em longas conversas [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 9).

Estamos, pois, diante de uma prática rica em detalhes, que aguça olhares, emociona pessoas e mobiliza seus praticantes a (re)produzirem histórias que lhes são caras. Neste sentido, seja por sua beleza performática, lirismo poético ou por sua presença registrada no passado da nação brasileira, o jongo foi legitimamente reconhecido patrimônio cultural imaterial do Brasil. No entanto, indo além da mera constatação de que o jongo foi consagrado pelo Estado brasileiro como um de seus patrimônios culturais, mostra-se interessante refletir sobre os aspectos que o levaram ao reconhecimento.

Diferentemente do que fazem supor alguns discursos e justificativas atinentes às políticas patrimoniais, de que os patrimônios culturais seriam um dado substantivo, isto é, um bem definido e pronto a ser descoberto, parece ser mais apropriado, para efeitos de uma reflexão mais detida, partir da perspectiva de que os patrimônios culturais são construídos retoricamente e legitimados mediante narrativas. Pois, como bem argumenta Regina Abreu (2005), os patrimônios culturais são sempre resultado de um processo político que envolve critérios de seleção para a construção de um acervo digno de ser memorializado. Neste sentido, pensar os patrimônios é pensar também o processo que os torna possíveis, especialmente porque “... a constituição e defesa do patrimônio cultural têm a sua vertente ideológica, no sentido de que são meios pelos quais se dá forma e conteúdo a grandes abstrações como a ‘nacionalidade’ e a ‘identidade’” (ARANTES, 1984, p. 8).

Assim, uma questão interessante é nos perguntarmos sobre a construção de bens culturais considerados dignos para representar a memória e a identidade nacionais – que, por sua vez, são cuidadosamente escolhidos e re-significados – e as justificativas retóricas que são introjetadas por agentes do patrimônio e demais atores sociais (GONÇALVES, 1996). Partindo deste suposto, interessa-nos neste capítulo analisar alguns aspectos que permitiram ao jongo se sagrar patrimônio cultural brasileiro.

Marilena Chauí (2000), ao analisar a nação brasileira em termos de mito fundador, nos traz um conceito interessante, o de *semióforo* – “*Semio-phofors*, palavra grega composta de duas outras: *semeion* ‘sinal’ ou ‘signo’, e *phoros*, ‘trazer para frente’, ‘expor’, ‘carregar’, ‘brotar’ e ‘pegar’ (no sentido que, em português, dizemos que uma planta ‘pegou’, isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa). Um *semeion* é um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra [...]” (CHAUÍ, 2000, p. 11), cuja definição seria, dentre outras, um signo vindo do passado, carregando uma significação com conseqüências presentes e futuras para os homens; um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo, cujo valor é medido por sua força simbólica.

Recolocando nestes termos a questão central deste capítulo, seria nos perguntar: por que, ao menos no nível das narrativas nacionais, o jongo *vingou* enquanto semióforo pertinente à decantada brasilidade? Quais efeitos de significação são brotados a partir desta prática cultural tornada semióforo e o que tais efeitos dizem à própria nação?

Da forma como colocado, portanto, tal conjunto de questões evoca pelo menos dois supostos: Primeiro, o de que a elegibilidade dos patrimônios culturais não é resultante de um trabalho que possa se equivaler a uma espécie de “garimpagem” sobre elementos supostamente genuínos e autênticos da nação que estariam no anonimato à espera de serem descobertos e salvaguardados, mas sim o resultado de um processo de mobilização que envolve diversos atores sociais, cuja atuação é marcada por disputas, em que se desenham alianças e conflitos, revisão de valores morais e apelos conceituais; Segundo, o de que a elegibilidade e reconhecimento deste ou daquele patrimônio cultural não são garantidos por um conjunto aberto de alternativas, mas sim por um conjunto prévio de elementos historicamente dados, que façam sentido no presente vivido.

Desta forma, cabe salientar que a noção de brasilidade à qual nos apegamos aqui, longe está daquela definição defendida por românticos e folcloristas que viam neste termo a tradução da essência da nação. A noção de brasilidade aqui empregada se mostra oportuna enquanto metáfora que evoca uma espécie de “campo de batalhas” (WILLIAMS, 2001), no sentido

de uma série de ações e medidas discursivas, não necessariamente consensuais, que buscam incessantemente caracterizar a nação (CLIFFORD, 1999).

Como bem aponta José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), para que uma nação possa existir enquanto entidade individualizada e independente é preciso que haja uma identificação e apropriação retórica dos próprios patrimônios construídos em seu âmbito; o que significa afirmar que a crença nacionalista na realidade da nação é retoricamente possibilitada pela crença na autenticidade do seu patrimônio. Neste sentido, enquanto alegorias, os discursos e as narrativas nacionais sobre o patrimônio cultural expressariam sempre uma mensagem moral e política: se a nação é apresentada no processo de perda de seu patrimônio cultural, conseqüentemente sua própria existência estaria ameaçada, urgindo a necessidade de defesa, proteção, preservação, restauração e apropriação de modo a evitar a sua decadência e destruição (GONÇALVES, 1996).

Partindo-se desta perspectiva, há que se asseverar, em adendo, que uma análise como a proposta aqui, voltada a refletir sobre os termos de constituição do jongo em patrimônio cultural brasileiro, não pode tomar como única ou principal perspectiva a do Estado. Se, é importante à nação que ela se aproprie retoricamente de práticas sócio-culturais constituídas em seu âmbito, sabe-se que tal apropriação depende da atuação de sujeitos sociais concretos que permitam o desenvolvimento dos discursos e ações retóricas acerca da constituição do patrimônio, para que tais práticas sejam “objetificadas como ‘bens culturais’” (GONÇALVES, 1996, p. 85) e redescritas como “costumes” e “tradições”. Neste sentido, para efeito de análise, faz-se necessário distinguir metodologicamente neste capítulo duas categorias, a saber: o jongo como *prática* e o jongo como *tema*.

No processo atual de mobilização em torno do jongo, coexistem em todo país inúmeras comunidades³ declaradas jogueiras – todas na região sudeste –, cada qual com suas particularidades que vão desde as versões sobre como começaram a praticar o jongo, até diferenciações na rítmica dos instrumentos, nos versos improvisados e nos movimentos corporais. Isto é, entendido como prática, o jongo pode abarcar uma série de

3 - Para um mapeamento das comunidades jogueiras contemporâneas ver Dossiê do IPHAN 5. *Jongo no Sudeste*.

nuanças comprometidas com as ontologias locais que o produzem. Por outro lado, tomado como *tema*, o jongo praticado diversificadamente nas inúmeras localidades da região sudeste brasileira, é colocado no cenário nacional numa conformação objetificada, sob a nomenclatura de “Jongo do Sudeste”⁴, sendo diluídas as diferenças locais e evidenciadas características elegidas como invariáveis. Em suma, o *jongo como prática* estaria no âmbito das ontologias locais, definidas e guiadas pelas cosmo-histórias, ao passo que o *jongo como tema* seria fruto do comprometimento que envolve inúmeros atores sociais voltados à sua patrimonialização, tratando-se, portanto, de uma convenção.

Analisar uma prática cultural como o jongo, valorizada na contemporaneidade no Brasil como herança que remonta aos tempos da escravidão, nos obriga, incondicionalmente, a considerar alguns aspectos discursivos produzidos no pensamento social brasileiro, referentes à definição da nação, o elemento negro e sua cultura. Afinal, que nação é essa, ou melhor, que narrativas e discursos são esses, produzidos em nome da nação, que propiciaram na contemporaneidade o reconhecimento e patrimonialização de práticas culturais de referências negro-escravas, a exemplo do jongo?

Cultura afro e a nação brasileira

Como demonstram diversos autores (SCHWARCZ, 1987, 1993, 2007; SKIDMORE, 1976, dentre outros), o desenho de nação que se forjava no Brasil de fins do século XIX estava comprometido com discursos respaldados em teorias racialistas. Especificamente, após 1888 quando se oficializa a libertação dos escravos, por meio da Lei Áurea, a maior questão não remetia mais diretamente ao problema do regime escravocrata e a condição dos escravizados, mas, sim, tratava-se de dimensionar quem era e quem compunha essa nova nação como seus cidadãos (SCHWARCZ, 1987).

Estas observações parecem abrir caminho para a compreensão acerca das singularidades impressas aos segmentos negros no Brasil. Embora

4 - Título sob o qual foi salvaguardado pelo IPHAN. Disponível no site: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_lmaterial/Dossie_Patrimonio_lmaterial/Dossie_Jongo.pdf

fossem juridicamente reconhecidos como cidadãos brasileiros, com igualdade de direitos e deveres após 1888, perpetuou-se em torno deles a gama de representações que remontava ao período escravocrata, e que os colocava na posição de sujeitos diferenciados, hierarquicamente inferiores e, ao mesmo tempo, dotados de exotismos. Como se sabe, práticas culturais como batuques⁵ e rodas de capoeiras, além dos cultos religiosos de possessão afro-brasileiros, foram alvos de perseguição e estigmatização dos negros (ABREU, 1999; SALVADORI, 1990; SOUSA REIS, 1997). Era como se tais práticas fossem vistas como marcas evidentes de que, com elas, aqueles novos cidadãos não poderiam, jamais, contribuir para a edificação da nação.

Assim, aos africanos e seus descendentes no Brasil, mesmo com a abolição da escravatura, foi reservado o espaço da detração. De um lado, a estigmatização expressa nos editoriais de jornais, nos discursos acadêmicos (fortemente marcados pelo racismo científico) e práticas cotidianas, de outro, sua ausência em instituições oficiais comprometidas com a imagem da nacionalidade, como era o caso dos 'museus etnográficos' daqueles fins de século (SKIDMORE, 1976).

Porém, conforme fartamente demonstrado pela bibliografia especializada, após os anos de 1930, este quadro tenderia a ser significativamente alterado com uma reavaliação sobre a presença do negro no país. Sem dúvidas, a forte influência que passaria a exercer o culturalismo norte-americano em certa parcela da intelectualidade brasileira, à época, contribuiu, sobremaneira, para tais mudanças de perspectivas. Os pressupostos anti-racistas preconizados pelo antropólogo Franz Boas em sintonia com o culturalismo norte-americano, por exemplo, destacavam uma série de argumentos de cunho científico para o combate ao mito da inferioridade de certas "raças". Tais argumentos procuravam enfatizar, basicamente, a proeminência do conceito de *cultura* em detrimento do conceito de *raça* para se compreender a diversidade entre os povos. E mesmo sem o abandono absoluto da noção de raça, foi o conceito de cultura que se

5 - Nomeação genérica muito recorrente ao longo do século XIX, sobretudo nos autos criminais, para fazer referência às diversas danças de negros que, ao som de instrumentos de percussão, se reuniam em praças, largos e quintais residenciais, com os mais variados propósitos.

tornou central na discussão em torno da formação e do papel do Estado e da sociedade brasileira a partir daquele período. Tendo sido bem recebida pelos autores que procuravam uma nova saída para o problema racial no contexto brasileiro, a perspectiva culturalista permitiu, a partir de então, uma interpretação positiva da mestiçagem racial e cultural no Brasil. “Nesse sentido, a mestiçagem surgia como a saída mais alentada e ‘coadunada’ com as especificidades locais [brasileiras]” (CAMPOS, 2007, p. 35).

Deste modo, o problema referente ao negro passava a ser progressivamente discutido, entre os intelectuais comprometidos com o pensamento social brasileiro, em termos culturais e não, necessariamente, raciais. Um debate que, em sua gênese, abarcava a discussão sobre a própria busca da identidade da nação brasileira. Diante da inevitabilidade de se banir o negro e seu legado do cenário da nação, viu-se no conjunto de seus aspectos culturais uma saída para a construção da originalidade brasileira. No entanto, ao mesmo tempo em que os elementos culturais de referência ao negro passavam a ser incluídos na composição da brasilidade, o advento da escravidão permanecia no imaginário nacional. Como bem observa Maria Olívia Gomes da Cunha (2007), a instituição da escravidão ocupou, desde as primeiras décadas do século XX, um lugar de destaque na historiografia e na tradição ensaística e sociológica brasileira. Mediante a veiculação de textos, iconografia, artefatos e documentos, não só se produziram análises sobre as suas vicissitudes sociais e políticas, como também interpretações sobre a nação. “Nos clássicos da literatura histórica e sociológica brasileira a escravidão é a instituição não só que dá inteligibilidade à nação, mas que a inventa de forma singular” (GOMES DA CUNHA e GOMES, 2007, p. 11-12).

Contudo, referir-se à escravidão naquele contexto em que se buscava forjar uma imagem da nação se revelava um recurso espinhoso, posto que ao mesmo tempo em que se apostava na dignificação de elementos culturais dos segmentos populacionais afro-brasileiros, não se tinha como negar que os sujeitos pertencentes àqueles segmentos eram resultado da experiência escravocrata, quase sempre vistos através das lentes da desqualificação social (GOMES DA CUNHA, 1999). Por isso, nos discursos oficiais, sobretudo, a partir dos anos de 1930, o que se buscava eviden-

ciar não era o lado vergonhoso daquele regime de trabalho, tido como o avesso da civilização e do liberalismo político e econômico; tratava-se de resgatar aquilo que, a partir da experiência da escravidão, a nação ganhara em termos culturais como aspectos linguísticos, culinários, sonoros e visuais. Processava-se, portanto, um trabalho de re-significação da experiência escrava no Brasil, pautado na recordação de certos aspectos e no esquecimento de outros⁶.

No discurso de síntese da construção da nação brasileira, forjada a partir dali, o culto à nação oscilava entre duas imagens: de um lado, o desejo de se tornar uma sociedade voltada para o progresso, para o branqueamento da sua população, para as tradições luso-brasileiras, mas, principalmente, dirigida para a construção de uma unidade que pudesse promover sua integração interna; e de outro, a exaltação das diferenças étnico-culturais do país, daquilo que o singulariza, da incorporação dos elementos étnicos e sincréticos, do anônimo e espontâneo, em resumo, das expressões culturais consideradas de caráter tradicional e popular (SIMÃO, 2005).

A partir dos anos de 1930, portanto, quando passou a se definir uma noção de brasilidade em que a mestiçagem foi concebida como aquilo que o Brasil teria de mais significativo e original, as práticas culturais marcadamente de negros passaram a ser pensadas como itens representativos do cenário nacional, entendidos, a partir de então, como partes integrantes do acervo cultural nacional. Foi assim que a capoeira, que tanto ocupou os autos criminais no século XIX no Brasil (PIRES, 1996, 2001; SALVADORI, 1990; SOARES, 1994, 1998), foi convertida em esporte oficial. Do mesmo modo, as reuniões de negros caracterizadas como batuques, tão em evidência nos autos criminais do século XIX (ABREU, 1999), ganharam nova conformação a partir daquele novo contexto, passando “a ser louvados como o ‘samba da minha terra’ que ‘quando se canta todo mundo bole’” (SOUSA REIS, 1997, p. 114).

6 - Com isso não se quer afirmar que somente a partir do referido período se desenvolveu uma preocupação em modular as representações sobre a experiência escrava no país. Conforme atesta a historiografia brasileira, bem anteriormente, a escravidão no Brasil passou a ser tema de intensos debates e preocupações, ganhando diferentes versões interpretativas a depender dos interesses e perspectivas em jogo.

Evidentemente que não se tratou de uma mudança automática, nem tampouco, sem conflitos. É certo que houve um exercício intencional e complexo para conformar tais práticas culturais aos moldes idealizados pelo Estado. Como afirma Peter Fry (1982) ao se converter símbolos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo “limpo” e “domesticado” (FRY, 1982).

Daryle Williams (2001) classifica o primeiro período da Era Vargas, isto é, o período compreendido entre 1930 e 1945, como o momento em que, de fato, se desenvolveu um esforço por parte do Estado brasileiro em forjar o que deveria configurar a cultura brasileira; uma verdadeira “guerra cultural”, segundo o autor, envolvendo burocratas, artistas, intelectuais, críticos e demais cidadãos voltados para o controle de um cobiçado senso de brasilidade, influenciando o imaginário nacional e internacional sobre a definição deste senso. Naquele período, por exemplo, legitimou-se a ideia de patrimônio nacional, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, sob a égide do qual, diversos monumentos foram tombados como atestadores da história nacional.

No entanto, como se sabe, as práticas culturais entendidas como populares, incluindo as afro-brasileiras, não foram incorporadas à ideia de patrimônio nacional pelas políticas de Estado, através de seu órgão SPHAN depois, IPHAN. Não obstante, ainda assim tiveram seu lugar de importância na construção daquele cenário que procurava traduzir e cancelar a nação brasileira. Como bem argumenta Lucieni Simão (2005), era a ideia de brasilidade [entendida como essência do povo] que movia para novas descobertas estéticas, delineando uma concepção própria de patrimônio cultural brasileiro, entendida como resíduo do passado, mas que também guardava certa sincronia: o “folclore vivo”, as “tradições populares”, o “saber fazer”. Nos dizeres de Joel Birman (2009), não se pretendia com isso apenas conhecer o que era o passado significativo da brasilidade, mas também os seus confins e bordas esquecidos no presente, situados que estavam no vasto território continental brasileiro. A missão, à época, de reconhecer e registrar aspectos da, assim entendida, “cultura popular” caberia a uma classe específica de intelectuais, cujos membros atuavam como

uma espécie de diletantes: os folcloristas. Não por acaso, foram eles que evidenciaram o jongo no âmbito das narrativas nacionais.

Folcloristas como tradutores da brasilidade

Embora os estudos tidos como folclorísticos no Brasil possam ser datados do final do século XIX, com um Silvio Romero⁷, por exemplo, em suas obras *O elemento popular na literatura do Brasil* e *Cantos populares do Brasil* é, sobretudo, em meados do século XX que se assiste a uma intensificação de registros folclorísticos no país. Tratava-se na feliz expressão cunhada por Luis Rodolfo Vilhena (1997), de um “movimento folclórico brasileiro” que correspondia a uma série de empreendimentos de diversos intelectuais que, organizados numa comissão em 1947, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), e subdivididos em comissões estaduais, fomentaram a produção de pesquisas e respectivo registro das mais variadas práticas culturais nos diversos segmentos da população nacional. O jongo aparece como tema de interesse dos folcloristas nesse contexto: como mais um elemento da cultura brasileira que carecia ser desvendado, registrado e, conseqüentemente, auferido como parte integrante do cenário cultural (popular) do país.

Foi sob tal espírito investigativo que, a partir da década de 1940, intelectuais como Renato Almeida (1942), Rossini Tavares de Lima (1946), Alceu Maynard Araújo (1948; 1949), Renato José Costa Pacheco (1950), dentre vários outros, publicaram suas notas sobre a prática do jongo, descrita, unanimemente, como “dança de negros”, entendida como “semi-religiosa” por alguns (ALMEIDA, 1942; 1971) e “profana” por outros (ARAÚJO, 1967), cadenciada por cânticos enigmáticos, acompanhada pelo som de tambo-

7 - Sílvio Romero (1851-1914) cursou a Faculdade de Direito do Recife, entre 1868 e 1873. De acordo com Alberto Luiz Schneider (2005), um de seus estudiosos, Romero “... quis encontrar o verdadeiro povo brasileiro, a essência profunda da nacionalidade, de um modo muito semelhante à busca pela nação empreendida pelo romantismo alemão da primeira metade do século XIX, à maneira de Herder e dos irmãos Grimm, autores que Romero citava elogiosamente. Imbuído desse ânimo interpretativo, Sílvio Romero se lançou nas pesquisas folclóricas, mas, como um homem do final do século XIX, queria uma pesquisa e uma coleta científicas e objetivas. O autor acabou escrevendo os mais importantes livros dedicados à cultura popular brasileira no século XIX (...)” (SCHNEIDER, 2005, p. 8-9).

res e circunscrita na região das “terras por onde andou o café” (ARAÚJO, 1967), isto é, a região sudeste brasileira⁸.

Obedecendo à máxima folclorística, os estudos produzidos por aqueles profissionais à época apostavam na existência de um jongo mais fortificado e essencial em tempos anteriores, apontando que o registravam naquele presente etnográfico como uma prática cultural a caminho do fim. Ao compartilharem uma perspectiva purista e essencialista, aqueles profissionais ao registrarem o jongo perseguiam a ideia de que teria havido um jongo “mais puro”, “mais autêntico” e “mais vivaz” (PACHECO, 1948; 1966) antes daquele período, justificando o ofício que empreendiam, isto é, registrar o que ainda era possível diante da inevitabilidade de uma professada descaracterização e conseqüente perda propiciada pelo tempo histórico. Curiosamente, ao mesmo tempo em que aqueles profissionais discursavam sobre a ação de descaracterização do tempo histórico sobre as manifestações populares, apregoando a elas um inevitável fim, compartilhavam a noção de que ainda havia muito que registrar do cenário popular. Oneyda Alvarenga em finais da década de 1940, por exemplo, classificava o “folclore musical brasileiro [como sendo] ainda um cipoal bravo” [ALVARENGA, 1947 (1982, p. 9)], no sentido de que precisava ser desbravado a partir de mais estudos; postura semelhante à de Rossini Tavares de Lima ao argumentar em meados da década de 1950 que o folclore no Brasil devia ser mais estudado, principalmente em SP, cujo mérito até aquele momento coubera apenas a Mário de Andrade (TAVARES DE LIMA, 1954).

Sob tal discurso, o jongo, a partir dos anos quarenta, passava a ganhar cada vez mais notoriedade. Abordado por autores como Rubem Braga (1940), por expoentes do movimento folclórico brasileiro, como Renato Almeida (1942), Rossini Tavares de Lima (1946), Antônio Franceschini e Araújo (1948), Alceu Maynard Araújo (1949) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], ou então nos estudos de comunidade, como no caso de Emílio Willems (1948), o jongo se consagrava como tema de manifestação folclórica, tendo como chancela o aspecto de ser notadamente uma

8 - Durante o século XIX, com maior vigor a partir de sua segunda metade, a produção cafeeira, concentrada na região sudeste do país, foi a mais importante atividade econômica brasileira, garantida pela predominância da mão de obra negra escrava, pelo menos até o fim da escravidão no Brasil, em 1888.

dança de negros, manifestado “nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil” (RIBEIRO, 1984, p. 223).

Evidentemente que a classificação da prática do jongo como expressão eminentemente negra não era algo unidirecional, isto é, ditada exclusivamente pelos folcloristas. Conforme se pode constatar no conjunto das produções folclorísticas sobre o tema, as concepções e classificações presentes em tais estudos têm muito do imaginário de seus autores, mas não deixa de ser também um processo de construção conjunta que envolvia não apenas o senso de valoração daqueles profissionais, mas a auto-atribuição dos próprios jogueiros.

No entanto, se a prática do jongo era entendida pelos folcloristas como herança africana no país, isto equivalia a dizer que era também fruto da escravidão. Assim, em suas descrições, aqueles profissionais primavam por imprimir a marca da escravidão onde viam o jongo.

Alceu Maynard Araújo descrevendo um jongo que assistira no município de Cunha-SP, em 1945, por exemplo, classificava o local de realização como “tradicional para a dança do jongo desde os tempos da escravidão” (ARAÚJO, 1950), e Maria de Lourdes Borges Ribeiro, relatando a presença do jongo no município de São José do Barreiro-SP, nos idos anos de 1950, afirmava que o “velho jongo do tempo dos escravos” ainda estava lá (RIBEIRO, 1959).

Neste sentido, se a prática do jongo era entendida como herança africana, era, igualmente, brasileira, atrelada que estava ao passado da escravidão no país, o que abria precedente para entendê-la no campo da brasilidade como atestação daquilo que configurava o “povo brasileiro” e suas práticas, onde a própria noção de mestiçagem não deixava de fazer sentido. Renato Almeida (1961) chega a usar o adjetivo “dança afro-brasileira” para designar a prática do jongo, observando que quem o praticava “era gente do povo, nos trajes habituais, muitos de pé no chão, e só um ou outro rapaz melhor vestido. Caboclos em geral (...)” (ALMEIDA, 1961). A designação “caboclos”⁹ atribuída pelo autor aos participantes do jongo

9 - O termo “caboclo” evoca, em sua acepção mais larga, a própria ideia de mestiçagem. A figura do caboclo seria o exemplo mais contundente da figura do filho da terra, a síntese da mistura entre o branco colonizador e os povos autóctones, sem desprezar a participação dos povos negros.

denota bem o modo como esta prática cultural passava, de forma cada vez mais apropriada, a ser entendida e cunhada pelos folcloristas como algo próprio das coisas e gentes do Brasil.

Ainda sobre isto, sigamos o que argumenta a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)]:

O jongo, antigamente dança de escravos, passou depois a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros [...] (RIBEIRO, 1984, p. 12).

A equação folclorística, conforme se pode perceber no trecho transcrito acima, parecia consagrar o jongo como um elemento decididamente capaz de expressar a brasilidade, visto como contribuição negro-africana, enredando elementos étnicos outros (como bugres, caboclos e brancos) e praticado precipuamente por “gente humilde”. Era a própria ideia de essência da nação objetivada “no povo”, povo este compreendido como um cadinho de negros, brancos, índios e seus derivados: caboclos, mulatos e bugres.

Assim, a prática do jongo foi tornada tema valioso nas mãos de folcloristas, ao considerá-la elemento substantivo da cultura brasileira. Sob a chancela daqueles profissionais, o jongo, ao lado de tantas outras práticas culturais, passava a ser legitimado, de uma vez por todas, no âmbito das narrativas nacionais, como elemento tipicamente brasileiro a ser considerado.

Jongueiros em cena

Sendo fato que no nível do imaginário nacional o jongo teve seu espaço garantido através da produção folclorística, faltava-lhe, em adendo, um processo que fosse capaz de colocá-lo na pauta do dia; uma mobilização de cunho político que, embora ancorada num discurso comprometido com o passado, tratasse de questões e demandas atuais no terreno da política cultural.

No noroeste fluminense, mais especificamente no município de Santo Antônio de Pádua-RJ, a 256 km da Capital do Rio de Janeiro, iniciou-

-se, em meados dos anos de 1990, um processo de mobilização que culminou em uma articulada rede de relações envolvendo atores sociais os mais diversos e de localidades distintas, propiciando a visibilização de inúmeros grupos jongueiros em um declarado empenho de “dar a conhecer e fazer reconhecer” (GRÜNEWALD, 1999, p. 155) o jongo. Em tal processo, os diversos atores sociais atuando em nome de suas respectivas comunidades jongueiras, a partir de suas vivências, marcadas por especificidades locais, suas ontologias e cosmo-histórias, empenharam-se na visibilização da *prática* do jongo tornando-a *tema* de política cultural. Assim, articulados por uma rede de relações entre si trataram de evidenciar sua prática sob o discurso de uma *necessária preservação*, tornando-a notável a um público mais amplo, e lançando como uma de suas principais estratégias encontros anuais de jongo, congregando um número crescente de atores sociais empenhados na valorização desta prática cultural.

Especificamente, em 1996 jongueiros do citado município, com vistas a provocar a visibilidade do jongo enquanto tema de políticas culturais, se organizaram junto a jongueiros de um município vizinho, Miracema-RJ, e organizaram o que seria o I Encontro de Jongueiros. A partir do primeiro encontro, sucederam outros de periodicidade anual, cuja proposta era agregar cada vez mais praticantes de jongo. Especificamente, os Encontros de Jongueiros que se sucederam repercutiram para além dos limites do noroeste fluminense, chamando a atenção de atores sociais envolvidos com a prática do jongo em outras localidades (PENTEADO JR, 2010).

Estes atores sociais que articularam um processo de visibilização do tema do jongo em meados dos anos de 1990, no entanto, não haviam sido os primeiros a agirem assim. A produção folclorística nos permite entrever a “circularidade cultural” (GINZBURG, 1987) que permeava folcloristas e jongueiros pesquisados em meados do século XX, em que estes últimos articulavam meios para tornar seu jongo notável (ver, no caso, os estudos de ARAÚJO e FRANCESCHINI, 1948 e RIBEIRO, 1984, como exemplos). No entanto, no novo contexto marcado nos anos de 1990, um diferencial se impunha: ao invés de contarem com iniciativas isoladas de intelectuais partidários do folclorismo, os jongueiros deste período mais recente pas-

savam a contar com iniciativas estatais de políticas culturais voltadas ao registro de práticas culturais.

A Constituição vigente no país desde sua promulgação em 1988 apresenta, especificamente, em seu artigo 216 a categoria de *patrimônio imaterial* diferenciada da categoria de *patrimônio material*. Isto abriu precedentes para que ideólogos do patrimônio, sobretudo, agentes ligados ao Estado¹⁰, passassem a se mobilizar com o objetivo de viabilizar a regulamentação de políticas efetivas à patrimonialização de bens desta natureza no país (VIANNA e TEIXEIRA, 2008). Fruto de tais mobilizações, em agosto de 2000, entrou em vigor o Decreto 3551 que instituiu meios de salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil, através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)¹¹.

De um ponto de vista conjuntural, as iniciativas levadas a cabo pelos jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ e adjacências foram capazes de promover uma rede de articulações, através da institucionalização dos Encontros de Jongueiros, jamais vista. Não se tratava mais de jongueiros 'negociando' a projeção de seu jongo com folcloristas ávidos por registrá-lo. As ações e os discursos encabeçados por aqueles jongueiros em meados dos anos de 1990 propiciaram uma articulação *em rede* encampando um poderoso discurso de preservação, fazendo da *prática* do jongo um grande *tema*, culminando na proposta de sua candidatura a patrimônio cultural imaterial do Brasil, em 2001 e que resultou em aprovação em 2005, conforme mencionado no início deste capítulo.

Da gama de instituições e atores sociais que colaboraram com a referida candidatura, além das próprias comunidades jongueiras, figuram universidades (como a Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO), or-

10 - Especificamente, aqueles ligados ao Ministério da Cultura, como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

11 - No que se refere à viabilização de candidaturas dos bens, o Decreto institui que o Ministro da Cultura, instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal, bem como sociedades ou associações civis, podem propor a candidatura de um determinado bem, cuja proposta deverá ser acompanhada de documentação técnica, e dirigida ao Presidente do IPHAN, que a submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. "Em caso de decisão favorável do Conselho, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de "Patrimônio Cultural do Brasil" (BRASIL, 2000).

ganizações não-governamentais (como o Grupo Cultural Jongo da Serriinha-RJ, a Associação Brasil Mestiço-RJ e a Associação Cultural Cachuela-SP), além de segmentos da militância negra no Brasil, destacadamente, as instituições Centro de Referência Afro Sul-Fluminense e Movimento de Consciência Negra Yíá-Dudu.

Esta configuração de atores que se mobilizaram em torno da candidatura do jongo a patrimônio cultural imaterial brasileiro evidencia que no processo de construção e preservação de um patrimônio cultural, os atores sociais envolvidos, bem como seus interesses, são múltiplos.¹² Diante disso, para efeitos conceituais, parece ser apropriado o apontamento de Mauro Almeida (2004) ao referir-se à noção de cultura entendida em seu uso político. Para ele, em vez de reduzirmos tal noção a meras “invenções” e “imaginações”, é preciso reconhecer o que ela evoca e representa àqueles envolvidos com a questão.

No caso dos jongueiros, negros em sua maioria e moradores em bairros marginalizados, encamparem a missão de preservar suas práticas no âmbito das políticas de salvaguarda proporcionadas pelo Estado brasileiro, pode ser uma forma de driblar as situações de discriminação (racial, de classe e outras) sofridas no cotidiano, onde o jongo valorizado como patrimônio pode operar como importante sinal diacrítico, servindo-lhes de alento, para além das motivações atreladas a outros referenciais vividos cotidianamente (PENTEADO JR. 2010a). Seja, portanto, através dos diversos motivos que guiam tais comunidades jongueiras a encamparem a causa de preservação do jongo, seja através das motivações levadas ao cabo por agentes pertencentes a ongs e demais ideólogos do patrimônio, todos esses interesses parecem ganhar força num terreno que clama pela identificação de patrimônios, expresso nas políticas de Estado para servir aos interesses nacionais. Neste sentido, as políticas de patrimônios culturais envolvem processos complexos em que atores de diferentes lugares sociais com interesses e perspectivas diversas atuam sobre uma mesma causa.

No processo de candidatura à patrimonialização do jongo, as vozes daqueles folcloristas de meados do século XX, por meio de seus registros,

12 - Em outro trabalho (PENTEADO JR., 2010) demonstro etnograficamente os diversos motivos e justificativas que levaram comunidades espalhadas pela região sudeste brasileira a se articularem em rede para a preservação do jongo.

serviram como elemento fundamental para atestar e legitimar a dimensão de autenticidade e originalidade desta prática cultural (PENTEADO JR., 2010; 2016), enquanto elemento *sui generis* componente da nação. Tal fato demonstra que os patrimônios são efeito do processo de criação que se desencadeia na relação entre diversos atores sociais, pois como bem lembra Mário Chagas (2009), no campo do patrimônio cultural, sempre estão em jogo diferentes atores, encarnando diferentes memórias, poderes, resistências e esquecimentos.

Neste caso, é importante salientar que o Estado mesmo não sendo a única parte envolvida no processo de emergência de bens culturais candidatos a patrimônio, é, seguramente, parte essencialmente interessada. As funções desenvolvidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, expressam com justeza o interesse estatal no reconhecimento de patrimônios culturais nacionais, cuja responsabilidade é a de “preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros, bem como assegurar a permanência e usufruto desses bens (...), além de contribuir para “salvar do desaparecimento um legado significativo para a cultura do Brasil”¹³ (www.iphan.gov.br). Assim, a preservação do patrimônio cultural implica sempre em noções de “valor” e “perigo”. “Valorizar o bem e desejar evitar o perigo de destruição constituem os gestos básicos da coreografia preservacionista que, a rigor, traduz um esforço e um anelo de prolongamento da vida social do bem cultural” (CHAGAS, 2009, p. 108).

Considerações Finais

Conforme se procurou demonstrar, a emergência do jongo como patrimônio cultural está atrelada a um conjunto prévio de ações e medidas discursivas relacionadas ao projeto forjado de nação: 1) a assunção de práticas culturais afro-brasileiras dignificadas como importantes elementos constitutivos da nação brasileira, a partir dos anos de 1930; 2) a atuação dos folcloristas que através de suas produções tiveram importante papel para acusação da existência do jongo como *tema* componente

13 - www.iphan.gov.br

da cultura brasileira no âmbito das narrativas nacionais, em meados do século XX; 3) a institucionalização de políticas patrimoniais voltadas ao reconhecimento e salvaguarda de práticas culturais imateriais, instaurada com a Constituição de 1988 e levada a cabo nos anos 2000 e 4) a atuação de jongueiros atuantes desde meados dos anos de 1990, que, partindo de suas ontologias locais e articulados em rede, colocaram o jongo como *tema* visível no campo das políticas culturais. Estas ações e medidas discursivas, do passado e do presente, propiciaram a visibilidade do jongo, tornando-o grande tema de política cultural, culminando em seu reconhecimento como patrimônio cultural da nação brasileira.

Referências

ABREU, Martha. **O império do Divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Regina. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura**, v. 8 n. 2, p. 37-52. Jul./Dez., 2005.

ALMEIDA, Mauro. A etnografia em tempos de guerra: contextos temporais e nacionais do objeto da antropologia. In Peixoto, Fernanda A., Pontes, Heloísa A. e Schwarcz, Lilia M (éds.) **Antropologia, História, Experiências**, Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 61-81, 2004.

ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

_____. **Tablado folclórico**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961

_____. **Historia da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 2. Ed, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cida-

des. (Publicado originalmente no México em 1947), 1982.

ARANTES, Antônio Augusto. **Produzindo o Passado**. São Paulo, Brasiliense, 1984

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**. Danças, recreação, música. 2ª. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1997. v. 2.

_____. O jongo de Cunha. **Correio Paulistano**. São Paulo, v. 7, n. 14; Mai. 1950.

_____. Jongo. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, v. 16, n. 216, Out. 1949.

_____. e FRANCESCHINI, Manoel Antônio. **Danças e Ritos Populares de Taubaté**. Documentário Folclórico Paulista. São Paulo, n. 33, jul. 1948. (Publicação do Instituto de Administração da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo).

BIRMAN, Joel. Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro. v. 16, n. 1, p. 195-216, 2009.

BRAGA, Rubem. Um jongo entre os maritimbas (Especial para a *Revista do Arquivo*). **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, Ano VI. v. LXVI, n. 66, Abr/Mai, 1940.

BRASIL. **Decreto nº. 3551**. 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/D3551.htm. Acessado em: 22 de abril de 2000.

_____. **Constituição Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.htm

CAMPOS, Maria José. **Versões modernistas do mito da democracia racial em movimento**: estudo sobre as trajetórias e as obras de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo até 1945. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo- USP. 2007.

CHAGAS, Mário. O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina. 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2000.

CLIFFORD, James.. **Itinerários Transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES DA CUNHA, Olívia M. Sua alma em sua palma: identificando a 'raça' e inventando a nação. *In* Pandolfi, Dulce (éd.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 257-288.

GOMES DA CUNHA, Olívia M. e GOMES, Flávio dos Santos. Introdução: que cidadão? Retóricas da igualdade, cotidiano da diferença". *In* Gomes da Cunha, Olívia M. et Gomes, Flávio dos Santos (Eds.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 7-20.

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

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. "Etnogênese e 'regime de índio' na Serra do Umã". *In*: Oliveira Filho, João Pacheco de. (éd.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999. p. 137-172.

IPHAN. 2007. Dossiê 5. **Jongo no Sudeste**. Brasília-DF: Iphan. Disponível no site: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_Jongo.pdf. Acessado em 22 de abril de 2000.

PACHECO, Renato. "O jongo de Guaçuí". **A Gazeta de Vitória**. 15 out. 1966.

_____. "Jongo ou caxambu". **A Gazeta de Vitória**. 25 dez. 1948.

PACHECO, Renato José Costa. **Páginas de folclore: contribuição ao estudo**

do do folclore no Espírito Santo. Vitória: Escola Técnica de Vitória, 1950.

PENTEADO JR, Wilson Rogério. "Folcloristas como intérpretes da nacionalidade: notas etnográficas sobre o jongo no 'espetáculo da brasilidade'". **Arquivos do CMD**, v. 4, n. 1, 2016.

_____. **Uma trilha ao intangível:** olhares sobre o jongo no espetáculo da "brasilidade". Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2010.

_____. **Jongueiros do Tamandaré:** devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratinguetá-SP. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2010a.

PIRES, Antônio Liberac Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira:** a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas-SP, 2001.

_____. **A Capoeira no Jogo das Cores:** criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

QUEIROZ, Vitor. **Olha só, ô meu tambú, como chora o candongueiro:** as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas (SP). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2011.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

RODRIGUES, Jaime. **De costa a costa:** escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola-Rio de Janeiro, 1780-1860). Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2000.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros:** pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1990.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. **Silvio Romero hermeneuta do Brasil: três raças e miscigenação na formação de uma imagem da brasilidade.** Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da Abolição brasileira. In Gomes da Cunha, Maria Olívia & Gomes, Flávio dos Santos (éds.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV, 2007. p. 23-54.

_____. **O espetáculo das raças.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadão em São Paulo no final do século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. Certificando culturas: inventário e registro do patrimônio imaterial. **Mneme – Revista de Humanidades, I Dossiê Cultura, tradição e patrimônio imaterial.** Caicó (RN), v. 7, n. 18, pp. 9-29, 2005.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando': jogueiros cumba na senzala centro-africana. In Lara, Sílvia Hunold & Pacheco, Gustavo. (Orgs.). **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

_____. Malungu, ngoma vem!' África coberta e descoberta no Brasil. In Aguilar, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 212-220 [English Version, p.221-229].

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava no Rio de Janeiro (1808-1850).** Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1998.

_____. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1994.

SOBRINHO, Alves Motta. Os Negros e “A Fazenda de Café”. **A civilização do café (1820-1920)**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 41-58.

SOUSA REIS, Leticia Vidor. **O mundo de pernas para o ar**: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil. 1997.

STEIN, Stanley J. *Vassouras*: um município brasileiro do café, 1850-1900. Tradução de Vera Bloch Wrobel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TAVARES DE LIMA, Rossini. “Jongo em Aparecida”. **A Gazeta**. São Paulo. 26 abr, 1957.

_____. **Folclore de S. Paulo (Melodia e Ritmo)**. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____. **Folclore nacional**. São Paulo: Centro de Pesquisas Mário de Andrade, 1946.

VIANNA, Leticia & TEIXEIRA, João Gabriel L. C. 2008. Patrimônio imaterial, performance e identidade. **IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - ENECULT**. Salvador-Bahia. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14437-02.pdf> Acessado em 22 de abril de 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil**: the first Vargas Regime, 1930-1945. Durham & London: Duke University Press, 2001.

WILLEMS, Emilio. **Cunha**: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil. São Paulo: Secretaria da agricultura do Estado de São Paulo, 1948.

Artesã do Recôncavo e interseccionalidade: a vida de Alentícia

Suzane Tavares de Pinho Pêpe

Introdução

Este capítulo resulta de projeto de pesquisa desenvolvido no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, entre 2015 e 2019, sobre objetos da cultura nas cidades de Cachoeira e São Félix, com a finalidade de mapear e aprofundar sobre sujeitos responsáveis por essa produção, intitulado Memória, Fazeres, Saberes e Cultura Material em Cachoeira e São Félix.

O gênero biográfico abarca um número grande de possibilidades, sendo possível traçar biografias, autobiografias, trajetórias, histórias de vida. Tem sido meio de lembrar os diversos atores sociais e valorizar a multiplicidade de experiências de vida, relações sociais e a cultura de um lugar, assim como pode despertar no leitor o interesse pela memória e história do lugar. O objetivo neste capítulo é apresentar acerca da vida de uma artesã do município de Cachoeira, do Recôncavo baiano, que empresta suas vivências a ponto de ser possível refletir sobre aspectos da história, cultura e arte, das condições de vida e trabalho em Cachoeira em relação ao segmento do artesanato, no qual atua. A fim de permitir a compreensão da interseccionalidade – interseção de gênero, raça e condição social –, parte-se de pressupostos e contextualizam-se aspectos sócio-históricos do trabalho feminino exercido por mulheres negras e relacionados à biografada.

O nome da artesã é Alentícia Bertoza Ribeiro. Ela traz lembranças da sua infância e de quando, na cidade de Cachoeira, conhece a família Santos da qual passaria a fazer parte. Da sua vida partilhada com Pedro Santos, filho de Armando Santos e sobrinho de Tamba Xavier, ceramistas conhecidos na cidade nos anos 1970 e 1980, dos quais a população guarda lembranças, nasceram filhos e filhas, sendo conhecido como ceramista

atuante Florisvaldo, Flor do Barro. As mulheres da família Santos sempre estiveram como coadjuvantes, mas, na última década, Alentícia encontra mais espaço e visibilidade, trabalhando na cerâmica, na confecção de bonecas de pano e na preparação de doces e licores. Através da análise da sua história de vida e relações de família, mostram-se aspectos culturais e sociais ao lado de relações de gênero e raça.

A abordagem proposta é histórico-antropológica, centrada na história de vida e etnografia. A história de vida é uma opção metodológica, dentro da biografia, baseada em relatos do próprio pesquisado e de outros informantes. A coleta de dados foi feita por meio da pesquisa de campo cujos passos são “observar, indagar, escutar, fazer (às vezes) e anotar” (LANGNESS, 1973, p. 15). Ao estabelecer esse diálogo entre etnografia e história, pretende-se que a vida particular ganhe vigor e seja garantido o ato interpretativo.

Referencial Teórico

Cultura é conhecimento, produção material humana, práticas sociais e valores partilhados por membros de um grupo e transmitidos através de gerações. Clifford Geertz (1989, p. 103) a compreende como estruturas de significados socialmente tecidos e estabelecidos. Os valores transmitidos constituem-se no *ethos* de um grupo, definido como elementos valorativos éticos e estéticos e que representam seu estilo de vida; enquanto a sua visão de mundo são seus conceitos elaborados em relação à natureza e à sociedade (GEERTZ, 1989). As práticas simbólicas de conhecimento expressas por meio de atos e gestos humanos permitem a construção de identidades e memórias (BARROS, 2010, p. 29). Todas essas observações sobre o que se considera cultura incidem sobre o conceito de patrimônio cultural, como bens das sociedades que têm dimensão material e imaterial, lembrando que objetos de diferentes culturas são muito mais do que propriedades, assumindo diferentes funções.

A produção material da cultura resulta do emprego de linguagens e da elaboração de um sistema de signos, os quais se mantêm por conexões

ideativas; compreendido como um sistema que envolve forma, conteúdo e função, as estruturas materiais e as bases territoriais onde a vida e a cultura se dão, valores e práticas compartilhados fluxos de trocas e contatos que configuram fronteiras próprias.

A produção artístico-artesanal é focada na materialização de formas dos objetos por meio de conhecimentos e práticas. Segundo Mário de Andrade, a arte não se aprende, e se confunde com o artesanato nos processos de movimentar os materiais. O artesanato, para o escritor, é assunto ensinável (ANDRADE, 1938, p. 11). Mas, são nas ações sobre os materiais que se dão processos criativos, o que desencadeia a expressão plástica. O conceito de arte no Ocidente desde o século XIX está atrelado a originalidade, inventividade e expressividade entre outros critérios, o que é visto como um contraposto ao princípio de tradicionalidade atribuído ao artesanato. Raul Lody e Marina de Mello e Souza (1988, p. 11) enfatizam que a função do artesão é seguir modelos centenários ou adequá-los às necessidades de uma comunidade, enquanto Percival Tirapelli (2005, p. 148) afirma que os modelos de objetos artesanais resultam da colaboração de muitas pessoas ao longo de gerações e é fruto da produção coletiva, em série e anônima.

Seguindo a perspectiva de cultura popular em oposição à cultura de elite, noção já reatualizada tendo em vista a circularidade dos saberes, surgiu a ideia de arte popular em oposição a arte moderna e de vanguarda. Percebe-se uma espécie de hierarquia dessas categorias, estando a arte popular colocada como uma porta de entrada de artistas liminares ao mundo da arte reconhecida pela crítica, entre eles negros e negras.

O termo popular ganhou conotações afirmativas na medida que foi apropriado por grupos e movimentos sociais. Para Carlos Rodrigues Brandão, quando a educação se torna domínio de trabalho à parte, tornando-se domínio de instituições e erudição, o lugar de reprodução do saber comunitário passa a ser entendido como popular e como fração do saber à margem do poder, apesar de não haver dois domínios de saber separados, nem paralelos, porque existe uma troca entre sujeitos e agências (BRANDÃO, 1985).

Adotam-se aqui termos “artesanato” e “arte” usados por Alentícia. Artesanato é a palavra empregada em relação aos objetos que faz; ela se

diz artesã. Mas em sua narrativa, ela se refere à arte, para enfatizar o reconhecimento das produções.

Segundo Antonio Sérgio Guimarães, a categoria “raças humanas” deriva da biologia e da antropologia física que criaram a ideia de subdividir a espécie humana em subespécies, associando fenótipos dos seres humanos a valores morais, dotes psíquicos e intelectuais, de modo a gerar uma hierarquia entre indivíduos de fenótipos diferentes (GUIMARÃES, 2008, p. 64). Alguns povos-nações interessados na defesa de suas origens se consideraram superiores, usufruíram de doutrinas hierárquicas para dominar outros, estimulando também um sentimento de superioridade de uns sobre os outros. O preconceito racial é um julgamento de valor construído culturalmente, baseado na cor, gratuito e sem fundamento (FERREIRA, 2000, p. 51).

O conceito de gênero funda-se no caráter biológico e cultural (GEBARA, 2000, p. 107). Homens e mulheres têm mais semelhanças como espécie que diferenças (LAMAS, 2002, p. 37 *apud* CASTRO; MACHADO, 2016, p. 26) e “aprendem a ser o que são na cultura em que estão inseridos.” (CASTRO; MACHADO, 2016, p. 26). Quanto à interseccionalidade, trata-se de um conceito proposto, desde os anos 1980, por Kimberle Crenshaw, pesquisadora norte-americana que se ocupa do tema da violação dos direitos das mulheres, identifica a superposição de identidades sociais e a interseção de preconceitos racial e de gênero. Ela mostra que as mulheres negras tanto vivenciam discriminação implícita, quanto estão sujeitas à violação dos direitos humanos não apenas por razões de raça, mas também de gênero, superposição que compromete a vida de muitas mulheres negras. Também a desigualdade de direitos pode começar na própria família, no trabalho e em outros ambientes sociais.

A produção artesanal baseia-se nos mais diferentes lugares e épocas na divisão social do trabalho entre homens e mulheres, sendo algumas atividades tidas como masculinas, outras, femininas. A força de trabalho das mulheres é tão importante quanto a dos homens e está muito presente no segmento do artesanato. As mulheres são responsáveis pela maior parte do artesanato produzido no Brasil. Indígenas, quilombolas, ribeirinhas e as que em suas casas nas cidades melhoram a qualidade de

vida da família, completando a renda familiar com o artesanato que fazem e comercializam.

Há comunidades que dividem as tarefas na produção de seus objetos, o que ocorre na tradição ceramista de Maragogipinho, distrito de Aratuípe, Bahia, onde o trabalho é familiar e assalariado, dividido entre os homens, realizadores da produção e construção das peças, e as mulheres, que fazem a pintura e decoração; elas também ajudam em serviços complementares à construção; as crianças participam como aprendizes (SOARES NETO, 1997, p. 108-109).

Em Coqueiros, distrito de Maragogipe, Bahia, famílias vivem, sobretudo, da mariscagem e da venda da cerâmica; modelam painéis, pratos e outros utensílios feitos de barro, queimando suas peças ao ar livre, em forno improvisado com palhas de coqueiro. As mulheres dessa comunidade têm se destacado, passando o conhecimento do fazer a novas gerações; menciona-se o nome de Ricardina Pereira da Silva, D. Cadú que, hoje, aos cem anos, mantém-se como ceramista e sambadeira. Atribui-se a ela e outras mulheres um lugar de resistência, fazendo face às discriminações raciais, religiosas e sociais; servem de referência para outras mulheres pela determinação que têm na afirmação de seus valores culturais e religiosos.

Contexto sócio-histórico

O Recôncavo baiano é identificado pela tradição das religiões de matrizes africanas e católicas, festas e procissões religiosas, o samba de roda, a cerâmica e a escultura em um cenário de construções coloniais, muitas comunidades de pesca e mariscagem, e comunidades remanescentes de quilombos.

No século XVI, com a ocupação portuguesa do entorno da Baía de Todos os Santos, começou a instalação de engenhos de açúcar na região, malgrado a resistência indígena, alguns núcleos urbanos se formaram a partir de meados do século XVI, a exemplo de Cachoeira, no século XVII – Freguesia de N. Sra. do Porto da Cachoeira (1674), desmembrada de Santiago do Iguape; elevada a vila (1698) e a cidade (1837).

A mão de obra escrava negro-africana foi o sustentáculo para o enriquecimento das elites senhoriais, sendo os africanos provenientes da África Central e Ocidental, de diversas etnias. Essa exploração do trabalho de africanos e descendentes com fins financeiros aliada à uma ideologia racista que tem reflexos ainda presentes na sociedade brasileira, se sobrepõe ao tratamento dado à mulher negra como objeto de “produção e reprodução sexual”, combatido por jovens feministas negras nos anos 1970 (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 35-36), e que levou décadas para uma educação de deserotização da imagem da mulher negra.

A economia agrária da região do Recôncavo esteve baseada na produção de subsistência, de farinha de mandioca, e do açúcar e tabaco, vendidos para outros continentes. Cachoeira, Jaguaripe, São Francisco do Conde, Maragogipe e Santo Amaro, Nazaré e São Felix são exemplos de portos fluviais e marítimos, por onde transitavam as mercadorias e gente ao longo dos séculos (SILVA, 2015; SANTOS, 2009, p. 20). Todavia, no século XX, a criação do sistema rodoviário na região fez com que o abastecimento deixasse de acontecer por meio de embarcações e via férrea, modificando o fluxo comercial.

A historiadora Izabel Cristina Ferreira dos Reis, que estudou anúncios da imprensa do século XIX, mostra que, no Brasil, a comercialização de homens, mulheres e crianças negros e negras como objetos de compra, venda e aluguel era frequente. Nos anúncios, constavam “o sexo, a idade, a qualificação profissional, a cor da pele (se preto, pardo, mulato, cabra etc.) se o escravo era nacional (crioulo), ou africano”. No caso de africanos, a etnia era considerada: “nagô, haussá, jeje, mondubi, mina, tapa, bornu, angola, entre outras ‘nações’”. Entre as ocupações previstas para as mulheres escravas estavam: “Cozinheiras, lavadeiras, mucamas, costureiras, doceiras, amas-de-leite, ganhadeiras (trabalhadoras no ganho, vendendo coisas pelas ruas da cidade)” (REIS, 1998, p.34).

Após a escravidão, mulheres negras se firmaram no comércio de seus produtos gastronômicos e outras continuaram no trabalho doméstico, com extensas e extenuantes jornadas de trabalho que passaram a ser remuneradas, muitas vezes, de maneira simbólica. Apenas em 1972, a Lei nº 5.859 trouxe alguns direitos como benefícios e serviços: previdência

social, férias anuais com o adicional de 1/3 e carteira de trabalho. Com a Constituição Brasileira de 1988, empregadas e empregados domésticos passaram a ter direito a salário mínimo, 13º salário com base na remuneração integral, repouso semanal remunerado, férias anuais remuneradas com um terço a mais, licença maternidade, aviso prévio, aposentadoria por idade, tempo de contribuição e invalidez. Contudo, a equiparação dos direitos trabalhistas das domésticas aos dos trabalhadores rurais e urbanos data de 2013, quando a “PEC das domésticas” altera o Art. 7º da Constituição Federal. Apesar disso, muitas são as vezes que não são cumpridas as leis. Esse descumprimento das leis não se dá apenas nesse setor, também ocorre contra outras trabalhadoras, como comerciárias e operárias de manufaturas e indústrias.

No Recôncavo, as fábricas de fumo na região da área fumageira foi o local de trabalho de muitas pessoas de várias cidades do Recôncavo, como São Félix e Cachoeira, até os anos 1970. Essas fábricas empregaram muitas mulheres, as quais eram responsáveis pelo fabrico de charutos e outros produtos, requerendo a sua artesanania.

Em Cachoeira, muitas mulheres se dedicaram a trabalhos, como a costura e o bordado, ofícios importantes, que garantiram a sobrevivência de muitas mulheres, o que só foi se modificando na segunda metade do século XX, quando a indústria de roupas importadas de baixo custo passou a concorrer com o trabalho das costureiras que fazem roupas sob medida. Francisco José de Mello, no livro *Crônicas Memoriais*, menciona que diversas profissões foram extintas ou diminuídas no período sobre o qual escreveu – entre 1925 a 1950 – e se refere que as pessoas que passaram a ter crédito em butiques deixaram de encomendar roupas sob medida (MELLO, 2009, p. 117). Em pesquisa recente sobre o bordado, foi possível verificar que algumas rendeiras e bordadeiras se mantiveram e têm garantido renda complementar e se beneficiado dessas atividades como terapia (MELLO, 2019).

Apesar da difícil mobilidade social, famílias negras ascenderam no Brasil (FIGUEIREDO, 2012), não obstante, a falta de oportunidades para as mulheres, infelizmente, reflete uma discriminação, por vezes, ocultada. A dificuldade na formação e o baixo poder aquisitivo são entraves para

o exercício da sua cidadania. Neste sentido, é importante dizer que as mulheres no século XX enfrentaram grandes desafios pela igualdade de gênero e que as mulheres, no Brasil, passaram a ter mais espaço na vida acadêmica e no mercado de trabalho. Contudo, as políticas no campo da educação precisam ser cada vez mais efetivas nos diversos níveis, a fim de proporcionar a inserção de negras e negros, indígenas entre outras.

Das memórias do cotidiano ao artesanato

Desde 2008, acompanha-se a trajetória de Alentícia, mulher dinâmica. Com base em observações, conversas, anotações, colhidas em sua casa, onde trabalha, em festas religiosas e cívicas, quando comercializa as pequenas esculturas de cerâmica figurativa da família, além de doces e licores e, no Centro de Artes Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, durante oficinas realizadas em aulas de Técnicas e Processos Artísticos, com estudantes do Curso de Graduação em Museologia.

Na zona rural

Alentícia Bertoza Ribeiro, apelidada Letícia, é filha de Joana Bertoza e José Amaro Ribeiro, nasceu em 4 de dezembro de 1950 – “dia de Santa Bárbara”, na Cabonha, distrito de Santiago do Iguape (município de Cachoeira). Seu pai trabalhava na Fazenda Cabonha, onde vivia a família. Ela morou aí até seus 12 anos. Seus avós paternos nasceram na Fazenda Desterro, no mesmo distrito (RIBEIRO, A., 23/10/2019). Esses locais foram engenhos à margem da baía do Iguape, no rio Paraguaçu, situadas após Cachoeira e São Félix no sentido da foz. A pesca artesanal e a mariscagem, o plantio do fumo, agriculturas familiares e a produção paneleira de cerâmica são atividades exercidas nessa baía.

Alentícia lembra da sua família plantando e colhendo na roça e mariscando para sustento próprio; as crianças também ajudavam, devendo alternar um dia no roçado, outro na mariscagem e ir à escola. Ela cursou no distrito de Santiago do Iguape até a 4.^a série e retomou a esco-

la para jovens e adultos há poucos anos. Como o local é um manguezal, o contato com a barro possibilitava às crianças brincar de fazer panelinhas de boneca, constituindo-se essas brincadeiras em suas primeiras experiências na atividade de modelar, atividade que reencontraria na fase adulta (RIBEIRO, A., 23/10/2019).

Relata Alentícia que seu pai, uma vez por semana, trabalhava na terra para os proprietários da fazenda. Em sua narrativa, identifica-se um sistema derivado do modelo de propriedade que dispõe de famílias morando, plantando, criando animais e exercendo outras atividades para seus patrões, podendo em paralelo produzir para consumo e venda. Assim, ela explica que “os patrões davam a terra para o trabalhador plantar e podiam vender os produtos em quantidade”, mas “a terra era do dono; quando a gente ia embora, só podia trazer a roupa do corpo”. Também se depreende que as condições de moradia eram bastante precárias, porque a casa onde moravam era de taipa, enquanto “o patrão tinha sobrado e igreja”. Apesar disso, segundo seu relato, havia certa liberdade na fazenda, pois seu pai realizava o trabalho pesado para o dono da propriedade de forma concentrada em determinado dia da semana e, nos demais, dedicava-se à produção para a sua família (RIBEIRO, A., 23/10/2019 e 13/11/2019). Assim criou seus filhos e alguns dos quais continuam morando no distrito do Iguape.

No Recôncavo baiano, esse modelo de propriedade em que se encontram famílias morando e trabalhando tem origem na realidade das senzalas e depois das famílias de libertos que permaneceram laborando nas propriedades antes engenhos. Vizinha a comunidades remanescentes de quilombos. A Fazenda Cabonha deriva do antigo engenho de mesmo nome, comprado em 1922 pela família Martins Catharino nas mãos da Família Silva Pinto (IPAC-BA, 1982, p. 134). Identifica-se ser Leocádia Sá Martins Catharino a proprietária, o que confirmou em conversa. Trata-se de uma família, de formação católica, das mais ricas na Bahia na primeira metade do século XX, que adquiriu propriedades de antigas famílias da aristocracia rural. No local, ainda há a capela de engenho do século XIX, que foi inventariada como patrimônio cultural do Estado da Bahia (Fotografia publicada em IPAC-BA, 1982, v. III, parte II, p. 134). Um dos sinais de *status* das famílias era possuir palmeiras imperiais em seu terreno, mantidas até hoje.

A mãe de Alentícia nasceu na mesma localidade, mas em propriedade de outra família. Observa-se, na narrativa da filha, a admiração pela figura materna como mulher que se destacava tanto como força de trabalho na roça quanto na organização da economia doméstica, o que lhe serve de modelo de persistência e figura marcante em suas memórias. A sua mãe era ativa na colheita de quiabo, aipim, assim como a farinha feita da mandioca e o azeite-de-dendê que produziam e eram levados por seu pai para vender na feira livre de Cachoeira, a duas horas a cavalo da fazenda (RIBEIRO, A., 23/10/2019).

Uma das lembranças que a pesquisada guarda com entusiasmo é de quando sua mãe, Dona Joana, preparava caruru com dois mil quiabos, para uma quantidade significativa de pessoas, ofertado a São Cosme e São Damião no dia 27 de setembro. É comum mães de crianças gêmeas oferecer caruru (prato feito com quiabo) por terem sido agraciadas pela natureza na concepção da prole. No caso de Dona Joana, “ela teve barriga de gêmeos”, e ao todo teve 23 filhos de parto natural e em casa (RIBEIRO, A., 26/10/2019).

Na Bahia, muitas pessoas festejam os santos médicos, cujo dia é 26 de setembro, pensando também nos Ibeji, orixás iorubanos protetores, representados por duas crianças gêmeas, celebrados nos terreiros de candomblé em 27 de setembro. Na tradição angola/congo, essas divindades gêmeas são chamadas Mabaço e, em algumas tradições jeje, Tobossi. De acordo com Wilson Caetano de Sousa Junior, certamente, os gêmeos foram invocados para proteger as famílias africanas fragmentadas e escravizadas; seu culto está ligado à ideia de continuidade e descendência, assim como o quiabo representa a continuidade (SOUSA JUNIOR, 2011, p. 95-96).

Na Cidade de Cachoeira

Em 1962, ao chegar na cidade de Cachoeira, ainda adolescente, Alentícia começou a trabalhar em “casa de família” como doméstica. Quando chega a adolescência, sem perspectiva de dar continuidade aos estudos, foi essa a sua chance de atividade na cidade, exercendo-a aos 25 anos de idade, quando conheceu o ceramista Pedro de Jesus Santos (1956-2014). Em sua fala, ela e Pedro se apaixonaram (RIBEIRO, A., 23/10/2019).

Pedro morava com seus pais Armando Santos (1911-2014) e Matilde de Jesus, na Ladeira Manoel Vitório, local conhecido no passado como Recuada (IPHAN, 2007, p. 37), antes área periférica da cidade que foi habitada por negros livres; aí foram fundados vários terreiros de candomblé (LESSA; RIBEIRO; GONÇALVES, 2008, p. 51). Nos anos 1970, as condições materiais dessa família eram muito precárias; moravam em casa de taipa e não havia água encanada nessa área da cidade, o que denuncia a “divisão racial do espaço”, nas palavras de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982, p. 15).

Armando, Cecílio e Cândido Xavier (Tamba) (1934-1987) eram filhos de um temido pai de santo da cidade, conhecido como “Chiquinho de Babá”, que fazia a louça de cerâmica para seu terreiro, da nação jeje, conforme a tradição oral (NASCIMENTO, 2010, p. 82). Nos anos 1970, Armando, sogro de Alentícia, conta em entrevista às autoras do livro *Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste* que começou a fazer figuras de presépio aos 12 anos, ao ver uma professora fazer esse tipo de peça na escola e colocá-las em uma caixa para vendê-las. Tamba, bem mais novo que Armando diz aprendeu com Cecílio, seu irmão mais velho (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 2010, p. 143).

Esses saberes e práticas foram compartilhados no ambiente familiar; foram desenvolvendo novas formas e acrescentando muitos motivos, o que demonstra que o artesanato vai além da imitação de modelos e as mudanças decorrem da necessidade, sem haver preocupação com assinatura das peças nem receio da reproduzibilidade, conforme definido no início deste capítulo.

Em depoimento de 1976, Armando menciona que foi inventando as peças, “depois todo mundo tomou a fazer”, homens e mulheres, meninos e meninas. Ele cita seus irmãos, a sua mulher Matilde, seu filho que ensinou a outros irmãos, e a outra mulher (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 2010, p. 140). Essa forma caracteriza o sistema de trabalho em família sem divisão do trabalho, ou seja, cada um(a) sendo responsável por uma peça do início ao fim da sua confecção. A transmissão do conhecimento, por sua vez, através da observação do gesto e pela oralidade em um processo de participação e trocas.

A participação das mulheres da família na produção é mencionada no livro de Coimbra e colaboradoras, mas não há fotografias nem textos sobre elas. Alentícia lembra nitidamente das outras mulheres da família Santos e de sua sogra, Matilde, quem lhe ensinou a fazer a Barca de Exu (RIBEIRO, A., 16/6/2018). Exu é uma divindade do sistema mitológico iorubano, cultuada no Brasil, símbolo de movimento, das encruzilhadas e de virilidade.

Mas com Pedro foi aprendendo as formas dos animais de presépio. Da união de Alentícia e Pedro nasceram dez filhos de parto natural, dos quais oito cresceram: Marilene, Marcia e Marciana, Pedro, Paulo, João, Felipe e Florisvaldo Ribeiro dos Santos. Filhos e filhas aprenderam a modelar, contudo o que se dedica inteiramente é Florisvaldo, conhecido como Flor do Barro. Da quarta geração, dois netos de Alentícia e Pedro, Vinícius e Vítor, estão continuando a cerâmica, encontrando mais uma referência que é a do tio Flor do Barro.

Alentícia se diz católica e fala que gosta do candomblé, além de mencionar a sua proximidade com o Terreiro Guarany de Oxóssi (fundado em 1994) e com a “finada Mãe Madalena” (Maria Helena do Vale, falecida em 2012), que lhe recomendava banhos de folha, para proteção física e espiritual. Seu orixá protetor é Nanã – divindade africana do Daomé, cultuada na Bahia (RIBEIRO, A. 26/10/2019). Coincidentemente, na mitologia jeje-nagô, Nanã é considerada senhora da lama e do barro, responsável pela forma dos corpos modelados por Oxalá, divindade nigeriana muito cultuada no Brasil pelos adeptos das religiões de matrizes africanas. No entanto, no imaginário que se configurou na Bahia ligando adeptos a seus orixás, o pertencimento não está vinculado à profissão, mas a aspectos psicológicos. De acordo com Pierre Verger, sobre o arquétipo dos filhos e filhas de Nanã, “são pessoas que agem com calma, benevolência, dignidade e gentileza”, que julgam ter a eternidade para finalizar os seus afazeres, educam as crianças com doçura; suas ações são bem equilibradas e buscam decisões pertinentes e justas (VERGER, 2002, p. 241). Nanã também é considerada a mulher mais velha do panteão jeje-nagô e aquela que impõe limites.

Motivos e motivações da ceramista

O barro usado por Alentícia, seu filho Flor do Barro, filhas e netos para modelar é, em geral, o cinza, trazido da zona rural de Cachoeira em carrinho de mão. No processo, partem de forma básica geométrica feita com uma porção de barro após limpo e amassado com as mãos.

A forma original vai sendo transformada de maneira racional de modo a compor um esboço, para então fazer os detalhes. Até que chega a hora do acabamento; pouco utilizam instrumentos além das mãos. As peças modeladas são colocadas para secar ao sol e, depois, reunidas para o processo da queima, realizado em forno a lenha improvisado, montado a céu aberto. Além do tempo de arrumação das peças, a queima leva cerca de 20 minutos. Depois de frias, essas peças queimadas são pintadas com tinta à base de água ou tinta apropriada para cerâmica.

Os motivos pelos quais Alentícia tem preferência são os varais de pombo (Figura 1) e bichinhos de presépio, sobre os quais tem maior domínio formal. São galos, galinhas, pintos, pavões, burros, zebras, girafas entre outros. Os varais de pombo medem de 20 a 30 cm de altura e as figuras de presépio, entre 20 e 30 cm.

Figura 1. Alentícia Bertoza Ribeiro



Foto: Suzane Pinho, Cachoeira, 2019.

Alentícia segue a iconografia das peças de cerâmica de Armando e Tamba. Os bichinhos são comprados pela população local para compor presépios católicos domésticos, como brinquedos, como objetos estéticos e lembranças de viagem. Além disso, a ceramista recebe encomendas de lembranças de festas de iniciação de filhas(os) de santo, sobre motivo relacionado à divindade protetora de quem faz a encomenda.

As aves são seu objeto de maior prazer estético, pois ela identifica essas representações a liberdade e beleza. A imagem da pomba está impregnada de simbolismo desde a antiguidade nas mais diversas culturas, do Ocidente ao Oriente, geralmente associada ao divino e ao amor. No mundo católico também simboliza a pureza e a esperança. Na mitologia do candomblé, um pombo branco acompanhou Oxalá na criação, elemento representado na parte superior de seu cajado (opaxorô).

A galinha e o galo (*Gallus gallus domesticus*), tema recorrente, são encontrados em todos os continentes, sendo similares mitos de diversas tradições religiosas em que o galo equivale à ressurreição do sol a cada dia quando ele canta; é símbolo de moralidade e vigília, morte e a ressurreição. Inspirado nos cultos da antiguidade, no mundo cristão, ele anuncia as boas novas. Segundo João Fábio Braga (2015), a missa do Galo, na passagem do dia 24 para 25 de dezembro, como alusão ao nascimento de Jesus Cristo foi incorporada por Bispos de Roma, pois essa é a data de início do solstício de inverno no hemisfério norte e de comemoração do nascimento de Mitra, deus persa cultuado por romanos; a Igreja procurou fundir esses cultos, escolhendo 25 de dezembro para comemorar o nascimento de Jesus. No candomblé, no Brasil, o galo, é oferenda de Ossaim, orixá conhecedor do segredo das folhas, orixá das ervas, enquanto a galinha, por amparar os filhotes, é associada a Oxum, representação da sabedoria e do poder feminino, orixá das águas dos rios e cachoeiras.

As peças de cerâmica representando animais nativos da África despertam o olhar pelas texturas feitas a tinta, a exemplo de girafas (norte da África), zebras (África central e do sul) e da galinha d'angola (Figura 2), ave sagrada no candomblé, trazida da África pelos colonizadores. Segundo mito iorubá, a galinha d'angola, *Etun* ou *Konkém*, foi inventada por Oxalá, quando este mandou a população de uma cidade que estava sendo assola-

da a pintar as pontas das penas de uma galinha preta com pó de giz branco (*efum*) a fim de se livrar da Morte (*iku*). Assim o fizeram e, quando a galinha foi solta no mercado, imediatamente, assustou a Morte que foi embora. Conta-se que é por isso que, na feitura de iaô, filho(a) de santo é pintado(a) com manchas brancas como uma galinha d'angola, devendo lembrar Oxalá e esse mito de afastamento da morte (PRANDI, 2001, p. 511-512).

O pavão, ave considerada muito bela, exibe a sua cauda no ritual de acasalamento (Figura 3); quanto maior a abertura da cauda do pavão, mais ovos são colocados pela fêmea, ou seja, mais sucesso na reprodução. Tanto o pavão verde quanto o azul são representados pela ceramista. Popularmente, o pavão é associado à beleza e à vaidade; na iconografia cristã, a eternidade e imortalidade.

Figura 2. Alentícia, varal de galinhas d'Angola, altura 27cm.



Foto: Suzane Pinho, Cachoeira, 2019

Figura 3. Alentícia, Pavão, altura 14cm.



Foto: Suzane Pinho, Cachoeira, 2019

Alentícia não se dedica a fazer figuras de Exu Boca de Fogo nem Barca de Exu, inventados por Armando e Tamba, tarefa que deixa para seu filho Flor do Barro; o mesmo ocorre com outros motivos fortes nas culturas de matrizes africanas e indígenas, como capoeiristas, roda de candomblé,

procissão da Boa Morte e caboclos, realizados pelos mais velhos e da preferência de Pedro.

Como outras artesãs da região, ela confecciona bonecas de pano bem originais, que representam Irmãs da Boa Morte, baianas e filhas de santo, impregnadas do seu estilo, o que permite reconhecer a sua autoria, pelo no formato cilíndrico da cabeça e dos braços. Entre as bonequeiras atuantes das cidades de Cachoeira e São Félix. A maior referência do gênero na cidade de Cachoeira é a boneca, em tamanho natural, exposta na sede da Irmandade da Boa Morte, da autoria de Júlia Bastos, renomada costureira da cidade no século XX.

As peças de cerâmica da família eram vendidas na feira livre da cidade de Cachoeira e no Bar Cabana do Pai Thomaz em Cachoeira (RIBEIRO, A., 12/12/2019) nos anos 1970 e 1980 (PÊPE, 2015, p. 22). Há cerâmicas de Tamba expostas em museus. No centro urbano de Cachoeira, no século XX, evidenciou-se a produção de escultura e cerâmica figurada sobre temas da religiosidade católica e de matrizes africanas em núcleos familiares. Certamente são atividades que existiram a fim de atender às necessidades religiosas (PÊPE, 2015).

Nota-se que Alentícia sempre se preocupou com a sobrevivência da família; houve épocas em que ela saía com os filhos para vender a cerâmica e outros produtos de porta em porta (RIBEIRO, A., 12/12/2019). A mulher Alentícia tem provado a sua capacidade de continuar a trabalhar na produção de figuras de cerâmica de forma ativa e a incentivar seus descendentes à atividade que consideram uma “tradição de família” (FILME FLOR do Barro). Por sua vez, seus filhos e filhas se mantêm próximos a ela, unidos por um sentimento de forte solidariedade, principalmente, após a mudança de seu companheiro e pai de seus filhos para Feira de Santana, alguns anos antes de falecer. Nessa época Flor do Barro passou a compartilhar a responsabilidade da busca no barro e da queima das peças.

Viver com dignidade é a meta, assim vai complementando a pensão que recebe com a venda de doces e licores artesanais de frutos típicos da região, que ela prepara. A sua vida é assim dedicada ao trabalho e à comercialização das cerâmicas dela e da família.

Considerações finais

Partiu-se da ideia de que as biografias se situam no contexto da cultura e das relações sociais, sendo meio de compreender épocas, lugares e papéis sociais, modos de vida e suas leituras de mundo. Foi trazido um manancial de informações a fim contextualizar a história e sociedade do Recôncavo entre passado e presente, assim como possibilitar a compreensão o lugar da mulher no mundo do trabalho, especificamente, na atividade artesanal em família.

No caso das mulheres negras, no Brasil, elas sempre tiveram de trabalhar, diferentemente das não-negras que no passado não tinham atividades no mundo público. As mulheres negras, assim sempre desempenharam atividades para sobreviver junto à família. A interação entre os enfrentamentos por raça, gênero e condição social, seja em zona rural seja em zona urbana, é desafio diário e a dependência do trabalho doméstico uma condição que remonta aos tempos coloniais, mas se perpetuou assumindo outras formas.

Negras e negros que atravessaram os séculos reagindo ao sistema de exclusão social e ao racismo são símbolo de resistência. Os meios buscados são múltiplos. Contudo, o que foi evidenciado, nesta história de vida, foram os meios de expressão de suas matrizes culturais através da vida e da arte/artesanato.

Constata-se a atuação da mulher na produção de cerâmica junto à família, seu compromisso com o trabalho artístico-artesanal e com a comercialização do produto. Ao mesmo tempo, as mulheres são pressionadas pela carga de trabalho doméstico que driblam com a sua versatilidade, mas a cada vez que é exigido da mulher mais empenho e produtividade financeira, faz-se necessária a redivisão das tarefas de casa, a fim de garantir a qualidade de vida de todas e todos.

O legado de artistas/artesãos, mulheres e homens, suas relações de poder e valores simbólicos foi compreendido em um contexto das referências, memórias pessoais, da materialidade e imaterialidade da arte da artesã Alentícia que foi inserida na produção da cerâmica, por ter adquirido laços familiares. Essa relação em que o trabalho e a casa se tornam

uma unidade e que todos têm acesso ao fazer, materializando formas do imaginário cultural/individual, comprometidos(as) com a reprodução do legado de seus ascendentes diretos é comum no Recôncavo urbano.

Este estudo evidenciou que a mulher em questão Alentícia Bertozza Ribeiro encontra na atividade simbólica mais do que meio de complementar a renda da família extensa. As peças de cerâmica e as bonecas são seu meio de expressão plástica, os doces e licores são formas refinadas de proporcionar prazeres ao paladar; são a possibilidade de realização e de afirmação do dinamismo no enfrentamento de vida na condição de mulher negra partícipe da cultura que protagoniza e representa. Ela como outras mulheres conhecidas por sua trajetória de resistência, é a única que ficou evidente na cidade de Cachoeira, fazendo cerâmica, na atualidade.

Apesar disso, a inserção de novas iconografias na produção da cerâmica da família Santos coincide com a figura masculina, o que pode significar uma maior autonomia em relação ao processo criativo por parte dos homens. Apesar de haver preferências por temas, o ideal é de dar continuidade à tradição da cerâmica de Armando, Tamba e Pedro, o que é expresso por Alentícia, seus filhos, suas filhas e seus netos. Aí entra o papel que Alentícia tomou para si, de estimuladora da família, compartilhando uma herança que abraçou por gostar e se realizar como artesã, afirmando valores de sua ancestralidade africana e das formas de educação popular através da passagem de conhecimento através do gesto e da prática.

Ser mãe, ser avó, trabalhar e estudar mesmo quando amadurecida e dividir com os mais jovens a sua sabedoria de vida adquirida, sem se contaminar por valores supérfluos, sem se deixar impressionar pelas adversidades, e fazer com que seus filhos e netos estejam integrados nessa dinâmica tem sido a sua maior virtude.

Referências

ANDRADE, Mário. **O artista e o artesão**. 1938. Aula inaugural dos Cursos Disponível em: <https://www.usp.br>. Acessado em: 14 jul. 2020

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Tradução: Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BARROS, José Márcio. A diversidade cultural, o identitário, o popular e o tradicional. In: BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Catálogo das Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Salvador: Secretaria de Cultura: Fundação Pedro Calmon, 2010.

BISILLIAT, Maureen; SOARES, Renato (Coord.). **Museu do Folclore Edison Carneiro: sondagem na alma do Povo**. São Paulo: Empresa das Artes, 2005.

BRANDAO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação Popular**. [Original 1985]. PDF. Disponível em: <http://ifibe.edu.br/arq/201509112220031556922168.pdf> Acessado em: 01 jul. 2020.

BRAGA, João Fábio. **Ensaio sobre a simbologia do Galo**. Publicado em 28 de setembro de 2015. Disponível em: <https://fabiobraga.wordpress.com/2015/09/28/ensaio-sobre-a-simbologia-do-galo/> Acessado em: 15 jul. 2020

CARMO, João Paulo Pinto do. **Um lugar chamado quilombo: cativo e liberdade em um engenho do Recôncavo Baiano (1870-1930)**. 2016. 122 fl. Dissertação. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora, e dos Povos Indígenas, Cachoeira- Bahia, 2016.

CASTRO, Amanda Motta; MACHADO, Rita de Cassia Fraga. Movimento Feminista no Brasil e América Latina: Reflexões sobre Educação e Mulheres. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, Vol. 16 - n. 1 - Itajaí, jan.-abr. 2016. Disponível em: www.univali.br/periodicos Acessado em: 07 jul. 2020.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

_____. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.

CRENSHAW, Kimberle. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero.** Cruzamento Raça e Gênero. Disponível em: <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf> Acessado em: 03 jul. 2020.

DOSSE, François. **O desafio bibliográfico.** Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente:** identidade em construção. Rio de Janeiro: São Paulo: Pallas, 2000.

FIGUEIREDO, Angela. **Classe média:** Trajetórias e perfis. Salvador: EDU-FBA, 2012.

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira:** significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 217-244.

GEBARA, Ivone. **Rompendo o Silêncio:** Uma fenomenologia feminista do mal. Petrópolis: Vozes, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERAÇÃO CÔTA. Catálogo de exposição. Sala de Exposições Temporárias. Casa de Olaria. 04 fev. a 31 dez. Disponível em: <<http://www.museuolaria.pt/wp-content/uploads/2018/02/>>. Acessado em: 15 out. 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: As culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, Jan/Jun 2005.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar do negro.** Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1982. (Coleção 2 Pontos).

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e raça e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Lívio; PINHO. Osmundo (Org.). **Raça:** novas perspectivas antropológicas. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia / Edufba, 2008. p.63-81.

IPAC-BA. INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL DA BAHIA. **Monumentos e Sítios do Recôncavo**. v. III, Parte II, 1982.

IPHAN. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL: IPHAN. **Cachoeira**: vivências e compreensões do patrimônio cultural. [S.I.], 2007.

LANGNESS, L. L. **A História de Vida na Ciência Antropológica**. São Paulo: EPU, 1973.

LESSA, Beatriz Cepelowicz; RIBEIRO, Rafael Winter; GONÇALVES, Renata de Sá Território e Referências Culturais em Cachoeira In: ROTAS da Alforria: trajetórias da população afro-descendente na região de Cachoeira, Bahia. Rio de Janeiro: IPHAN / Copedoc, 2008. p. 15-88.

LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. **Artesanato brasileiro**: madeira. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore / Funarte, 1988.

MELLO, Francisco José. **Crônicas memoriais**. Cachoeira, 2009.

MELLO, Jusenira dos Santos Cardoso de. **A Ressignificação do Bordado Richelieu na Cidade de Cachoeira-Bahia**. 2019. 69 fls. Monografia. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

MUNANGA, Kabegele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de Hoje**. São Paulo: Global, 2006. (Coleção para entender)

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. **Bitedô**: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagô no Recôncavo baiano. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

PÊPE, Suzane Pinho. Feitiçaria: Terminologia e Apropriações. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 3, p. 52-69, jun. 2009. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88738>>. Acessado em: 15 dez. 2019.

PÊPE, Suzane Pinho. Entrecruzamentos culturais na cerâmica de Cachoeira (Bahia). In: XI CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Diversidades e Des(igualdades). Anais Eletrônicos... Salvador: CEAO, UFBA, 2011.

Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8079529-Entrecruzamentos-culturais-na-ceramica-de-cachoeira-bahia.html>>. Acessado em: 15 set. 2019.

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **Louco, Maluco e seguidores e a formação de uma escola de escultura em Cachoeira (Bahia)**. 2015. 304 fls. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PIETZ, William. The problem of the fetish, I. **Res: Anthropology and Aesthetics**, n. 9, p. 5-17, 1985.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Izabel Cristina Ferreira dos. **Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX**. 1998. 129 fls. Mimeografadas. Dissertação. (Mestrado em História. Universidade Federal da Bahia). Salvador, 1998.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS BAHIA (SEBRAE), SENAR BAHIA. A iconografia pelo olhar artesão: A Bahia recriada através dos olhares e fazeres de artesãos de oito destinos turísticos. Salvador: Sebrae Bahia [2018].

SILVA, Dayane Rose. **Trabalho doméstico no Brasil**: os avanços trazidos pela Lei Complementar 150/15. Publicado em 07/2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/40811/trabalho-domestico-no-brasil-os-avancos-trazidos-pela-lei-complementar-150-15> Acessado em: 20 jul. 2020.

SILVA, Luís Cláudio Requião da. **Paisagem cultural do Recôncavo Baiano**: Uma narrativa espacial regional a partir da análise do patrimônio urbano. 2015. 272 fls. Tese (Doutorado em Gestão Ambiental e Territorial) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SOARES NETO, Luiz Firmino. Maragogipinho: um estudo sócio-antropológico em uma comunidade de oleiros. **Revista LOCUS: Ciência, Tecnologia e Cultura**. (Centro de Educação Técnica do Estado da Bahia – CETEBA. Universidade Federal do Estado da Bahia – UNEB). Ano 3, n. 3. Salvador, BA, 1997, p. 105-116.

SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano. **Na palma da minha mão**: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2011.

TIRAPELLI, Percival. Sobre os objetos barrocos. In: TIRAPELLI, Percival *et al.* **Arte sacra colonial**. São Paulo: UNESP, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

Depoimentos:

RIBEIRO, Alentícia Bertosa. Depoimentos concedidos a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 4/11/2008, 3/4/2012, 16/6/2018 e 9/8/2018, 23/10/2019, 26/10/2019 e 13/11/2019.

SANTOS, Florisvaldo Ribeiro. Depoimentos concedidos a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 4/11/2008, 3/4/2012, 16/6/2018 e 9/8/2018.

Filme Documentário:

FLOR do Barro. Direção Vonaldo Mota e Luciana Sacramento. Curta-metragem, Sonoro, Não-Ficção. Cachoeira, Ba 2013. 7,4". (Prêmio Dimas de Audiovisual 2013, no IX Forcine Forum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, Campinas, SP.

Informação e curadoria em Museus de Ciência

Sabrina Damasceno Silva

Introdução

Em diferentes domínios da Ciência e da Filosofia, vários esforços teóricos ampliam e aprofundam as análises acerca do fenômeno informação. Reflexões epistemológicas permitem a crítica e o enriquecimento dialógico entre visões alternativas, o que favorece a construção de novos conhecimentos além de levar às atuais tendências de lidar com as preocupações do tempo presente, comuns e pertinentes a todas as áreas do conhecimento.

Este estudo apresenta as interrelações dos processos curatoriais existentes a partir dos arcabouços teóricos da Ciência da Informação (CI) por considerar que se consolidou, nos últimos cinquenta anos, um regime estatal promotor de questões e demandas - para uma nova configuração de "regimes de informação", o que significa dizer que seria qualquer sistema ou rede mais ou menos estável em que a informação flui por meio de determinados canais, produtores específicos e vias organizacionais para consumidores ou usuários (FROHMANN, 1995, p. 5).

Por isso, neste texto, a ênfase está na questão informacional nos espaços museológicos tendo como foco de análise as ordenações e as potencialidades das narrativas estruturadas nos museus científicos, vez que estes não se restringem apenas à materialidade, mas incluem toda uma produção simbólica.

Perspectiva informacional em museus

Nos modelos ocidentais da ciência, as disciplinas são a fonte produtora de conhecimento. A busca por autonomia se estabelece por meio

de ações concernentes à delimitação de suas fronteiras, constituição de uma linguagem própria, elaboração e utilização de técnicas, construção de conceitos e teorias. Sua análise, desse modo, deve se dar a partir de seus processos e movimentos socioculturais constituintes.

A produção do conhecimento disciplinar compreende um movimento de “fechamento” e “abertura” que torna a história oficial da ciência a narrativa da disciplinaridade. E haveria, por outro lado, uma história não-oficial cujo relato diz respeito às constantes migrações, exportação e importação de conceitos, hibridação de domínios e abordagens (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2003, p. 38).

Os museus modernos, enquanto espaços informacionais de memória, podem ser entendidos como locais de construção e divulgação destas narrativas acerca dos heterogêneos patrimônios culturais e naturais. As coleções e exposições museológicas são compreendidas como instrumentos de representação de diferentes contextos históricos e socioculturais. Assim, ao serem integrados a essas coleções, os objetos são submetidos a diferentes processos de ressignificação, “pedaços do mundo físico” que são caracterizados por meio da agregação de valores culturais (PEARCE, 1993, p.9).

Independentemente de sua tipologia, museus são fenômenos culturais com múltiplas significações, construídas a partir de um processo de negociação, do qual participam diversos sujeitos com contribuições aos atos de rememoração, procedimentos interpretativos e narrativos que dão sentido aos arranjos entre a vida e a matéria.

Considera-se aqui o conceito de informação nos termos desenvolvidos no aporte teórico de Bernd Frohmann, em suas reflexões sobre as práticas documentárias que chegam a ponto de gerar a inserção de novos aportes teóricos, como o de Foucault, em especial no que se refere ao) campo dos questionamentos das formulações discursivas e suas relações com os aspectos políticos e sociais e principalmente institucionais.

Ao realizar seu estudo sobre a era da informação em seu texto *Documentation Redux* (2004) utilizando as conceituações de Geoffrey Nunberg¹ ele o considera importante para sua abordagem a respeito de uma filosofia da informação, em decorrência de elaborações sobre a questão “o que é informação”, o que poderia ser um fundamento para essa filosofia, na medida em que pertence ao fenômeno atual de informação, assim como à ideia de quantificação.

A concepção de substancialidade apresentada por Frohmann levaria o imaginário para uma busca por soluções para os efeitos do excesso da massa informacional, bem como, no âmbito de uma espécie teórica coerente, encaminharia para o entendimento de uma possibilidade de conhecimento teórico geral.

O retorno reflexivo quanto aos entendimentos das formas documentais, mantém os traços críticos sobre a necessidade de ampliar algumas das conceituações da CI no que se refere aos aspectos discursivos, políticos e sociais. Se anteriormente o autor se pautava na utilização de arcabouços teóricos estruturados em enunciados produzidos em relações de poder, após um deslocamento, sua busca foi por uma tentativa de ampliar as construções ontológicas possíveis acerca da informação e CI resultantes de práticas de informatividade, onde era possível nesse domínio do conhecimento construir e reconstruir conceitos.

Portanto, Frohmann (2004, p. 390) apresenta duas possibilidades teóricas: uma voltada para as questões de estruturação, funcionamento,

1 - Em seu texto *A Informação Redviva* de 2012, Frohmann destaca que o texto “Farewell to the information age” (“Adeus a era da informação”) de Geoffrey Nunberg de 1996, propõe uma fenomenologia da informação. Este texto apresenta importantes implicações para uma filosofia da informação. Em vez de postular uma definição particular ou argumentar o que pode ser a natureza do fenômeno informacional, Nunberg direciona atenção para “Como é constituída a impressão de ‘informação’ [...]?” (p. 115). Seu motivo para essa abordagem é que as ambiguidades, contradições e confusões inerentes ao fenômeno da informação respondem por sua força e autoridade. As ideias de informação que desfrutam do rigor teórico das definições e essências não são úteis para compreender o fenômeno da informação, porque “qualquer tentativa de extrair uma estrutura conceitual coerente para a noção não seria apenas fútil: seria também artificial com relação à sua fenomenologia: a ‘informação’ é capaz de realizar seu trabalho precisamente porque torna indefinidas as fronteiras entre diversas categorias de experiência originalmente distintas” (p. 114).

estabelecimento e cumprimento de regras desse campo do conhecimento e outra fenomênica onde há um deslocamento para novas formas de positivação e que não possuem entidades ontológicas prontas.

A proposta do autor para o fenômeno informação seria complexa por entrecruzar conceitos de significados, conteúdos de documentos, a intenção dos autores, com o que a mente apreende ao compreendê-los. A partir dessa elaboração ele estabelece alguns questionamentos: a informação é inerente aos documentos ou às mentes que os compreendem? Como a substância intencional está relacionada à matéria inerte e sem vida a ser transmitida? O que é para uma pessoa a ser informada? O que é para o documento ser informativo? Como devemos compreender as relações entre diversos fenômenos sociais e a produção, circulação e recepção da informação? (FROHMANN, 2004, p. 390).

Frohmann igualmente considera o entendimento “wittgensteiniano” de que há um sopro de vida depositado na linguagem pelo ato mental de ligar signos e significados, que pode ser intimamente relacionado à ideia de informatividade de um documento, por requerer um ato mental de projeção desses signos em seus sentidos ou significados. É preciso um pensamento para transformar documentos de matéria sem vida para informação viva, o que dependeria da formação mental do leitor para que seja informativo.

A ideia de informação é pertinente para os denominados “buscadores de informação”, uma vez que a informatividade de um documento seria vista como o conteúdo apresentado a uma mente em condições de compreendê-lo. Os “usos da informação” ganhariam a estabilidade que necessitam para serem contados, tabulados e processados por métodos estatísticos. As relações sociais presentes nos processos de produção, circulação e recepção de informações podem ser, para Frohmann, explicadas da mesma forma.

O encaminhamento para as formulações de Wittgeinstein geraria um afastamento de uma teoria da informação e direcionaria às descrições de práticas documentárias. Isso decorre da elaboração de que são as pessoas reais que se encontram empenhadas em atividades de operação com as

palavras - denominado “jogo de linguagem” – pressupondo um domínio de uma técnica. Essas ideias podem ser agrupadas sob a categoria “prática”.

No que se refere às descrições dessas práticas documentárias, são destacadas certas propriedades: materialidade – documentos exigem uma forma material; o aprofundamento de sua incorporação nas instituições; disciplina social – essas práticas documentárias exigem treinamento, ensino, correção e medidas disciplinares e, por último, a historicidade, pois essas práticas desenvolvem-se, entram em declínio e desaparecem.

Como um retorno a uma sistematização estruturada em suas reflexões críticas acerca da informação, Frohmann estabelece que materialidade, instituições, disciplina social, e história fornecem um começo para uma filosofia da informação a partir de práticas documentárias.

Como suporte para suas formulações o autor retoma a obra de Foucault propondo sua instrumentalização no que se refere especialmente às propriedades institucionais e disciplinares. Mas ao se contrapor essas propriedades com as elaborações foucaultianas sobre a estruturação de “discursos”, percebe-se que cada um desses elementos destacados poderia ser analisado como regras geradoras de “formações discursivas” e que resultariam em um “discurso” sobre as denominadas “práticas documentárias”.

Para Frohmann (2001, p. 5-7), o interesse de Foucault não estava na documentação propriamente dita, enquanto meio de comunicação de informação, mas como uma possibilidade de instância de troca de poder, gerador e formador, pelo qual os sujeitos são construídos. Segundo Foucault, a base para a materialidade da enunciação é a institucionalização. Isto porque, uma enunciação emerge por meio de várias redes relacionais, de campos de uso e está em constante transformação. Sua materialidade é constituída como decorrência de interesses variados, de desafios e lutas, de apropriações e rivalidades. Frohmann destaca ainda que ao se referir a Foucault, Deleuze evidencia que o objeto ou o fenômeno não são em si uma força, mas tanto um quanto o outro devem ser considerados em seus sentidos múltiplos relacionados.

[...] Por essa ótica, conclui-se que não há nenhum evento, fenômeno, palavra ou pensamento que não tenha um sentido múltiplo. Esta visão leva-nos a conceber que os elementos de cultura não são uma for-

ça em si e, portanto, que não são considerados como elementos viáveis de serem preservados e mantidos para as futuras gerações pelos atributos e valores que emergem naturalmente em sua própria existência. Nesse sentido, o que pode ser preservado são os valores e funções atribuídas às coisas, para e por uma sociedade, em momentos históricos específicos (FROHMANN, 2007, p. 86).

No que tange aos museus, seria possível buscar perceber a partir da diferença entre informação e conhecimento, as regras e normas ali presentes e como nesses contextos diversos a informação é acionada intencionalmente ou não ao buscar constituir conhecimentos e qual a diferença nos processos de legitimação destes e dos saberes.

Considerados os espaços museológicos como unidades de informação, sua responsabilidade corresponde a seleção, ordenação e comunicação da informação. Cabe aos museus e seus curadores a gestão e elaboração de formas de uma comunicação de dados oriundos de pesquisas baseadas em objetos de suas coleções. O tratamento deve ser específico, para que o fluxo informacional seja mantido e estes se tornem espaços de geração de conhecimento, com o entendimento que a informação é objeto dos processos curatoriais no âmbito das práticas que envolvem, desde a seleção até a exposição, integrando a comunicação social da ciência e entendendo que os museus de história natural e suas ações de divulgação científica são parte desse processo maior comunicacional.

Representação da memória e divulgação científica

As instituições museológicas como uma das instâncias de representação da memória são espaços para o desenvolvimento de estudos e ações relacionadas à informação. Esta gerada em seu interior e comunicada nos processos de divulgação científica em suas exposições pode ser relacionada a questões de processamento e documentação. E vale destacar que alguns autores preferem entender as exposições como linguagens e ferramentas info-comunicacionais.

Os limites relacionados às coleções museológicas no que se refere à representação das perspectivas materiais e simbólicas das diversas cultu-

ras são questionados ainda a partir de seus critérios de coleta, organização e disseminação da informação. A aplicação das pragmáticas ordenadoras da informação nesse tipo específico de documentos a fim de instituir suas fronteiras, possibilidades e interfaces é muitas vezes comprometida no instante mesmo da coleta em seus contextos originários e posteriormente em sua inserção no interior das coleções.

Do mesmo modo, as atividades relacionadas à sistematização de informações restringem os múltiplos planos de representação por meio de operações reguladoras da ordem dos significados e sentidos. Intenta-se homogeneizar múltiplas e heterogêneas informações advindas de origens diversas em linhagens, sequências e temporalidades construídas a partir de valores e classificações estruturadas na racionalidade moderna.

Assim como no caso da sistematização, alguns estudos exploram a análise da informação como um ciclo, desde sua emergência até sua organização e uso. Esta percepção considera que o processo informacional pode ser gerido direta ou indiretamente em diferentes fases de seu curso. A gestão, não necessariamente, denota um estado total de controle, mais a capacidade de direcionar, guiar e antecipar sinergias e dissonâncias nas interações entre humanos e informação (HUVILA, 2006, p.11).

O processo de organização da informação seria fundamentalmente como uma sequência contínua de interações informacionais com propósitos específicos. Segundo o autor, as finalidades podem ser de heterogêneas potencialidades, implícitas ou explícitas, relacionadas com a vida cotidiana ou meramente com a vida profissional do sujeito. Estas interações não necessariamente seguem a sequência de produção, aquisição e uso. Por outro lado, a complexidade, ambiguidade, volatilidade e situacionalidade das mesmas e das interações individuais tendem a fazer o gerenciamento dos processos informacionais mais difíceis, mas necessários no que tange às suas formas de validação (HUVILA, 2006, p. 2).

Os diferenciais pragmáticos da informação, resultantes de diversas gramáticas socioculturais, acabam por se desdobrar em uma diversidade de mediações e linguagens, ainda que cada vez mais sujeitos “a janelas tecnológicas que sobrecodificam suas possibilidades e limites de geração e transmissão” (HUVILA, 2006, p. 25).

As instituições de memória e informação denominadas em alguns estudos pela sigla ALMs (*Archives, Libraries and Museums*) nas últimas duas décadas do século XX obtiveram um crescimento no interesse (TRANT, 2009, p. 369). Mudanças culturais enquanto impacto nos usuários dessas instituições foram considerados em estudos anteriores (RIDOLFO et al., 2010; SRINIVASAN et al., 2009) apontando demandas de transformação de alguns de seus aspectos tradicionais de formatação institucionais. A questão apontada pelos autores refere-se à necessidade de mudança do foco nos estudos informacionais do usuário ou visitante para os profissionais, de que forma os fluxos da informação ocorrem no interior dessas instituições, quais são as problemáticas e como esses profissionais entendem o seu papel como pesquisadores e comunicadores da informação (JULIEN & GENIUS, 2011; BRYSON, 2005).

Retornando a um possível enfoque da teoria documental, Bates (2006) apresenta a conceituação da diferença da natureza tipos de documentos dessas instituições da ALM como informações publicadas (bibliotecas), não-publicadas (arquivos), selecionadas e incorporadas (museus). Ao considerar as heterogeneidades das coleções, a autora reflete acerca das relações entre as disciplinas e os interesses comuns que as colocariam juntas sob a denominação ALM. O elo estaria justamente nos objetos, que seriam de interesse social de pesquisa, aprendizado e entretenimento, e deveriam ser tornados disponíveis para o público. Sua sugestão é de que as disciplinas que envolvem as instituições da ALM, os estudos de arquivos, bibliotecas e museus podem ser descritos como “disciplinas de coleções” (BATES, 2006, p.1033).

Sob a análise de Huvila (2013, p. 11) museus são instituições informacionais, entretanto, os estudos e trabalhos referentes à informação encontram-se mais inseridos em um foco na memória institucional e das coleções. Há uma ênfase menor no entendimento dos processos de elaboração das formas de circulação interna da informação nesses ambientes institucionais.

Os limites relacionados às coleções museológicas no que se refere à representação das perspectivas materiais e simbólicas das diversas culturas são questionados ainda a partir de seus critérios de coleta, orga-

nização e disseminação da informação. A aplicação das pragmáticas ordenadoras da informação nesse tipo específico de documentos para instituir suas fronteiras, possibilidades e interfaces é muitas vezes comprometida no instante mesmo da coleta em seus contextos originários e posteriormente em sua inserção no interior das coleções. Do mesmo modo, as atividades relacionadas à sistematização de informações restringem os múltiplos planos de representação por meio de operações reguladoras da ordem dos significados e sentidos. Intenta-se homogeneizar múltiplas e heterogêneas informações advindas de origens diversas em linhagens, sequências e temporalidades construídas a partir de valores e classificações estruturadas na racionalidade moderna.

A ciência, que algumas vezes se percebe como definitiva, possui relações internas que garantem estabilidade e capacidade para assimilar mais informações, aquilo que para Medawar (2008, p. 10) vem a ser ou pretende ser ordenada. Em função disso, os discursos da verdade, pensados sobre uma trajetória histórica, possibilitam perceber diferentes correntes do pensamento ocidental. Entretanto, a história da ciência teria um papel estratégico para se compreender os processos de modernização da sociedade, sendo papel do historiador da ciência explorar as relações estabelecidas entre ciência, cultura e o seu tempo (MEDAWAR, 2008).

A “verdade científica” seria para Medawar (2008, p. 10) concebida muitas vezes como um objetivo do trabalho científico e pertencente a uma tradição da comunidade científica, mas não se deve desconsiderar que nenhuma certeza é irrefutável ou além do alcance das críticas (MEDAWAR, 2008, p.10).

Assim como qualquer prática, para Medawar (2008, p. 16), a ciência procede somente numa base de confiança. Ou seja, desde que os cientistas não suspeitem de práticas desonestas e acreditem uns nos outros. Há uma tendência que o conhecimento científico esteja cada vez mais passando por um processo de unificação sem perder suas especificidades.

Em certa medida, o isolamento disciplinar não permitiria uma difusão da ciência e a possibilidade de sua popularização e enfraquece a sua comunicação (MEDAWAR, 2008, p. 16). Esta concepção faz-se importante para a reflexão sobre os cientistas/pesquisadores/ expertises que são

curadores, uma vez que estes são justamente especialistas que, embora muitas vezes não ocupem essa função por escolha própria ou institucional, mas por ser o único especialista de determinada temática, em alguns casos vêm a se tornar o único docente pesquisador responsável por determinado acervo em um museu. Alguns passam a ocupar o cargo por escolha departamental e em todas as situações os curadores se destacam, ocupam um lugar diferenciado na comunidade científica. O que levaria a uma possibilidade de questionamento sobre a existência, mesmo que não formal, de uma “comunidade científica curatorial”.

Os processos curatoriais são fruto de estratégias, escolhas, decisões de sujeitos produtores e ordenadores de “enunciados” oriundos de saber, posto que, enquanto pesquisadores e curadores, estes são igualmente geradores de saber (científico) e controladores das formas de circulação dos “discursos” elaborados a partir dos mesmos.

As práticas curatoriais se relacionam com a elaboração de “discursos” *intra et extra* pares, assim como, para a sociedade em geral, ou seja, com a construção do fazer científico enquanto elaborador de “enunciados” sobre uma determinada área do conhecimento.

Os “discursos” reconhecidos em alguma época, permanecem em um lugar de enfrentamento. A verdade, no sentido da constituição de uma verdade em si, é inseparável das relações de poder entre as práticas sociais, efeito de jogos de regras entre os saberes; ela passa a ser pensada como efeito de estratégias de poder de uma sociedade. A análise deixa de incidir sobre os jogos teóricos e científicos para privilegiar como ponto de partida as práticas concretas (CANDIOTTO, 2010, p.17).

A curadoria é parte de uma rede que configura um dispositivo onde os enunciados científicos e os discursos e regimentos institucionais são parte integrante. As ações de curadoria e suas práticas de ordenação e preservação se relacionam com os jogos de regras entre os saberes e a produção de “enunciados”, assim como as formas de produção e circulação de “discursos” enquadrados em verdades produzidas em heterogêneos contextos.

A naturalização da informação, segundo Huvila (2013, p. 11), integra a rotina de trabalho nessas instituições museológicas, relacionando-se a

um dispositivo onde, dentro da comunicação da informação, encontram-se os atravessamentos acerca de como a informação é transmitida, reproduzida, documentada e recodificada nos museus.

Quando se trata de enunciações elaboradas por esses especialistas, curadores científicos ou não, na verdade se dão a partir de ordenações e escolhas de informações a serem disponibilizadas, selecionadas dentro de jogos de forças, onde o que se encontra em uma espécie de dimensão do processo curatorial, são construções sobre algo que já se encontra construído – a materialidade que constitui seus acervos e tem por finalidade representar os discursos de seleção, coleta, musealização, guarda e exposição.

Há uma relação de poder: enquanto um fala (o especialista), o outro escuta (o não especialista), um participa do processo de conhecimento, que pode ser tecno-científico, e o outro apenas escuta, o que sustenta uma emissão no processo de comunicação que gera uma decisão do conteúdo que em muitos casos caracteriza o processo curatorial.

Os processos comunicacionais públicos da ciência nos espaços museológicos, no que se refere aos processos curatoriais permite perceber que os sujeitos pesquisadores/curadores ocupam uma posição diferenciada frente aos demais cientistas na dinâmica interna institucional, seja no que tange ao acesso às pesquisas em algumas áreas do conhecimento, seja determinando como essas instituições serão representadas discursivamente e o que se encontra obsoleto frente às demais instituições, o que pode ser inovador do ponto de vista estético-informacional além de ter a “imagem do curador” associada à da exposição.

De acordo com Knorr-Cetina (1999, p. 456), que descreve em sua obra horizontes relacionados às comunicações no interior da ciência, as elocuições comunicativas são atos de palavra e realizam ações ou têm uma força (ilocucionária) que não depende do seu conteúdo proposicional: quando fala, o emissor está fazendo alguma coisa e não apenas descrevendo determinada situação. Há três atos de fala distintos: o ato locutório, ou o ato de dizer alguma coisa; o ato ilocutório, produzido ao se dizer alguma coisa, e, finalmente, o ato perlocutório, ou o efeito causado pelo que se disse.

A ideia de que a fala e a escrita são intrinsecamente processos ativos, permitiu entender a comunicação como uma esfera da atividade social de direito próprio, em que as mensagens são formadas e construídas (KNORR-CETINA, 1999, p.375). O interesse nos processos comunicacionais na medida em que essa inclui estratégias de persuasão, abriu as portas para estudos acerca das negociações interativas e da definição de sentido por dois ou mais participantes do processo de comunicação.

Knorr-Cetina (1999, p. 375) destaca que nessa concepção as mensagens se modificam na interação e, igualmente, há resultados emergentes. Sob esse prisma o essencial estaria na distinção entre comunicação e ação, onde o foco estaria nas fronteiras entre a investigação e o trabalho científico, por um lado, e a comunicação dos resultados das investigações, por outro. Os processos comunicacionais adentrariam a investigação e assim, tornar-se-iam fundamentais para o trabalho científico e as elaborações a fim de tornar os resultados públicos.

No intuito de estabelecer um aprofundamento acerca das relações entre ciência e sociedade, Farres, Navas e Marandino (2007, p. 2-3) descrevem modelos de comunicação pública que vêm sendo explorados na literatura. Um dos modelos que tende a prevalecer no Brasil e possui uma tendência unidirecional é o de “déficit”. Nesse modelo, os cientistas são considerados aqueles que possuem o conhecimento, e o público, aqueles carentes de fatos científicos e tecnológicos. O foco nesse modelo é a disseminação do conhecimento – neste estudo considera-se que este engloba a divulgação da informação intra-pares, extra-pares e para a sociedade em geral.

Ainda na mesma tendência encontra-se outro modelo, o contextual. Nesta conceituação o receptor é considerado totalmente deficitário de informação, embora venha a processar o conhecimento recebido de acordo com seus aspectos sociais e psicológicos (FARRES, NAVAS, MARANDINO, 2007, p. 2-3). Este último modelo se contraporá a outros dois de tendência dialógica ou bidirecional da comunicação, onde em um primeiro a experiência leiga, os conhecimentos locais podem ocupar a mesma importância do conhecimento científico na resolução de problemas, e o segundo, denominado modelo de participação pública, se caracteriza por meio da inserção do público nas discussões de assuntos e de políticas re-

lacionadas à ciência e à tecnologia nas mesmas condições de cientistas, valorizando o diálogo e as relações entre ciência, tecnologia e sociedade.

O modelo mais adequado para a Comunicação Pública da Ciência, para Quintanilla (2009), seria aquele que levasse em conta que a ciência é importante parte da cultura da sociedade atual, onde o objetivo da divulgação científica é contribuir, difundir e melhorar a cultura científica. Nesse sentido se faz necessário conhecer as características da atividade científica e que se saiba como esse conhecimento é produzido.

As práticas empregadas no cotidiano das instituições museológicas de ciência geram espaços discursivos de “verdades” a partir de estratégia info-comunicacional de valores oriundos da ciência. A questão da construção de “verdades” nos espaços museológicos possui múltiplas abordagens, entretanto, opta-se por entender que muitos espaços de história natural ainda guardam em sua essência os princípios dos “gabinetes de curiosidades” que deram origem a esta tipologia de museu. Essas instituições apresentam, em suas exposições os elementos materiais de uma nova cultura ou espécie, como uma nova descoberta do mundo desconhecido e reunidos como exemplares únicos, seguindo o princípio de que os museus ocidentais modernos foram gerados para guardar coleções e apresentar verdades.

No que tange à comunicação social da ciência por meio de exposições, vale ressaltar que o processo de escolha do enunciado, a forma como é apresentado e como o processo de recodificação se elabora, pode tornar-se uma simplificação que comprometa inclusive a veracidade do conteúdo divulgado. A questão estaria em disponibilizar uma “verdade simplificada” para que esta se encaixe nas limitações (físicas e conceituais) da exposição ou pressuposições de seus curadores.

Museus podem apenas estabelecer diálogos com seus públicos onde fique claro uma espécie de acordo no que tange à abstração do formato a ser adotado para as representações de temáticas complexas; entretanto esses processos não ocorrem em função da visão preponderante do especialista prevalecer em detrimento das demandas do que a sociedade espera encontrar nos museus acerca das temáticas de determinadas áreas do conhecimento.

O conceito de curadoria possui significados variáveis em diferentes áreas do conhecimento e espaços de preservação da memória. Há, contudo, um ponto de convergência, especificamente nas instituições museológicas, que se encontraria presente em meio a essa diversidade de concepções: a atribuição a uma figura decisória (o especialista). Este pesquisador possuidor de *expertise* possui poder de ordenação dos “enunciados” oriundos de saberes, práticas específicas e, por conseguinte, das “formações discursivas” que irão compor os “discursos” autorizados. Tal sujeito enunciativo estabelece critérios de “verdade”, gestão e comunicação dos bens materiais e simbólicos integrantes de acervos e ações² institucionais.

Naturalizados como arenas para apresentação da realidade, baseados nos conhecimentos especializados, esses espaços configurados na modernidade ocidental, somente apresentam em suas exposições espécies de “abstracts”, impressões altamente seletivas devido a essa heterogeneidade e dinâmica da sociedade a que deveriam representar ou preservar a memória. Tal questão não é discutida, ou é problematizada por muito poucos museus, uma vez que não é característico do modelo institucional discutir suas prioridades com o seu público. O que estaria em questão seria “quais as outras verdades do problema?”, não se trata de questionar qual a melhor verdade, mas se uma verdade estaria se sobrepondo ou ocultando a possibilidade de outra, melhor dizendo, possibilidades de verdades podem diminuir o valor de grandes verdades em museus? Tais questionamentos são fundamentais no que tange a transformações nos processos curatoriais e nas formas de entender as potencialidades enunciativas de um mesmo acervo.

O cotidiano curatorial deve ser percebido a partir de suas irrupções discursivas específicas que conferem legitimidade às formas e conteúdos das produções museológicas. Enquanto prática ordenadora dos “discursos”, excluem as diversas possibilidades enunciativas da diferença, dos questionamentos possíveis, do conflito e da heterogeneidade das próprias práticas do fazer científico e dos saberes como um todo. Acabam

2 - Essas ações são relativas à seleção, preservação – desde a conservação física, bem como a parte informacional acerca do objeto – documentação e inserção nas “formações discursivas” expositivas.

por corroborar para uma visão homogeneizante e que visa um controle de desvios interpretativos por meio de um controle e da centralização das verdades que se voltam para o estabelecimento da ciência como um conhecimento acima dos demais e da “ideia da nação” como um contínuo unificado no tempo e no espaço.

O processo de organização da informação deve ser fundamentalmente como uma sequência organizada de interações informacionais com propósitos específicos, onde as finalidades possuem heterogêneas potencialidades, implícitas ou explícitas, relacionadas com a vida cotidiana ou meramente com a vida profissional do sujeito. Dessa forma, embora conectados pelo pertencimento a mesma instituição, em muitos casos, tendo condições de serem estabelecidas conexões por meio da historicidade, na organicidade de suas práticas de pesquisa científica, estes funcionam em separado ou com muito poucas interações, e quando se trata de processos curatoriais relativos à comunicação social de seus produtos de pesquisa espera-se uma convergência enunciativa, conceitual, “formações discursivas” quando no sentido foucaultiano encontram-se dispersões entre os diferentes departamentos no que se refere à informação se pensarmos nos circuitos como um todo.

Circuitos expositivos podem apresentar contextos curatoriais heterogêneos: várias áreas ou subáreas que possuem um mesmo curador e nas exposições isso pode ser visto como uma espécie de sub-circuitos interconectados. Em outros casos é possível perceber espelhamentos de pesquisas de curadores como elementos centrais de mostras, estabelecendo outro discurso diferenciado onde a coleção não é o foco, mas os referidos grupos em diferentes contextos históricos e sociais, apresentados por meio da materialidade coletada em diferentes momentos do séc. XIX e XX. As salas de exposições que possuem curatorias diversas, em muitos casos, evidenciam construções a partir do entendimento de cada especialista que formam micro-exposições.

Os discursos são heterogêneos e acionados em diferentes estratégias e de acordo com os contextos institucionais, muito embora a cada nova tentativa de estabelecimento de uma nova exposição seja como um novo ciclo informacional formado, pois o que deveria ser fluxo encontra-

-se interrompido nas separações de especificidade das práticas de pesquisa. A questão do tempo neste tipo de museu nos encaminha para outra reflexão proposta por Foucault, sobre os museus como espaços que justapõem objetos incompatíveis e tempos descontínuos.

Quando se instala um museu de ciência em um prédio histórico, em muitos casos as exposições ganham duplo processo enunciativo, um do espaço arquitetônico, que possui uma temporalidade e de suas coleções. Outra irrupção temporal a ser vista é a dualidade entre a pesquisa constante e o acervo já coletado e com uma historicidade associada à memória da ciência brasileira. As práticas de pesquisa mais atuais fundamentam os enunciados e formações discursivas relativas às coleções coletadas em outros contextos sócio-históricos. Em muitos casos os curadores optam por processos distintos de comunicação social da ciência, ao publicar por meio de artigos suas pesquisas mais recentes e manter os enunciados historicizantes das coleções nas exposições.

O acionamento de enunciados de determinadas relações de saber-poder, no interior de discursividades que procuram, por exemplo, estabelecer-se legitimamente como “verdadeiras”, tanto no universo de produção do conhecimento científico, como nas demais esferas sociais, espaços de (re)significação e uso desses conhecimentos devem ser problematizadas nos espaços de comunicação pública da ciência. A informação sob a rubrica institucional acompanha uma série de aspectos da relação saber-poder. A divulgação científica como categoria de construção de discursos, ao produzir informações balizadas nos saberes da ciência, trabalharia domínios de interesses de poder.

Estão envolvidas na escolha de enunciados, temáticas que gerem visibilidade, financiamento, repercussão na mídia, retorno para o pesquisador de alguma forma, onde o interesse e demandas da sociedade são em muitos casos atendidos parcialmente ou não são a prioridade.

Da mesma forma, possuir os melhores pesquisadores, alguns deles referências mundiais, não garante que a instituição seja um museu com exposições conexas em um circuito, conceitualmente conectadas e curatorialmente, que a informação institucionalmente possa se estabelecer

em fluxo. Não há como perceber que as concepções curatoriais a partir das demandas das especificidades científicas sejam conhecidas pelo público de forma clara ou mesmo pelos pares institucionais. A proposta aqui apresentada é que haja uma instância curatorial, uma comunidade científica curatorial, que viabilize a troca de informações e conhecimento mútuo das heterogêneas concepções acerca da função do curador.

As narrativas elaboradas a partir de conceituações e métodos universais da ciência focalizam temáticas de interesses locais, refletem dinâmicas de pesquisa político-institucionais particulares e espelham as estruturas de enunciação discursiva do museu as quais resultam no principal espaço de interlocução com a sociedade - exposições, "memórias" e patrimônios.

Informação e curadoria das exposições dos museus

Faz-se importante ressaltar o caráter informacional dos museus. Incluem-se aqui os contextos nos quais a informação é pesquisada, interpretada, recodificada e exposta e como tais recursos informacionais têm sido uma habilidade no que se refere aos profissionais dos museus (HUVILA, 2011, p.4).

Alguns estudos focaram na informação relacionada ao cotidiano dos profissionais de museus em geral, ou foram realizados buscando enfatizar a avaliação do comportamento do público ou uso de fóruns de profissionais de museus online. No que se refere aos aspectos curatoriais nenhum dos estudos se volta para os seus contextos de validação, os processos de produção, transmissão e circulação da informação no ambiente museu a partir de uma ordenação estabelecida pela figura do curador.

Estudos com este enfoque permitem a reflexão sobre uma cotidianidade do espaço museológico onde há uma naturalização dos processos de comunicação de produtos de pesquisa. A questão tecnológica, em muitos casos surge como um espaço à parte, como o *website*, onde os *links* se referem à fisicalidade da instituição e suas práticas realizadas no cotidiano e, de certa forma, exaltando os principais feitos institucionais, o que a singulariza e destaca frente aos outros espaços museológicos. O que se destaca nova-

mente é a necessidade de ressaltar que igualmente aos espaços expositivos, os conteúdos dos *sites* institucionais possuem curadores e passam por um processo de aprovação de seus conteúdos pelos especialistas.

Outro ponto refere-se aos aparatos tecnológicos, multimídias nos espaços expositivos. Em muitos casos, cada curador possui o seu entendimento da função que determinado espaço de complemento informacional deve ter. Assim, além de uma heterogeneidade estética, observa-se uma heterogeneidade de utilizações e formas de disponibilizações dos conteúdos relativos às exposições.

As informações selecionadas pelos curadores para serem divulgadas independem dos meios expositivos escolhidos para sua apresentação e isto inclui toda a informação recodificada apresentada em suportes de diferenciadas tecnologias. Todos os textos, seleção de imagens, continuam a ser, mesmo que por meio de equipes multidisciplinares, aprovadas por curadores quando envolvem as especificidades das temáticas científicas. Os contextos curatoriais institucionais são fundamentais para entender as “formações discursivas” em suas mais diversas instâncias que irão compor os “discursos” vigentes.

No que tange ao conhecimento, enquanto produto oferecido pelos museus, como argumentado por Hooper-Greenhill (1992, p. 3), os mecanismos desse processo de como as instituições museológicas decidem o que irão mediar ainda é não muito bem entendido. Caberia aos profissionais da informação investigar os tipos de recursos, os canais, com ênfase nos processos sociais e estrutura da informação, de forma que tal processo nos levasse à compreensão da sustentação da emergência de conhecimento em um ambiente de museus (HUVILA, 2013, p. 11).

A naturalização da informação, segundo Huvila (2013, p. 11), integra a rotina de trabalho nessas instituições museológicas, relacionando-se a um dispositivo onde, dentro da comunicação da informação, encontram-se os atravessamentos acerca de como a informação é transmitida, reproduzida, documentada e recodificada nos museus.

Segundo Hooper-Greenhill (1992, p.3), a ideia de museu é mediada pelas práticas do trabalho nesses espaços e há muito pouca literatura desse micro-nível de práticas da informação e conhecimento no contexto

das instituições museológicas. Os mecanismos de como os museus passam a conhecer o que vêm a mediar não são bem conhecidos. As formulações de regras, rotinas, sua elaboração como integrante do corpo das instituições de memória, os heterogêneos acionamentos da informação, as elaborações de discurso, as estratégias internas de uso da informação, as formulações de grupos internos e comissões, todas essas micro-instâncias de poder e que possuem, no caso dos museus, atravessamentos curatoriais e validações institucionais que resultam nos processos finais de comunicação pública.

No que se refere aos processos informacionais do interior dos museus, Huvila (2013, p. 13) utiliza a noção de *"information work"* para se referir aos componentes da informação da atividade humana, "todo trabalho tem um componente informacional e presume um grau de processamento da informação quer o trabalho seja manual ou feito de decisões altamente abstratas" (HUVILA, 2013, p.13).

Quanto à validação dos curadores não apenas institucionalmente, mas pela comunidade de pesquisadores, Huvila (2013, p. 14) corrobora com tal perspectiva em seu estudo etnológico onde dois profissionais são os responsáveis pela coleção e denominados pela instituição e os demais funcionários como personificações das coleções. Os curadores Lily e Augustus são vistos pelos demais funcionários da instituição como os responsáveis pelas informações das coleções e autoridades cognitivas.

Para o autor as exposições podem ser entendidas como um ciclo de refinamento baseado na divulgação da informação que envolve interações processadas com uma rede de pessoas envolvidas. Sua pesquisa compreende que existe uma dupla natureza nas práticas cotidianas em contexto relacionado à informação: um subjetivo guiado pelas percepções da essência da função curatorial e outro que contrasta com a auto-percepção do entendimento acerca da curadoria, gerando um impacto no fluxo da informação.

No que tange aos processos curatoriais, com uma analogia de *"hubs"* eles tanto podem fazer fluir a informação como gerar congestionamento. Tudo dependerá também da conectividade estabelecida e da auto-percepção dos espaços museológicos como um *"hub"*. No caso de cada equipe ex-

positiva elaborada seriam os curadores o centro, ou o “hub” de distribuição das informações, pois cabe a estes a seleção e ordenação dos conteúdos, acervos e elaboração de textos com as informações recodificadas.

No sentido das relações Saber-Poder, o curador deve ser visto como inserido nesses dispositivos que são compostos por essas redes que incluem discursos, enunciados científicos, arquiteturas, regimentos e instituições, bem como as práticas curatoriais e discursivas de comunicação pública da ciência. Assim, esse “hub” que seria parte referente à distribuição e circulação da informação nesse dispositivo, obstrui ou permite fluir conteúdos pré-determinados, selecionados.

Talvez além dos curadores, caiba nesta reflexão, incluir igualmente os profissionais de informação dos museus que trabalham em equipes multidisciplinares, estes poderiam de certa forma se “encaixar” metaforicamente como “hubs”, uma vez que no cotidiano lidam com a informação dos acervos, consultam e repassam informações científicas, identificam e atualizam classificações de espécimes, auxiliam na ordenação de reservas técnicas e desenvolvem pesquisas, bem como realizam a implantação de exposições.

É possível refletir que o não estabelecimento de conexões e formação de uma rede desses “hubs” decorre da característica dos profissionais nas instituições museológicas que ainda trabalham de forma muito estanque o que não permitiria que esta informação fluísse nos processos de comunicação pública da ciência, voltados para a sociedade; internamente as comunicações se elaboram no campo formal – memorandos, e-mails, processos, a partir de demandas internas e interesses de cada departamento, setor, ou seção e cada funcionário possui os seus próprios canais e estratégias de busca e aquisição informacionais.

No que se refere à questão informacional e a divulgação da ciência pode-se destacar a noção de “objetos fronteiros” elaborada por Star e Griesemer (1989, p.387), onde as autoras relatam que os objetos passam por um processo de recontextualização e possuem diferentes significados atrelados a eles quando passam da comunidade profissional para os leigos. Tais objetos são capazes de estabelecer pontes, supondo diferenças, sendo de ressaltar que a construção dessas pontes não é neutra ou consensual, assim como o processo de divulgação científica.

Um objeto fronteiro pode ter várias aspirações relativas a vários discursos conflitantes e pode levar a diferentes interpretações e interfaces discursivas totalmente distintas, pois existem relações de poder exercidas nas criações e recriações desses objetos que são artefatos abstratos ou físicos que residem na interface entre organizações e grupos de pessoas.

Todos esses processos de percepção, construção, compreensão, recodificação, transmissão da informação encontram-se envolvidos nos processos de comunicação pública da ciência que engloba a divulgação científica (DC). A racionalidade científica não deve excluir uma narrativa que deva ser vista sempre como histórica. Segundo Pessanha (1996, p. 39), esta historicidade deveria ser “viva” no sentido de deixar clara todas as defasagens, diferenças, descontinuidades e rupturas características do processo histórico que estarão relacionadas a estas discursividades da ciência apresentadas sob a linguagem da DC.

Entende-se que os processos de comunicação pública da ciência englobam a divulgação científica. As ações de recodificação realizadas pelos curadores nos espaços museológicos são partes integrantes de processos comunicacionais que validam concepções de especialidades científicas que poderão ser observadas e refletidas no espaço museológico de história natural que se propõe à representação de uma “totalidade” por meio da materialidade e do aspecto simbólico inerente envolvido.

Considerações finais

Espera-se com este texto, contribuir com as problematizações acerca do papel da comunicação social da ciência tal como ela se constitui na sociedade contemporânea, sendo o curador aquele que detém a autoridade de determinar o que pode ser dito e, no caso dos museus, ser exposto como verdade. Não se tem a intenção de apresentar uma definição de curadoria, uma vez que esta já possui com uma vasta apropriação, muito embora as diferentes utilizações remetam à seleção, ordenação, gestão e publicização por um especialista, pesquisador ou *expertise*.

Os museus são espaços que conjugam, em um mesmo local, o desenvolvimento de pesquisas e conhecimento, preservação de acervo e exposição, não podendo ser excluídos da questão informação, poder e política, uma vez que as práticas de divulgação científica se relacionam com a apropriação social da informação, do conhecimento e da cultura.

Entende-se que suas exposições, ações que integram processos de divulgação científica, constituem-se em narrativas que integram discursos institucionais que acabam por legitimar as elaborações da ciência, não como uma das possibilidades de leitura do mundo, mas como a leitura verdadeira acerca do mundo. As reflexões acerca dos processos curatoriais nesses espaços museológicos remetem a ordenações científicizadas do mundo em narrativas expositivas – elaboradas a partir do foco de cada curador – que serão integradas aos discursos institucionais.

Os limites relacionados às coleções museológicas no que se refere à representação das perspectivas materiais e simbólicas das diversas culturas são questionados ainda a partir de seus critérios de coleta, organização e disseminação da informação. A aplicação das pragmáticas ordenadoras da informação nesse tipo específico de documento a fim de instituir suas fronteiras, possibilidades e interfaces é muitas vezes comprometida no instante mesmo da coleta em seus contextos originários e posteriormente em sua inserção no interior das coleções.

Do mesmo modo, as atividades relacionadas à sistematização de informações restringem os múltiplos planos de representação por meio de operações reguladoras da ordem dos significados e sentidos. Intenta-se homogeneizar múltiplas e heterogêneas informações advindas de origens diversas em linhagens, sequências e temporalidades construídas a partir de valores e classificações estruturadas na racionalidade moderna.

Percebe-se que práticas curatoriais possuem uma origem comum com o modelo da tipologia museológica citada, entretanto, o poder decisório dos curadores insere-se nos mesmos contextos. Heterogêneos atravessamentos, incluindo as questões relativas ao poder, influenciam no processo de elaboração de uma exposição, incluindo a seleção de informações textuais, imagens e objetos que serão exibidos, sendo este parte

dos procedimentos de curadoria, consolidação dos posicionamentos e formas de exercício desse poder configurados institucionalmente.

Tais análises podem agregar novas perspectivas nas dinâmicas institucionais, uma vez que o entendimento de que os conceitos e classificações são universais e seguem os princípios da ciência, mas as narrativas estabelecidas acerca de cada temática são contextuais. Os processos de transmissão da informação estão envolvidos na construção do conhecimento e, por conseguinte, na esfera relacionada aos “dispositivos”. Nesse sentido, há que se considerar a intencionalidade dos agentes que por meio de seu direito de determinar o que deve ser dito de verdadeiro, ou da escolha do uso de determinadas informações, pretendem potencialmente que as informações, ao serem acessadas, gerem conhecimento.

Curadores e profissionais de museus envolvidos nos processos de divulgação científica, ao exercerem suas ações curatoriais, estariam estabelecendo relações que revelariam uma estrutura institucional que lhes autoriza determinar quais informações seriam disponibilizadas e potencialmente poderiam ou não se tornar conhecimento.

Este estudo buscou ressaltar que as práticas empregadas no cotidiano das instituições museológicas geram espaços discursivos de “verdades” a partir de estratégia info-comunicacional de valores oriundos da ciência. A questão da construção de “verdades” nos espaços museológicos possui múltiplas abordagens, entretanto, opta-se por entender que muitos museus de ciência ainda guardam em sua essência os princípios dos “gabinetes de curiosidades”.

No que tange à comunicação social da ciência por meio de exposições, vale ressaltar que o processo de escolha do enunciado, a forma como é apresentado e como o processo de recodificação se elabora, pode tornar-se uma simplificação que comprometa inclusive a veracidade do conteúdo divulgado. A questão estaria em disponibilizar uma “verdade simplificada” para que esta se encaixe nas limitações (físicas e conceituais) da exposição ou pressuposições de seus curadores.

Museus podem apenas estabelecer diálogos com seus públicos onde fique claro uma espécie de acordo no que tange à abstração do formato a ser adotado para as representações de temáticas complexas; en-

tretanto esses processos não ocorrem em função da visão preponderante do especialista prevalecer em detrimento das demandas do que a sociedade espera encontrar nos museus acerca das temáticas de determinadas áreas do conhecimento.

O conceito de curadoria possui significados variáveis em diferentes áreas do conhecimento e espaços de preservação da memória. Há, contudo, um ponto de convergência, especificamente nas instituições museológicas, que se encontraria presente em meio a essa diversidade de concepções: a atribuição a uma figura decisória (o especialista). Este pesquisador possuidor de *expertise* possui poder de ordenação dos “enunciados” oriundos de saberes, práticas específicas e, por conseguinte, das “formações discursivas” que irão compor os “discursos” autorizados. Tal sujeito enunciativo estabelece critérios de “verdade”, gestão e comunicação dos bens materiais e simbólicos integrantes de acervos e ações institucionais.

Espera-se com este estudo, contribuir com as problematizações acerca do papel da comunicação social da ciência tal como ela se constitui na sociedade contemporânea, sendo o curador aquele que detém a autoridade de determinar o que pode ser dito e, no caso dos museus, ser exposto como verdade. Não se tem a intenção de apresentar uma definição de curadoria, uma vez que esta possui uma definição com uma vasta apropriação, muito embora as diferentes utilizações remetam à seleção, ordenação, gestão e publicização por um especialista, pesquisador ou *expertise*.

Referências

BATES, M. J. Fundamental forms of information. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 57, n. 8, p.1033–1045, 2006.

CANDIOTTO, Cesar. **FOUCAULT e a crítica da verdade**. Estudos Foucaultianos. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2010. p. 17.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense. 2008. 60-107.

FARES, D. C.; NAVAS, A. M.; MARANDINO, M. Qual a participação? Um enfoque CTS sobre os modelos de comunicação pública da ciência nos museus de ciência e tecnologia. In: X reunião da Rede de popularização da ciência e tecnologia na América Latina e Caribe. **Anais**. San José, Costa Rica, 2007.p. 2-9.

FROHMANN, Bernd. Rules of Indexing: a critique of mentalism in Information Retrieval Theory. IN: **The Journal of Documentation**. v.46, n. 2, p.81-110, 1990.

_____. Taking policy beyond information science: applying the actor network theory for connectedness – information, systems, people, organization. In: **Connectedness: Information, Systems, People, Organizations, the 23rd Annual Conference of Canadian Association for Information Science**, Edmonton, Alberta, 7-10 June 1995. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/dept/slis/cais/frohmann.htm>. Acessado em 03 jul. 2011. p. 5.

_____. Discourse and documentation: some implications for pedagogy and research. **Journal of Education for Library and Information Science**, Oak Ridge (EUA), v. 42, n.1, p. 5-7, 2001.

_____. Documentation Redux: Prolegomenon to (another) Philosophy of Information. **Library Trends**, v.52. n..3. winter, p. 387-407, 2004.

_____. The role of facts in Paul Otlet's modernist project of documentation. In: RAYWARD, W. Boyd. **European modernism and the information society: informing the present, understanding the past**. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007. p. 86.

_____. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, M.; MARTELETO, R.; LARA, M. (Orgs). **A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2008, p. 19-34.

FROMM, Anette; GOLDING, Viv; REDKAL, Per B. **Museums and Truth**. New Castle: Cambridge Scholars: 2014. p. 8-19.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ. Escopo e Abrangência da Ciência da Informação e a Pós – Graduação na área: anotações para uma reflexão. **Revista Transinformação**, Campinas v. 15, n. 1, p. 31-43. Jan/Abr, 2003.

HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and the Shaping of Knowledge**, London: Routledge. 1992.

HUVILA, Isto. To whom it may concern? The users and uses of digital archeological information. **Expert Knowledge, Comunication, Dissemination**. Computer Application & Qualitative Methods in Archaeology – Layers of Perceptions (CAA) 2006. p.2-25.

_____. The politics of boudary objects: hegemonics interventions and manking of a document. **Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)**. v. 62, n. 12, p. 4, Sept. 2011.

_____. How a Museum Knows? Structures, work rules, and infratestructures of information Work. **Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)**. Jun. 2013. p.11-14.

JULIEN, H., e GENIUS, S. K. Librarians´ experiences of the teaching role: A national survey of librarians. **Library & Information Science Research**, v. 33, n. 2., p.103-111, 2011.

KNORR-CETINA, K. A comunicação na ciência. In: GIL, F. (Coord.). **A ciência tal qual se faz**. Lisboa: João Sá da Costa, 1999. p. 375- 456.

HOLMBERG, K., HUVILA, I., KRONQVIST-BERG, M., & WIDÉN-WULFF, G. What is library 2.0? **Journal of Documentation**, v. 65, n. 4, p. 668–681, 2009.

MEDAWAR, Peter Brian. **Os limites da Ciência**. São Paulo: UNESP, 2008. p. 10-16.

PEARCE, Susan. **Museums, objects and collections**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993. p 7 -. 134.

PESSANHA, José Americo da Motta. O sentido dos museus na cultura. In:

O MUSEU em perspectiva. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, 1996. p. 29-43. (Encontros e Estudos, 2).

QUINTANILLA, Miguél Ángel. Palestra. In: FORO INTERNACIONAL DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA, 1, 2009. **Anais...** Campinas: UNICAMP: 2009. Disponível em: <http://agencia.fapesp.br/divulgacao_cientifica_e_responsabilidade/11401/>. Acesso em 4 set. 2005.

RIDOLFO, J; HART-DAVIDSON, W & MCLEOD, M. Balancing stakeholder needs: Archive 2.0 as community-centred design. **Ariadne**, 2010. p. 63.

SRINIVASAN, R., BOAST, R., FURNER, J., & BECVAR, K. M. Digital museums and diverse cultural knowledges: Moving past the traditional catalog. **The Information Society: An International Journal**, v. 25, n. 4, p.265–278, 2009.

STAR, S. L.; GRIESEMER, J. R. Institutional ecology, 'translations' and boundary objects: amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939. **Social Studies of Science**, v.19, p. 387-420, 1989.

TRANT, J. Emerging convergence? thoughts on museums, archives, libraries, and professional training. **Museum Management and Curatorship**, v. 24, n. 4, 2, p. 369-387, 2009.

USHERWOOD, B., WILSON, K., & BRYSON, J. Relevant repositories of public knowledge?: Libraries, museums and archives in 'the information age'. **Journal of Librarianship and Information Science**, v. 37, n. 2, p.89-98, 2005.

WASHBURN, W. (1984). Collecting information, not objects. **Museum News**, v. 2, n. 3, p.5-15, 1984.

Cemitérios como local de experiência histórica

*Fabiana Comerlato
Fabiane Lopes Pereira de Lima
Camila Sena da Luz
Brendo Willis dos Santos da Conceição
Agenor Manoel da Silva Filho*

Introdução

A partir do século XIX, no mundo ocidental, os cemitérios passaram a cumprir um importante papel de culto aos mortos, pela evocação à memória destes – com formas tumulares repletas de esculturas, mosaicos, embrechados, ornamentos, medalhões e gradis – e pela arquitetura funerária. Na atualidade, esses cemitérios podem ser percebidos e vivenciados como locais de experiência histórica, espaços em que os sujeitos estabelecem ligações entre presente e passado, reelaboram memórias coletivas e ativam os mecanismos entre o recordar e o esquecer.

Podemos afirmar que os cemitérios, como locais da experiência histórica, trazem diversas percepções sobre as necrópoles, tais como: 1) os cemitérios percebidos como espaços de memória individual e coletiva; 2) os cemitérios como guardiões de expressões artísticas de cunho erudito e popular, de temáticas e estilos heterogêneos; 3) os cemitérios como lugares nos quais ocorre uma miríade de ritos e cultos aos mortos; 4) os cemitérios conceitualizados como locais interditos, um “lugar outro”¹, para a sociedade ocidental; 5) a possibilidade de os cemitérios se tornarem espaços de “memórias residuais”², transformando-se em sítios arqueológicos e musealizados.

1 - “O cemitério é certamente um lugar outro, comparativamente aos espaços culturais comuns; é um espaço que está, no entanto, ligado ao conjunto de todas as alocações da cidade ou da sociedade ou do vilarejo, já que cada indivíduo, cada família se vê tendo familiares no cemitério” (FOUCAULT, 2013, p.117).

2 - Antonio Motta faz referência a uma metáfora de Marcel Proust, “ao comparar um livro a um grande cemitério, no qual sobre a maior parte de seus túmulos não se pode ler os nomes apagados” (MOTTA, 2009, p. 84).

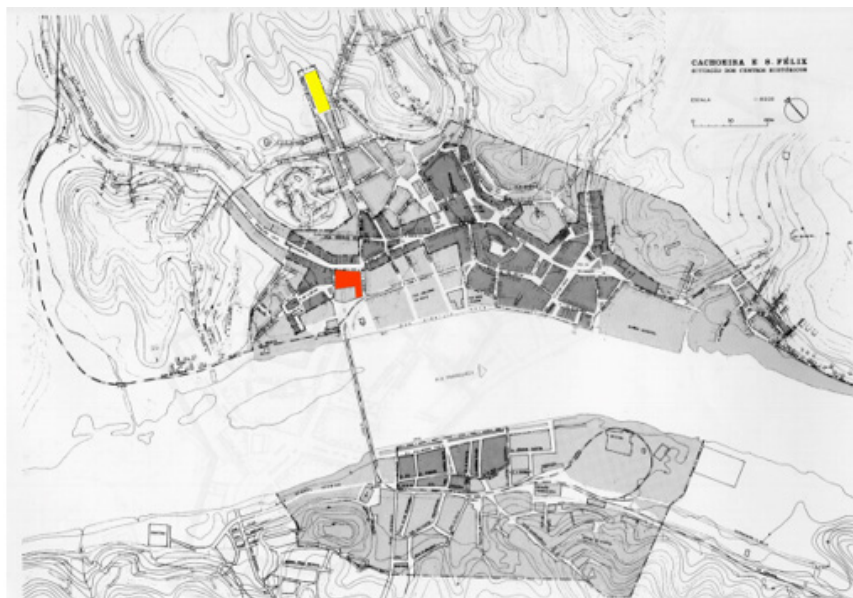
O objetivo deste capítulo é apresentar uma experiência de visita mediada³ ao Cemitério da Piedade, no município de Cachoeira, Bahia. A atividade de pesquisa e extensão foi realizada pelo Grupo de Pesquisa Recôncavo Arqueológico, desde a concepção à realização, apontando a importância de atividades com o patrimônio cemiterial e seu alcance como prática educativa e cultural⁴.

A escolha do Cemitério da Piedade advém da sua relação contínua com Cachoeira, considerando-o como um documento histórico e bem patrimonial, testemunho das permanências e transformações da cidade ao longo das décadas (Figura 1). A atividade foi alicerçada por resultados de pesquisas anteriores, realizadas por membros do Grupo de Pesquisa Recôncavo Arqueológico, sobretudo no âmbito do Curso de Museologia da UFRB (COMERLATO, 2011, COMERLATO, 2013; COMERLATO *et. al.*, 2013; SANTOS, 2013; COMERLATO, 2015; COMERLATO *et. al.*, 2015; CRUZ, 2017; COMERLATO, 2020).

3 - A visita mediada é uma prática cultural que visa a interpretação de um sítio, organizada e preparada para o público a partir da animação, da teatralização, de ateliês criativos, dentre outras formas de interação (GOB *et. al.*, 2019).

4 - A atividade de extensão "Visita mediada ao Cemitério da Piedade" foi coordenada pela professora Fabiana Comerlato e contou com a participação dos discentes da Graduação em Museologia e História e mestranda do Programa de Arqueologia e Patrimônio Cultural da UFRB: Agenor Manoel da Silva Filho, Brendo Willis dos Santos da Conceição, Camila Sena da Luz, Fabiane Lopes Pereira de Lima, Fabiano Elias dos Santos, Ingrid Leal Dias da Costa, Jaqueline Albano de Jesus, Juliana Vitória Brito Barbosa, Maiza Sampaio dos Santos. Além desses, participaram o fotógrafo Danilo Martins de Carvalho Reis e a artista performática Dheikline Santos Praia. A visita mediada teve permissão da Santa Casa de Misericórdia, entidade que administra o cemitério, apoiando a atividade nas questões de logística, como na iluminação do espaço, além do empréstimo dos tocheiros. Ainda, a atividade fez parte da programação da 17ª Semana Nacional de Museus.

Figura 1. Mapa do centro de Cachoeira: em vermelho, o Quarteirão Leite Alves, do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; em amarelo, o Cemitério da Piedade.



Fonte: adaptado de IPAC, 1978.

Cemitérios: locais de experiência histórica

Os cemitérios podem ser locais de experiência histórica em visitas propiciadas por motivação turística, quando percebidos como locais de memória e como repositório de obras artísticas, em que os visitantes têm o contato direto com o patrimônio cemiterial e assim atingem uma maior compreensão da importância da “cidade dos mortos” na “cidade dos vivos”. Nesse sentido, os cemitérios são locais de especial interesse turístico, sendo que as visitas podem ser divididas por sua motivação: ancestral, cultural, nacional, natural, política ou religiosa (TOMAŠEVIĆ, 2018, p. 16). No Brasil, podemos citar as atividades turísticas no Cemitério da Consolação, em São Paulo; no Cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro; e no Cemitério do Campo Santo, em Salvador (MONTEIRO, 2017).

Outra maneira de o cemitério ser espaço de experiência histórica é quando os indivíduos e as comunidades organizadas o reconhecem como local de memória familiar, comunitária ou confessional, passando a desenvolver nele ações de preservação. Um exemplo de manutenção e zelo de necrópoles é a gestão dos cemitérios israelitas da Vila Mariana, Butantã e Cubatão pela Sociedade Cemitério Israelita de São Paulo desde 1923 e, posteriormente, o do Embu (CYTRYNOWICZ *et. al.*, 2008). Uma importante iniciativa foi o trabalho pioneiro de engajamento comunitário no processo de tombamento do cemitério de São Martinho Alto, no município de São Martinho, Estado de Santa Catarina (CASTRO, 2014).

Os cemitérios podem ser locais de experiência histórica através de educação, seja em projetos pedagógicos de escolas, seja no âmbito de projetos de Educação Patrimonial de instituições culturais e universitárias. Savannah Leigh Darr, em sua dissertação de mestrado, faz uma revisão bibliográfica sobre o uso dos cemitérios como espaço educativo, apresentando projetos pedagógicos com diferentes olhares e práticas educativas realizados nos últimos 30 anos nos Estados Unidos (DARR, 2013). A autora assemelha-se ao pensamento de Kate Rigo, ao afirmar que os cemitérios passam a ser vistos de forma diferente: de museu a céu aberto a “escola a céu aberto” (RIGO, 2016, p. 132).

Em sua revisão bibliográfica, Darr apresenta projetos educativos sob diferentes perspectivas: o cemitério como um laboratório de estudos, com o estudo genealógico das famílias e dos epitáfios; a elaboração de estatísticas de mortalidade através dos dados coletados nas lápides, com a criação de gráficos; a realização de réplicas de cabeceiras de sepulturas em argila, favorecendo as habilidades artísticas; o uso das formas tumulares como artefatos da comunidade, estabelecendo conexões entre a literatura e a história locais; a leitura do cemitério a partir da iconografia e dos epitáfios, reconhecendo o cemitério como um museu a céu aberto; a criação de clubes estudantis, voltados a pesquisa cemiterial (DARR, 2013).

O cemitério pode ser visto como um espaço que é, ao mesmo tempo, objeto e local de pesquisa, do desenvolvimento de habilidades e de criação artística. Sobre a dimensão do cemitério como *lócus* de pesquisa, Maria Elizia Borges sinaliza o potencial do lugar:

Na verdade, frequentemente, historiadores, educadores e pesquisadores se esquecem de utilizar o cemitério como campo de pesquisa. Ele reflete sem acanhamento a alma da sociedade a que serve. É o lugar do luto institucionalizado, transcrito sobre pedras postas pelos artistas-artesãos que, adotando construções simbólicas e signos próprios, reproduzem fielmente os valores morais, religiosos, e econômicos da urbes (BORGES, 2002, p.149).

Como espaço de aprendizagem, percebem-se as inúmeras possibilidades do trabalho pedagógico com os cemitérios de forma interdisciplinar, mobilizando conhecimentos de várias áreas específicas. Kate Rigo, em suas pesquisas, especialmente na tese de doutorado, desenvolve o conceito de “pedagogia cemiterial” em suas reflexões:

Trabalhar com a temática da morte no espaço escolar possibilita a reflexão sobre a vida e a finitude, além de estabelecer os laços afetivos, e promover o diálogo e a sensibilização dos envolvidos. Quanto maior for a sua consciência perante a fragilidade humana, maior será a valorização de sua vida, e pela vida do outro. A Pedagogia cemiterial é a utilização do cemitério como ferramenta didática nas mais variadas áreas do conhecimento, oportunizando a inserção do tema da morte e do morrer na escola (RIGO, 2016, p. 22).

No Brasil, a maioria das experiências educativas em cemitérios concentram-se nos estados das regiões Sudeste e Sul. Em Minas Gerais, o projeto “Cemitério do Bonfim: arte, história e educação patrimonial”, coordenado pela professora Marcelina Duarte, desenvolve pesquisas acadêmicas com discentes universitários dos diversos cursos da Escola de *Design* da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), uma iniciativa que preza a educação patrimonial (ALMEIDA, 2016, p.214). No Rio de Janeiro, o projeto “Trilha dos Ilustres Imortais”, elaborado pela professora Marcelly Pereira, trabalhou a temática colonial em escolas municipais do bairro do Caju (RIGO, 2016, p. 132). No Estado de São Paulo, o “Projeto de Pesquisa e Extensão Memória & Vida Cemitério Consolação”, coordenado pela professora Maria Amelia Jundurian Corá, é um convênio entre o Serviço Funerário do Município de São Paulo (SFMS) e a Fundação São Paulo (Fundasp), mantedora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o

qual desenvolve atividades científicas e culturais (BRASIL, 2016, p. 7). Ainda em São Paulo, a pesquisa de mestrado de Tatiana Sayuri Maeda – intitulada “Cemitério é lugar de criança? A visita guiada ao Cemitério da Consolação como recurso para abordar a educação sobre a morte nas escolas” – teve como objetivo compreender, através das experiências das visitas guiadas com alunos do ensino fundamental da rede pública, como professores do Estado de São Paulo percebem a educação em relação à morte. A experiência levou os professores a perceberem o tema da morte nas escolas como conteúdo importante para o resgate de vivências pessoais de perdas e morte na infância, ajudando assim na empatia com o sofrimento de luto da criança (MAEDA, 2017).

No Estado do Paraná, o projeto “Visitas Guiadas ao Cemitério Municipal São Francisco de Paula” é fruto da parceria entre a Fundação Cultural de Curitiba e a Secretaria Municipal do Meio Ambiente. A iniciativa vem, desde de 2017, realizando periodicamente visitas guiadas oferecidas em três modalidades: padrão, temáticas e noturnas, atendendo à comunidade em geral, às demandas turísticas e educacionais que vêm se consolidando no ramo da educação patrimonial. As visitas têm o intuito de municiar o participante com conhecimentos ligados a Arquitetura, Artes, Geologia etc. com o objetivo de propiciar que o visitante produza sua leitura pessoal em outros cemitérios que possa visitar (GRASSI, 2019, p.22).

O Rio Grande do Sul é o Estado que reúne maior volume de instituições, municípios e universidades em pesquisas cemiteriais, as quais desenvolvem projetos educativos nos cemitérios históricos das cidades de Bagé, Passo Fundo, Pelotas e Porto Alegre. Em Bagé, a docente Clarisse Ismério iniciou, em 2007, o “Projeto História através da Arte Cemiterial”, como objetivo de refletir sobre a história do município de Bagé por intermédio das representações simbólicas expressas no Cemitério da Santa Casa de Caridade (ISMÉRIO, 2017, p.103). Em Passo Fundo, o Projeto “Museu a Céu Aberto”, no Cemitério Vera Cruz, tem como objetivo promover visitas guiadas gerais e temáticas e trabalhos com educação patrimonial (ARQUIVO HISTÓRICO REGIONAL, 2014, p.1). Em Pelotas, o Projeto “Cemitérios do campo: educação patrimonial e ensino de História” desenvolveu pesquisas com alunos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em História (UFPEL – PORTAL INSTITUCIONAL, 2018). Em Porto Alegre, o Centro His-

tórico Cultural (CHC), com a iniciativa “Cemitério Santa Casa – Visita Guiada”, atende ao público em geral, desenvolvendo roteiros políticos, sociais, cívicos, positivistas e religiosos; através desses aspectos, busca-se contar a história da cidade de Porto Alegre (CHC, 2019).

Ainda no Rio Grande do Sul, a professora Maria Cristina Pastore, no artigo intitulado “Desenvolvimento de etapas educativas: o cemitério como condutor de uma aprendizagem significativa para o ensino de História”, descreve uma experiência realizada com alunos do ensino médio no cemitério católico na cidade do Rio Grande. A experiência buscou refletir sobre as possibilidades do estudante como protagonista dos processos de ensino e aprendizagem no ensino de História (PASTORE, 2019, p.01). A dissertação de mestrado de João Prietsch propõe a utilização das necrópoles como uma ferramenta de ensino de História, trazendo a experiência ocorrida com o 3º ano em uma escola de Porto Alegre (PRIETSCH, 2018).

No Norte e Nordeste, os projetos educacionais em cemitérios são menos volumosos; contudo, podemos citar algumas experiências. Em Manaus, a dissertação de mestrado da professora Maria Terezinha da Rosa Cupper tratou da dimensão educativa do Cemitério de São João Batista, focando nos aspectos histórico-geográfico, estético e étnico do cemitério como um ambiente portador de mensagens simbólicas (CUPPER, 2009). No Recife, o projeto “Olha! Recife” é uma iniciativa da Prefeitura e da Secretaria de Turismo e Lazer e realiza visitas gratuitas em diversos pontos turísticos da cidade, comportando o Cemitério de Santo Amaro e o Cemitério do Bairro de Casa Amarela; o foco de observação recai na arquitetura e nas obras de artes, com o intuito de explorar os cemitérios como lugares de aprendizado de suma relevância para a compreensão da história local (PREFEITURA DE RECIFE, 2016). Na Paraíba, o professor Paulo Hipólito, com a pesquisa de mestrado “Cemitério São João Batista de Guarabira-PB: espaço pedagógico para o ensino de História”, trabalhou a perspectiva do cemitério como fonte para o ensino de História, a partir da realização de aulas de campo com alunos do 8º e 9º anos do Centro Educacional Dom Hélder Câmara, escola localizada no bairro Novo, Município de Guarabira-PB. As aulas objetivaram dialogar sobre os conceitos de História, Memória, Identidade e Patrimônio, com o intuito de que os alunos pudessem compreendê-los e relacioná-los com a história local (HIPÓLITO, 2015).

Na Bahia, na cidade de Cachoeira, a ação “Visita mediada aos cemitérios de Cachoeira”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Recôncavo Arqueológico, teve como objetivo promover o reconhecimento dos cemitérios enquanto ambientes de aprendizagem, demonstrando a significância destes em aspectos artísticos e arquitetônicos, validando a relevância da preservação e conservação desses espaços cemiteriais como lugares de memórias coletivas e individuais (COMERLATO *et. al.*, 2015, p. 137).

Podemos observar que, nos projetos educativos em cemitérios, foi uma constante trazer a memória à tona – como parte da história familiar de grupos sociais e da comunidade, ressignificando as necrópoles como espaços de experiência histórica. Essa tomada de decisão implica em reconectar espacialidades e temporalidades distintas, trazendo abordagens pedagógicas dialógicas que se transformam em possibilidades de vivências significativas para seus participantes. Como nos alerta Norbert Elias, sobre o medo de destruição do que os moribundos consideram significativo:

O que está escrito na pedra é uma mensagem muda dos mortos para quem quer que esteja vivo – um símbolo de um sentimento talvez ainda não articulado de que a única maneira pela qual uma pessoa morta vive é na memória dos vivos. Quando a cadeia da recordação é rompida, quando a continuidade de uma sociedade particular ou da própria sociedade humana termina, então o sentido de tudo que seu povo fez durante milênios e de tudo o que era significativo para ele também se extingue (ELIAS, 2001, p. 41).

As cadeias de continuidade histórica são refeitas quando os vivos de hoje se lembram dos mortos de ontem, no ato de recordar os indivíduos pretéritos e na percepção da interdependência entre presente e passado. Essa relação dialógica entre temporalidades e entre os indivíduos que vivenciam práticas de rememorar e recordar dá novos sentidos aos cemitérios como locais de aprendizado e de ressignificação simbólica.

A experiência da visita mediada noturna

A visita mediada teve início às 18 horas do dia 23 de maio de 2019, quando os integrantes do Grupo de Pesquisa Recôncavo Arqueológico se

concentraram no *hall* de entrada do Quarteirão Leite Alves com o objetivo de mobilizar as pessoas a participarem da atividade. Após uns 20 minutos, organizado um grupo de interessados, iniciamos a atividade. Ao todo, 10 mediadores posicionaram-se em duas fileiras paralelas, trajados com capas pretas e com tocheiros (mobiliário funerário da Capela do Cemitério da Piedade). No trajeto ao cemitério, o grupo surpreendia a população por onde passava, despertando a curiosidade de moradores e transeuntes. O trajeto foi percorrido a pé até a entrada do cemitério. Adentrando o espaço cemiterial, os mediadores se dispõem em semicírculo. Para surpresa do público participante, a artista Dheik começa um experimento performático na via principal do cemitério (Figura 2). Esse momento de dramatização permitiu ao público diversas leituras, percepções e sentimentos sobre a questão da morte, ali evocada. A artista utilizou o elemento do barro a fim de se remeter aos assassinatos de Brumadinho, além de outros elementos, como objetos e sons. Após a finalização do experimento performático, deu-se início ao percurso, organizado em um circuito com 10 pontos de interesse.

Figura 2. Experimento performático de Dheik, visita mediada ao Cemitério da Piedade.



Foto: Danilo Martins de Carvalho Reis (2019).

O circuito compreendeu a parada em 10 sepulturas; em cada uma delas, um mediador narrava em primeira pessoa a vida e os feitos do(s) falecido(s), à medida que o público percorria a sequência sugerida tendo contato direto com o patrimônio e sua história através da narrativa como evocadora da memória (Figura 3). Cada mediador pesquisou a vida dos sepultados e as características das formas tumulares, para criarem um texto narrado em primeira pessoa e encenado com certa dose de improvisação, como se fossem um personagem no cemitério (*first-person interpretation*).

Figura 3. Foto aérea com a indicação dos pontos de interesse da visita mediada ao Cemitério da Piedade.



Foto: Carlos Eduardo Moraes, modificada por Fabiana Comerlato (2019).

O percurso foi realizado nas quadras mais antigas do cemitério, à frente da capela. Assim, a ordem da apresentação percorreu um semi-círculo, começando pelo ponto de interesse 1: a sepultura de Salustiano Coelho de Araújo (★1923 - †2016). Ex-prefeito de Cachoeira (de 1988 a 1992), deixou sua marca na cidade não só pela gestão política, mas principalmente por sua atuação pública como espírita, Presidente da Filarmô-

nica Lyra Ceciliana, maçom e “médico popular”, como os cachoeiranos o conheciam⁵, pois obteve formação em enfermagem no exército (no período em que o Brasil convocava jovens para combater na Segunda Guerra Mundial), atendendo qualquer pessoa em sua casa ou na Farmácia Régis, onde trabalhava.

Em 2018, foi criada a “Comenda Salustiano Coelho Araújo”, com o objetivo de reconhecimento e valorização da atuação dos civis que se destacam ou se destacaram através de seus relevantes serviços prestados ao município na área social (...)”⁶. O túmulo de Salustiano está posicionado numa carneira instalada na parede lateral direita do Cemitério da Piedade.

Seguindo o circuito, apresentamos a sepultura do coronel Cândido Cunegundes Barretto (★3 de março de 1875 - †20 de março de 1931), ponto de interesse 2 (CA.CP.01). Figura política de singular importância, Cunegundes foi o último político a exercer o posto de intendente (equivalente ao cargo de prefeito) em Cachoeira, visto que, após seu mandato, o Brasil passou pelo primeiro período varguista, que promoveu uma série de mudanças políticas no país. Nasceu no distrito de Capoeiruçu, em 3 de março de 1875. Instalou-se em Cachoeira em 1922; em 1928, elegeu-se intendente, tendo Durval Chagas, diretor do jornal *A Ordem*, como seu vice (SOUZA, 1972; SOUZA, 1979).

Nos primeiros dias como intendente, Cunegundes emplacou jornais com sua agilidade em tornar Cachoeira uma “cidade prospera e feliz”⁷. Operou uma reforma urbanística importantíssima, colocando paralelepípedos nas principais ruas, promoveu o recolhimento do lixo da cidade, arborizou praças e participou da instalação da “Estátua da Liberdade” (no dia 12 de outubro de 1930) na Praça Teixeira de Freitas (que havia sido por

5 - Por sua popularidade, Salustiano é lembrado por muitos habitantes da cidade de Cachoeira. Para a pesquisa de sua trajetória de vida utilizados fontes orais, principalmente de seu filho, Laercio Costa Araújo (entrevistado em 2019).

6 - Cria a Comenda Salustiano Coelho Araújo. Disponível em: <https://cachoeira.ba.leg.br/leis/legislacao-municipal/leis-de-2018/cria-a-comenda-salustiano-coelho-de-araujo/view>. Acessado em: 12 de maio de 2020.

7 - Jornal *A Ordem*. Cachoeira, 14 de jan. de 1928. Disponível em: <http://vapordecachoeira.blogspot.com/2011/12/cunegundes-barreto-um-prefeito-exemplar.html>. Acessado em: 15 mai. 2020.

ele reformada)⁸. O último grande marco de sua trajetória política em Cachoeira foi a sua participação no projeto que empreendeu a pintura “Primeiro passo para a Independência da Bahia”, realizada pelo pintor carioca Antônio Parreiras (1860-1937)⁹, inaugurada em 25 de junho de 1931, mas Cunegundes já havia falecido três meses antes, em 20 de março de 1931 (com 55 anos).

Observando o túmulo de Cunegundes, localizado logo na chegada do Cemitério da Piedade, à direita, percebemos que possui um estilo *Art Déco* com ornamentação elegante, mas discreta, expondo um belo contraste de mármore branco e cinza em sua composição. Apresenta planta retangular e é de autoria da Marmoraria Britto, localizada na Ladeira da Montanha, nº 88, em Salvador, como informa uma assinatura vista na sepultura. O túmulo é composto pelos seguintes elementos: calçada, *prie-dieu*, caixa e tampa tumular, cabeceira, jardineira e ornamentos.

Apresenta uma base acima do nível do solo, revestida de azulejos modernos, estrutura que dá sustentação ao túmulo e compõe uma calçada ao redor do jazigo. Do lado oposto à cabeceira, à frente do observador, encontramos um *prie-dieu* de mármore branco (local destinado a ajoelhar-se para orações). Sobre a calçada do túmulo, está a caixa mortuária, de mármore branco e partes em mármore cinza; acima da caixa, encontra-se a tampa tumular retangular com quatro puxadores em forma de argola de bronze, posicionados próximos aos vértices. Na tampa, podemos ler as datas completas de nascimento e morte de Cunegundes, seu pronome de tratamento (Cel.) e nome completo, dispostos na diagonal, preenchendo quase todo o espaço. Na parte inferior da tampa tumular, o epitáfio: “saudades de sua esposa e filhos”, havendo na parte superior as letras “R.I.P” (do latim *requiescat in pace*, “repouse em paz”). Na base da cabeceira, há uma sustentação para a jardineira, que mostra detalhes modestos nas laterais. A parte central da cabeceira apresenta a efígie de Cunegundes em

8 - Jornal ontem hoje e sempre. A inauguração da “Estátua da Liberdade” cachoeirana. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2014/10/ainauguracao-da-estatua-de-liberdade.html>. Acessado em 15 mai. 2020; Monumento cachoeirano aos Heróis de 1822. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2015/10/historia-monumentocachoeirano-aos.html>. Acessado em: 17 mai. 2020.

9 - 25 de junho em Cachoeira (parte II). Disponível em: <http://archive.is/9IVF>. Acessado em: 15 mai. 2020.

formato de medalhão, em uma moldura de caixa de mármore branco com duas cantoneiras gravadas na parte inferior. No ápice da cabeceira, acha-se uma cruz de esplendor em mármore cinza, com recostos laterais de mármore branco.

O terceiro ponto de interesse é um túmulo que pertence a uma família de origem italiana. Antes da declaração da Lei Áurea (1888), um grande fluxo de novos italianos imigra para o Brasil, em decorrência da situação interna na península latina e, por sua vez, em decorrência de novas oportunidades, pois na Bahia, como em todo o Brasil, precisava-se de mão de obra para substituir os negros africanos e brasileiros, era também uma forma de embranquecer rapidamente a população brasileira (BENEDUZI, 2011). Isso provocou expansões migratórias no interior da Bahia, cidades como Jequié, Jaguaquara e Ipiaú tiveram fortes elos de incorporação da cultura italiana por muito tempo (ANDRADE, 2019).

A sepultura da família Borri está instalada na ala direita do Cemitério da Piedade (CA.CP.05). O jazigo perpétuo é composto por mármore, apresenta base, pedestal e urna, provavelmente era encimado com cruz latina, porém esta parte sofreu quebra. No centro do pedestal, está o sobrenome da família (Borri) em alto relevo e, abaixo, uma coroa de flores de papoula. No plano do significado, a flor de papoula, aquela de que se extrai o ópio, é a representação do sono eterno (DUHAU *et. al.*, 2020, p. 184). O jazigo é cercado por um gradil de ferro forjado, chumbado na parte externa da sepultura, apresentando ornamentação simples com volutas discretas e pontas triangulares; aparenta ter sido usada a técnica de solda e encaixe em suas junções. É possível distinguir os seguintes nomes em lápides acrescidas ao jazigo: Carlos Dorri Filho (★1949 - 2009); Carlos Dorri e Olintha S. Dorri; Ambrosina Freitas dos Santos (★1897 - †1960) e Jorge F. dos Santos (★1939 - †1992).

O próximo túmulo apresentado, ponto de interesse 4 no circuito, possui uma escultura sobre pedestal de um anjo querubim, na posição de oração com as mãos dadas e um olhar elevado aos céus, tal alegoria simboliza a inocência, a pureza e a fatalidade de vidas ceifadas precocemente (CA.CP.08). Assim, como "mediadores entre o céu e a terra, os anjos e os arcanjos adultos ocuparam posição privilegiada na decoração tumular"

(MOTA, 2010, p. 63), tornando-se comum em túmulos de crianças e jovens. Pela crença de que haveria um intercessor no mundo celestial, muitas famílias eram confortadas, desde que fossem pertencentes a um lar cristão e o falecido fosse batizado (PÁSCOA *et. al.*, 2019, p. 297-298). Na parte inferior do túmulo, há o seguinte epitáfio: "Laurentina d’Affonseca 06/09/1871 e 02/06/1892 Josephine d’Affonseca 31/12/1860 e 27/09/1893". Com base nas datas de falecimento, podemos perceber que estão sepultadas uma jovem e uma senhora da mesma família, nota-se também a escolha da escultura de um anjo como guardião do túmulo (BORGES, 2002, p. 182). O pequeno túmulo, com dimensões de 1,46m por 1,06m, é cercado por um gradil metálico de 1m de altura, composto por quatro pequenos mastros de metal, com quatro barras de metal rodeando o túmulo e correntes metálicas. O gradil é de ferro fundido, as correntes possuem pequenas pontas metálicas triangulares. O ferro de toda a estrutura apresenta marcas de ferrugem, tudo indica que a técnica de junção utilizada tenha sido o encaixe de sambladura.

Dando continuidade ao roteiro, encontra-se, na lateral esquerda, um monumento funerário, cuja primeira sepultada foi uma jovem professora. Esse jazigo recebeu uma reforma recentemente; a partir das análises de fotografias do acervo do grupo de pesquisa, sabe-se que sua estrutura de alvenaria era caiada e que existia a identificação em sua fachada: "Jazigo Perpetuo da Senhorinha Prof.^a Dulce C Moreira Sampaio e de sua Família Nascida a 26-2-1925 Falecida a 15-5-1947 Lembrança de seus Desolados Pais e Irmão", além de um retrato memorial oval com moldura em metal, na qual a falecida é representada em pose formal, de meio busto, de frente, vestida com a beca da formatura, valorizando sua competência profissional em vida. Após a reforma, notam-se alterações e apagamentos da memória da falecida a quem o jazigo foi erigido e de mais dois familiares, sepultados na base da lateral direita e em cujos epitáfios constam as inscrições: "Aqui Descansa Alvaro Moreira Sampaio *28-2-1877 +18-8-1952 Saudade Eterna de sua Esposa, Filho e demais Parentes" e "Dr. Agnaldo Cerqueira Moreira Sampaio Saudade Eterna de sua Esposa, Filhos, Genros, Noras, Netos *5-8-1922 +14-1-1984", sendo que este último aparece numa lista de "vultos ilustres" que exerceram influências positivas na cidade de

São Félix (SOUZA, 2018, p. 165). Estas modificações no jazigo nos recordam as observações de Clarival do Prado Valladares, quando este escreve que “Para os cemitérios brasileiros não há perpetuidade perpétua, mas sim vigiada” e “(...) mais frequentemente entre os atingidos pela tradição da perpetuidade cassada” (VALLADARES, 1973, p. 11-12).

A arquitetura do monumento chama atenção desde sua base com ladrilho hidráulico, seguida de uma escadaria com três degraus em mármore branco. Suas características geométricas retangulares, com a representação da cruz nos quatro lados, associa-se ao *Art Déco*, um estilo arquitetônico modernista difundido no Brasil nas primeiras décadas do século XX, inspirado pelo processo de modernização das cidades (BARTHEL, 2015, p. 65). Possui uma estrutura de concreto, com um portão metálico em duas folhas e aberturas gradeadas nas quinas frontais, para ventilação. Atualmente essa capela está revestida externamente com porcelanato e recebeu outra inscrição: “Jazigo Perpétuo da Família Cerqueira Moreira Sampaio desde 1947”; na área interna, possui alguns ornatos, como retratos familiares, para a lembrança visual dos seus entes falecidos.

A próxima sepultura é em homenagem a um dos falecidos prefeitos de Cachoeira, Augusto Leciague Régis, que foi um importante empresário e prefeito da sua cidade natal¹⁰, onde também fundou uma farmácia que recebeu seu nome: a Farmácia Régis. Na rua 13 de março, ficava a fábrica de picolés da qual era proprietário. O Banco Administração (depois incorporado pelo Banco do Brasil) tinha como seu diretor Augusto Leciague Régis.

O jazigo familiar foi feito de granito escuro, com as dimensões de 3,43m por 2,41m (CA.CP.17). Possui, na cabeceira, uma efígie em bronze de Augusto Leciague Régis e sua assinatura da pedra tumular. No mausoléu, seguem os respectivos integrantes da família enterrados: Frederico de Simas Régis (★ 1915-† 1942), Carmen de Simas Régis (★ 1896-† 198?), Yolanda G. B. de Simas Régis (★ 1943-† 1993), Alice Pereira Régis (★ 1915-† 1999) e Augusto Leciague Régis Neto (★ ?-† 2003).

10 - Jornal de Ontem, Hoje e Sempre. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2013/08/datas-cachoeiranas-segunda-quinzenado.html?m=1>. Acessado em: 13 mai. 2020.

Seguindo o roteiro da mediação, os participantes posicionados em semicírculo com os tocheiros acesos próximos ao túmulo pertencente a João Severino da Luz Netto, a teatralização em primeira pessoa narra a vida do sepultado (CA.CP.16) (Figura 4). Foi importante comerciante do município de São Félix, possuía o título de Coronel e era maçom, membro da Loja Maçônica Caridade e Segredo de Cachoeira, na qual assumiu cargos como o de Secretário no ano 1884¹¹, exerceu carreira política, tornando-se intendente por dois mandatos consecutivos no município de São Félix (1898-1901/1902-1905), sendo o responsável por obras como a construção do cemitério e a do Mercado Público (SANTANA, 2016, p. 72-86; SOUZA, 2018, p. 65-69). Ainda durante o seu mandato como intendente, foi que partiu a ideia da utilização do Rio Paraguaçu para a geração de energia elétrica¹², baseando-se nos estudos feitos pelo engenheiro sanfelixta Américo Simas. Anos mais tarde, aparece como coletor na “Collectoria Federal”, segundo informações do jornal *Estado da Bahia*¹³.

Sepultado no Cemitério da Piedade, na lateral esquerda, seu túmulo tem características que chamam a atenção, por se diferenciar dos demais: a base de concreto pintada de branco com uma placa centralizada reforça o título social do sepultado com a seguinte frase “Jazigo perpétuo do Coronel João Severino Netto e sua família 1922”. O túmulo destaca-se pelo material em granito escovado na cor rosa e pelo acabamento sextavado nos cantos dos volumes. No centro da cabeceira, destaca-se o retrato de uma jovem senhora, o qual chama a atenção por ter o tamanho de um prato, executado pela técnica de fotografia em porcelana, com a seguinte frase inscrita: “Saudades de tia Lydia”. A imagem está em bom estado de conservação, transmitindo elementos identificadores de hábitos culturais

11 - Boletim do Grande Oriente do Brasil: Jornal Oficial da Maçonaria Brasileira. Publicação Mensal - 1871 a 1899. Rio de Janeiro, N. 1 – 13º Anno. Janeiro. Typographia – Editora de J. P. Hildebrandt, Rua da Ajuda, 31, 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709441/per709441_1884_00001.pdf. Acessado em: 26 mar. 2019.

12 - Jornal de ontem hoje e sempre. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2015/05/historia-abarragem-jerry-oconnel-ideia.html>. Acessado em: 14 mai. 2020.

13 - Jornal Estado da Bahia. Ano 1909. Ed. B00066. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=39286&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acessado em: 26 mar. 2019.

da época, cristalizando o desejo de evocar, personificar a memória daquela que não se encontra mais no mundo físico (BORGES, 1995; ALMEIDA, 2011, p. 9-10). O arremate do túmulo possui a inscrição “1922”, culminando com uma cruz na parte mais alta da cabeceira.

Figura 4. Mediação de Maiza Sampaio dos Santos do ponto de interesse 7, visita mediada ao Cemitério da Piedade.



Foto: Danilo Martins de Carvalho Reis, 2019.

O ponto de interesse 8 foi a sepultura de Francisco Mendes de Magalhães Costa. De origem lusitana¹⁴, ele assumiu cargos públicos como o de Primeiro Secretário do Conselho Municipal de Cachoeira e, anos mais tarde, assumiria o de Intendente do mesmo município (CA.CP.15). Como membro da Loja Maçônica Caridade e Segredo de Cachoeira¹⁵, também assumiu alguns cargos como o de Segundo Vigilante e Primeiro Diácono, o que nos faz perceber o seu *status* e prestígio social. A arquitetura

14 - No dia 5 de março de 1938. *Jornal de ontem hoje e sempre*. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2017/03/n-o-dia-5-de-marco-de-1938-no-sa-lao-do.html>. Acessado em: 14 mai. 2020.

15 - *Boletim do Grande Oriente do Brasil: Jornal Oficial da Maçonaria Brasileira*. Op. cit., 1884.

do seu monumento funerário destaca-se pela estrutura em pináculo. Sua base quadrangular, com 1,5m de cada lado, é ladeada por tocheiros e uma lápide com epitáfio ornado com uma cruz de malta ladeado com duas flores, com a descrição: “Aqui descansam os restos mortaes de Franscisco Mendes de Magalhães Costa Nascido / 24do-6-de1856 Fallecido / 5do-6-de1918 Saudade de sua esposa”. Na parte superior do pináculo, há uma alegoria, que se supõe ser uma pranteadora, pela posição e expressão de uma jovem em pé com a cabeça inclinada sobre o ombro esquerdo demonstrando uma postura de choro mediante a ausência do finado (BORGES, 2011, p. 4), seu mau estado de preservação, com os braços faltantes e com muitas repinturas, impede-nos de observar mais detalhes.

O ponto de interesse 9 foi a sepultura de Aristides Augusto Milton (★29/05/1848 - †26/01/1904) (CA.CP.14). Nascido em 29 de maio de 1848 em Cachoeira, filho do Major Tito Augusto Milton e Leopoldina Clementina Milton¹⁶. Começou seus primeiros estudos na sua cidade natal e posteriormente fez os estudos secundários no Ginásio Baiano do Barão de Macaúbas, ao lado de Castro Alves e Ruy Barbosa (GONDRA *et. al.*, 2010). Em 1868, forma-se em Direito na Faculdade de Direito de Recife (SOUZA, 1979). Em 1872, trabalhou para a imprensa baiana como redator. No ano de 1881, torna-se presidente do Estado de Alagoas. Após a proclamação da República, em 1889, torna-se deputado constituinte federal. Também escritor, publica trabalhos, tais quais como *Campanha de Canudos* e *Efemérides Cachoeiranas*, sendo também um dos redatores da primeira Constituição Republicana¹⁷.

Foi membro fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Voltando a Cachoeira, tornou-se provedor da Santa Casa de Misericórdia, saneou as finanças da entidade e obteve com prestígio as contribuições necessárias para ampliar os utensílios de auxílio comunitário da região. Foi um magistrado, político, periodista e historiador, morrendo na cidade do Rio de Janeiro em 26 de janeiro de 1904, enterrado primeiramente no

16 - Leopoldina Milton está enterrada no mesmo cemitério que seu filho, sua lápide localiza-se no interior da capela do Cemitério da Piedade.

17 - Sócios Falecidos Brasileiros: Aristides Augusto Milton. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/aamilton.html>. Acessado: em 16 mar. 2019.

Cemitério São João Batista. Passados dez anos de sua morte, o provedor interino Major Ramiro Leite Villas-Bôas¹⁸ ajudou no processo de transferência dos restos mortais do sepultado. Na cidade de Cachoeira, existe a Praça Dr. Milton¹⁹ em sua homenagem.

Para abrigar os restos mortais de ilustre cachoeirano, foi erigido um monumento funerário que se destaca pela sua estatuária em mármore, obra encomendada pela Santa Casa de Misericórdia, com a assinatura de Paulo Herold, marmorista localizado no Campo Santo. A estrutura é composta por vários patamares com as dimensões de 2,64m por 2,64m e aproximadamente 2,5m de altura. No primeiro nível, existe uma calçada revestida em ladrilho hidráulico; no primeiro patamar, como proteção, foram fixados nos vértices pequenas pilastras, por onde provavelmente passava uma corrente. O segundo patamar é ornado por vasos, sendo o próximo volume a carneira com a tampa tumular com a inscrição do epitáfio. A tampa tumular está disposta de forma inclinada para que se possa ler as homenagens. Na cabeceira, há um pilar que serve de base à estátua, a parte frontal está ornada com uma faixa e ramo de oliveira. A faixa contém a seguinte gravação: "A Mesa administrativa da Irmandade mandou levantar este monumento como homenagem aos seus serviços em 1914."

No topo do pilar, há uma escultura de figura feminina com olhar voltado para baixo, vestida com túnica drapeada até os pés. A figura tem o braço direito suspenso em um ângulo de 90 graus e seu braço esquerdo está rente ao corpo; na mão, segura um ramo de palma junto ao corpo. Os signos presentes nesse monumento expressam a evocação das virtudes do morto, já que o ramo de oliva representa a paz e o ramo de palma é associado à vitória (CHEVALIER *et. al.*, 2019).

A última sepultura dentro do circuito pertence ao Capitão Ramiro Leite Villas-Bôas e esposa (CA.CP.12). Villas-Bôas foi tesoureiro e provedor interino da Santa Casa de Misericórdia, advogado e jornalista. Atuou como

18 - Jornal Bahia Ilustrada. Rio de Janeiro. Numº 37, abril de 1921, p. 37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066940&pasta=ano%20192&pesq=>. Acessado em: 15 mai. 2020.

19 - Há 109 anos morria Aristides Milton, um notável jurista e historiador cachoeirano. Vapor de Cachoeira Disponível em: <https://vapordecachoeira.blogspot.com/search?q=milton>. Acessado em 10 mai. 2020.

jornalista no jornal *A Ordem* na cidade de Cachoeira, falecendo em 1927 (SOUZA, 1972). No túmulo, encontram-se dois sepultamentos, o do próprio Ramiro Villas-Bôas e o de Valdertrudes Villas-Bôas (★ 1867 - † 1924). O jazigo familiar tem estrutura quadrangular, com as dimensões de 1,82m x 1,82m e altura de aproximadamente 1m. Existe outro jazigo próximo com o mesma estrutura e estilo, o da família Bompert, ambos confeccionadas pela Oficina Vivaldo, localizada no Campo Santo, em Salvador.

A sepultura está assentada em uma base acima do nível do pavimento, possui calçada, caixa mortuária, tampa tumular e cabeceira. A base externa elevada é composta de calçada revestida com ladrilho hidráulico em padrão de xadrez preto e branco. Sobre a calçada, notamos quatro pequenas colunas posicionadas nos vértices; também acima da calçada, encostado na parte frontal da caixa mortuária, existe um degrau que julgamos servir como *prie-dieu*. Na tampa tumular, com detalhes simples nas laterais em alto relevo, destaca-se o nome completo de Valdertrudes, sua data de nascimento e morte e a inscrição: “lagrima e saudade de seu esposo e filhos”. Na cabeceira, escreve-se em alto relevo: “Jazigo perpétuo do Capº. Ramiro Lite Villas-Bôas e família. 1927.”; ladeado à esquerda por uma rama de hera. E, acima do epitáfio, encontra-se uma cruz em resplendor. A sepultura pode ser atribuída ao estilo eclético, misturando características do *Art Nouveau* e do *Art Déco*.

No final do circuito, foi feita a apresentação de cada integrante da equipe e dos objetivos da proposta de uma visita mediada a um espaço cemiterial; em seguida, visitou-se a capela do cemitério. Na capela, é possível conhecer um conjunto de 70 lápides tumulares e, ao seu centro, um imponente catafalco.

Considerações finais

A partir dessa experiência, podemos refletir como em uma prática educativa pode-se valorizar o cemitério enquanto lugar de experiência histórica. Conforme aponta Luiz Ribeiro:

O uso do cemitério como fonte e objeto de pesquisa acrescenta novas dimensões à interpetação da

história, permitindo uma melhor compreensão dos processos pelos quais os grupos sociais constroem representações de si mesmos e da sociedade como um todo (RIBEIRO, 2005, p. 115-116).

Também concordamos com a historiadora Sandra Jatahy Pesavento quando esta percebe que a educação patrimonial deve ser um imperativo para uma leitura da cidade, devendo ser uma atividade cultural contínua, desde a escola até as mídias. Para a autora, “Lembrar o passado é uma habilitação que se conquista, progressivamente” (PESAVENTO, 2008, p. 11).

Portanto, situamos a visita mediada ao Cemitério da Piedade como um exercício que pode ser replicado e remodelado em edições futuras, transformando-se em laboratório de experiências voltadas à musealização. O exercício de elaboração do circuito como uma atividade de extensão propiciou aos estudantes, como mediadores ativos no processo da pesquisa e trabalho com o público, novos conhecimentos e ressignificações do espaço cemiterial. Todo o planejamento, a pesquisa, as escolhas, critérios e dinâmicas foram realizados como um exercício dialógico, valorizando os processos de construção dos conhecimentos em um fazer coletivo. As práticas educativas em cemitérios possibilitam que os estudantes conheçam movimentos artísticos, marmoristas, monumentos funerários e expressões genuínas da arte cemiterial. E, para muito além do conhecimento acadêmico, provocam uma reflexão sobre o morrer, o recordar e o lembrar em uma dimensão histórica.

Quanto à possibilidade do público de ter o contato direto com monumentos escultóricos, percebemos que o Cemitério da Piedade é um dos poucos espaços de Cachoeira que apresenta monumentos e esculturas ao ar livre. Portanto, o Cemitério da Piedade configura-se como um espaço de uso público com obras de arte que precisam ser valorizadas como patrimônio da cidade. O reconhecimento das obras artísticas em cemitérios como coleções ainda está por acontecer:

É um fato ainda não muito conhecido que muitas das obras que integram o patrimônio funerário em cemitérios se destacam pela excelência nas qualidades artística e técnica, tendo, muitas vezes, sido concebidas e executadas por renomados artistas. Além de abrigarem personalidades relevantes ao desenvolvi-

mento de uma localidade, sendo, portanto, históricos, os túmulos de valor artístico compõem coleções de grande valor documental e econômico (COSTA, 2016, p. 44).

Notou-se que, para o público a visita noturna remeteu o indivíduo a um outro tempo/espço; com a penumbra da noite, cada ponto de interesse era iluminado pelos mediadores, que dispunham as tochas ao redor das formas tumulares. A criação de uma atmosfera própria – inicialmente denunciativa, com a performance de Dheik – envolveu os espectadores ao transitarem por meio das sepulturas e de suas narrativas. Ao final, o uso do Cemitério da Piedade como local de ensino contribuiu para: 1) formação das experiências históricas pelos participantes; 2) reconhecimento da importância da arte cemiterial; 3) valorização e preservação do patrimônio funerário local; 4) construção de novas perspectivas e narrativas sobre o morrer e a finitude e 5) reforço do potencial didático (ensino e pesquisa) dos espaços cemiteriais da cidade de Cachoeira.

Referências

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. A cidade e o cemitério: uma experiência em educação patrimonial. **Revista M**. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer, [S.l.], v. 1, n. 1, p. p. 213-230, feb. 2016.. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistam/article/view/8118>. Acessado em: 09 maio 2020.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Imagens fotográficas – A presença do ausente. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH . **Anais...** São Paulo, julho, 2011.

ANDRADE, Paulo Henrique Matos. **A Imigração Italiana na Bahia**: Jequié e sua ascensão. Universidade Federal de Alagoas, Departamento de Ciências Humanas. Delmiro Gouveia, 2019.

ARQUIVO HISTÓRICO REGIONAL- Instituto Histórico de Passo Fundo. Guia de visitação Cemitério Vera Cruz Passo Fundo –RS. Projeto Museu a Céu Aberto, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2014. Disponível em:

<https://www.upf.br/ahr/acoes-e-projetos/projeto-museu-a-ceu-aberto>. Acessado em: 22 mai. 2020.

BARTHEL, Stela Gláucia Alves. **Vestígios do Art Déco na cidade do Recife (1919-1961)**: abordagem arqueológica de um estilo arquitetônico. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de pós-Graduação em Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

BENEDUZI, Luís Fernando. Por um braqueamento mais rápido: identidade e racismo nas narrativas do álbum do cinquentenário da imigração italiana no sul do Brasil. **Antíteses**, v. 4, n. 7, p. 13-30, jan./jun. 2011.

BOLETIM DO GRANDE ORIENTE DO BRASIL: Jornal Oficial da Maçonaria Brasileira. Publicação Mensal - 1871 a 1899. Rio de Janeiro, n. 1 – 13º Anno. Janeiro. Typographia – Editora de J. P. Hildebrandt, Rua da Ajuda, 31, 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709441/per709441_1884_00001.pdf. Acessado em: 26 mar. 2019.

BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária: representação da criança despida. **Revista de História**. São Paulo, nº. 14, p.173-185, 1995.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**: ofício de marmeristas italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

BORGES, Maria Elizia. **Ressignificações da saudade e da desolação**: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. CBHA/ Universidade Federal de Goiás – GO. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/wpcontent/uploads/2019/08/cbhaapresentaE7E3o2011.pdf>. Acessado em: 16 maio 2020.

BRASIL. FUNDASP – Fundação São Paulo; SFMSP - Serviço Funerário do Município de São Paulo. **Projeto de Pesquisa e Extensão**: Memória & Vida - Cemitério Consolação. São Paulo: Editora Limiar Ltda, 2016. 82p.

CASTRO, Elisiana Trilha. **In Frieden**: inventário dos cemitérios de imigrantes alemães de São Martinho. Blumenau: Nova Letra, 2014.

CHC: Centro Histórico-Cultural Santa Casa. Cemitério Santa Casa: Visita guiada. **CHC Santa Casa**. Porto Alegre, 01 de mar. de 2019. Disponível

em: < <https://www.chcsantacasa.org.br/cemiterio-santa-casa-visita-guia-da/> > Acessado em: 17 jun. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COMERLATO, Fabiana. Os cemitérios de Cachoeira e São Félix: patrimônio do Recôncavo da Bahia. In: **Anais do XII Encontro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniais e V Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais**, de 11 a 15 de outubro de 2011, Salvador, Brasil [recurso eletrônico] / Organização de Patrícia Uribe A. [et al]. - Goiânia : FAV/UFG; FUNAPE, 2011, p. 101-105.

COMERLATO, Fabiana. O Patrimônio Cemiterial do Município de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. **Revista Habitus** - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 203-214, nov. 2013.. Disponível em: <http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2827/1722>. Acessado em: 04 mai. 2020.

COMERLATO, F.; SANTOS, R. R. DOS; BULCÃO, M. C.; GOMES, A. DE S. Preservação dos cemitérios de Cachoeira e São Félix, Bahia: apontamentos para a sua conservação. **Revista Inter-Legere**, v. 1, n. 12, 17 set. 2013. Disponível: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/4195>. Acessado em: 04 mai. 2020.

COMERLATO, Fabiana. Visita mediada aos cemitérios de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. In: VII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, de 20 a 23 de julho de 2015. In: **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015, p. 395-407.

COMERLATO, Fabiana; SANTOS, Aline Gomes do; SANTOS NETA, Cidália de Jesus Ferreira dos; NASCIMENTO, George Silva; TEIXEIRA, Caroline Pereira; LIMA, Eliene Silva; LIMA, Fabiane Lopes Pereira de. Visita mediada aos cemitérios de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. **Expressa Extensão**. Pelotas, v.20, n.1, p. 137-149, 2015.

COMERLATO, Fabiana. Estudos cemiteriais no Recôncavo da Bahia: um balanço das atividades de ensino, pesquisa e extensão (2010-2018). In:

FERNANDES, Henry Luydy Abraham; COMERLATO, Fabiana (orgs.) **Arqueologia e Patrimônio Cultural na UFRB**. Pelotas: BasiBooks, 2020.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da (org.). **Conservação de bens tumulares**: Caderno dirigido aos concessionários. São Paulo: Limiar, 2016.

Cria a Comenda Salustiano Coelho Araújo. Disponível em: <https://cachoeira.ba.leg.br/leis/legislacao-municipal/leis-de-2018/cria-a-comenda-salustiano-coelho-de-araujo/view>. Acessado em: 12 mai. 2020.

CRUZ, Alan Silva da. **Documentação museológica das lápides da capela do Cemitério da Piedade, Cachoeira, Bahia**. 2017. Monografia (Graduação em Museologia), Centro de Artes, Humanidades e Letras / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira - BA, 2017.

CUPPER, Maria Teresinha da Rosa. **Educação e Cultura**: leitura do Cemitério de São João Batista – Manaus/AM. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

CYTRYNOWICZ, Monica Musatti; CYTRYNOWICZ, Roney. **Associação Cemitério Israelita de São Paulo 85 anos**: patrimônio da história da comunidade judaica e da cidade de São Paulo. São Paulo: Narrativa-um, 2008.

DARR, Savannah Leigh. **Discovering domestic cemeteries**: history, preservation and Education. 2013. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de Louisville, Louisville, 2013.

DUHAU, Isabelle; BARBEDOR, Isabelle; GROUD, Guénola; LUIS, Emmanuel. Du cinetière à la sépulture et à l'identité des defunts. DUHAU, Isabelle; GROUD, Guénola (dir.). **Cimetieres et patrimoine funéraire**. Étude, protection, valorisation. Paris: Ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, 2020, p. 106-161. Disponível: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02484319>. Acessado 20 jun. 2020.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A museologia**: história, evolução, questões atuais. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GONDRA, José Gonçalves; SAMPAIO, Thiago. Ciência pela força? Dr. Abílio Cesar Borges e a propaganda contra o emprego da palmatória e outros meios aviltantes no ensino da mocidade (1856-1876). **Acta Scientiarum. Education**, Maringá, v. 32, n. 1, p. 75-82, 2010.

GRASSI, Clarissa. Visitas guiadas ao Cemitério Municipal São Francisco de Paula. **Curitiba em Destaque**, [S.l.], v. 3, n. 4, jul. 2019. ISSN 2595-2862. Disponível em: <http://revista.imap.curitiba.pr.gov.br/index.php/RDC/article/view/64>. Acesso em: 23 mai. 2020.

IPAC - INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL DA BAHIA: **Monumentos e Sítios do Recôncavo**, v. II, Parte I. Salvador: Secretário da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1978.

ISMÉRIO, Clarisse. Um outro olhar sobre os cemitérios: refletindo à arte cemiterial sob a perspectiva das pesquisas, ações, passeios e eventos culturais. **Revista de Teoria da História**, v. 18, n. 2, p. 100-115. Dez. 2017.

JORNAL A ORDEM. Cachoeira, 14 jan. 1928. Disponível em: <http://vapordecachoeira.blogspot.com/2011/12/cunegundes-barreto-um-prefeito-exemplar.html>. Acessado em: 15 maio 2020.

JORNAL DE ONTEM, HOJE E SEMPRE. No dia 5 de março de 1938. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2017/03/n-o-dia-5-de-marco-de-1938-no-salao-do.html>. Acessado em: 26 mar. 2019.

JORNAL DE ONTEM, HOJE E SEMPRE. A barragem Jerry O'Connel. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2015/05/historia-abarragem-jerry-oconnel-ideia.html>. Acesso em: 14 maio 2020.

JORNAL DE ONTEM, HOJE E SEMPRE. A inauguração da "Estátua da Liberdade" cachoeirana. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2014/10/ainauguracao-da-estatuade-liberdade.html>. Acesso em: 15 maio 2020.

JORNAL DE ONTEM, HOJE E SEMPRE. Datas cachoeiranas. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2013/08/datas-cachoeiranas-segunda-quinzena-do.html?m=1>. Acessado em: 13 mai 2020.

JORNAL DE ONTEM, HOJE E SEMPRE. Monumento cachoeirano aos Heróis de 1822. Disponível em: <http://jornaldeontemhojeesempre.blogspot.com/2015/10/historia-monumentocachoeirano-aos.html>. Acessado em: 17 mai. 2020.

JORNAL BAHIA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro. Num° 37, abril de 1921, p. 37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066940&pasta=ano%20192&pesq=>. Acessado em: 15 mai. 2020.

JORNAL ESTADO DA BAHIA. Ano 1909. Ed. B00066. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=39286&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acessado em: 26 mar. 2019.

HIPÓLITO, Paulo. **Cemitério São João Batista de Guarabira – PB**: espaço pedagógico para o ensino de história. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MAEDA, Tatiane Sayuri. **Cemitério é lugar de criança?** A visita guiada ao Cemitério Consolação como recurso para abordar a educação sobre morte nas escolas. 2017. Dissertação (mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

MONTEIRO, Jaqueline de Oliveira. **A morte e suas representações na sociedade**: a arte em desvelar o Cemitério São João Batista/RJ como atrativo turístico. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2017.

MOTTA, António. Cenografia da última casa: memória e processos sociais nos cemitérios brasileiros. MEDEIROS, António; RAMOS, Manuel João (coord.). **Memórias 11** – Memória e artifício: a matéria do património II. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, julho 2009, p. 63-87.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis; MARTINS, Carla Mara Matos Aires. Os guardiões de pedra da cidade dos mortos: Escultura tumular na Manaus da belle époque. **Revista M**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 280-305, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistam/article/view/9326>. Acessado em: 22 mai. 2020.

PASTORE, Maria Cristina. Desenvolvimento de etapas educativas: o cemitério como condutor de uma aprendizagem significativa para o ensino de História. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**. v. 05, artigo nº1173, abr., 2019. Edição Especial.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, Memória e Centralidade Urbana. **Rev. Mosaico**, v. 1, n. 1, p. 3-12, jan./jun., 2008.

PREFEITURA DE RECIFE. Cemitério de Santo Amaro é tema de roteiro do Olha! Recife. **Recife: Prefeitura da Cidade**. Recife, 26 mai. 2016. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/26/05/2016/cemiterio-de-santo-amaro-e-tema-de-roteiro-do-olha-recife>. Acesso em: 17 jun. 2020.

PRIETSCH, João Maurício Martins. **“Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos”**: fazendo do cemitério uma ferramenta de estudos para o Ensino Médio. 2018. Dissertação (Mestrado profissional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2018.

RIBEIRO, André Luiz Rosa. **Memória e identidade**: reformas urbana e arquitetura cemiterial na Região Cacaueira (1880-1950). Ilhéus, Ba: Editus, 2005.

RIGO, Kate Fabiani. **Vamos começar pelo fim?** Lisboa: Chiado, 2016.

SANTANA, Rosileia Prado. Impasses riquezas e poder no Recôncavo da Bahia, São Felix (1890-1930). 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016. Disponível em: <https://ufrb.edu.br/pgcienciassociais/dissertacoes-de-mestrado/category/20-2016>. Acessado em: 17 jun. 2020.

SANTOS, Aline Gomes dos. **As representações iconográficas da arte tumular dos cemitérios de Cachoeira-BA**. 2013. 87 f. Monografia

(Graduação) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, 2013.

Sócios Falecidos Brasileiros: Aristides Augusto Milton. **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/user-profile/aamilton.html>. Acesso em: 16 mar. 2019.

SOUZA, Antônio Loureiro de. Notícias histórias da Cachoeira. **Estudos Baianos**. Universidade Federal da Bahia – n. 5, 1972.

SOUZA, Antônio Loureiro de. **Baianos ilustres** - 3. ed. rev. - São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1979.

SOUZA, Oséas Fernando de Oliveira. **Histórias de São Félix**. Cachoeira: Portuário Atelier Editorial, 2018.

TOMAŠEVIĆ, Amelia. Cemeteries as tourist attraction. **Turisticko poslovanje**. 2018. 13-24. 10.5937/TurPos1821013T.

UFPEL - PORTAL INSTITUCIONAL. **Cemitérios do Campo**: Educação Patrimonial e Ensino de História. Pelotas: UFPEL, 2018. Disponível em: <https://institucional.ufpel.edu.br/projetos/id/e1681>. Acessado em: 23 mai. 2020.

VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros – Autocrítica – . **Revista Brasileira de Cultura**, n. 15, p. 9-16, Jan./Mar, 1973,

VAPOR DE CACHOEIRA. **Há 109 anos morria Aristides Milton, um notável jurista e historiador cachoeirano**. Disponível em: <https://vapordecachoeira.blogspot.com/search?q=milton>. Acessado em: 10 mai. 2020.

25 de junho em Cachoeira (parte II). Disponível em: <http://archive.is/9IVF>. Acessado em: 15 mai. 2020.

Cemitério de São Félix: história e memória

Fabiana Comerlato
Cidália de Jesus Ferreira dos Santos Neta

Introdução

A história da inauguração do cemitério de São Félix está estreitamente ligada ao contexto histórico da cidade, localizada à margem direita do Rio Paraguaçu, na região do Recôncavo Sul da Bahia. No dia em que São Félix torna-se vila, o cemitério é inaugurado, com solenidade, em 20 de dezembro de 1889. Tornou-se cidade em 25 de outubro de 1890. Agregou-se ao recebimento do título de cidade o fato de que São Félix foi idealizada e projetada sob os auspícios da industrialização e da modernidade. Portanto, deveria abandonar seu aspecto de vila colonial para ganhar novos ares; dentro desse processo, as remodelações urbanas, melhorias da infraestrutura e construções da administração pública foram sendo realizadas. Existe uma relação muito próxima sobretudo, nas cidades brasileiras na Primeira República com os cemitérios, visto que estes estão incluídos nos projetos de urbanização e modernização das urbes.

O objetivo deste capítulo é analisar as sepulturas do cemitério de São Félix as quais compreendem a primeira fase de construções tumulares – que vai da última década do século XIX ao ano de 1940 –, percebendo como o cemitério passa a contribuir para a perpetuação da memória e recordação dos moradores que constituíram a elite fundante da cidade de São Félix. O recorte temporal da pesquisa abrange à Primeira República ou República Velha e anos subsequentes, correspondendo às primeiras quatro décadas de enterramentos nesta necrópole.

Para a análise das sepulturas, foi utilizada a documentação produzida na pesquisa *Os cemitérios de Cachoeira e São Félix: identificação, análise e preservação*, durante os anos de 2010 e 2011, em projeto de iniciação científica (COMERLATO 2011, COMERLATO *et. al.*, 2013). Dadas as constan-

tes ameaças ao patrimônio cemiterial, o registro fotográfico de inventários em cemitérios é um documento extremamente importante como fonte histórica.

Como ferramenta de análise, foi utilizada a *Ficha de registro de sepultura para arte e arquitetura cemiterial* para a descrição dos atributos de cada sepultura, com base no referencial teórico-metodológico de Tânia Andrade de Lima (LIMA, 1994). Para a análise da relação entre cidade e cemitério, foram consultadas pesquisas que compreendem o estudo da arte cemiterial e da formação dos cemitérios em cidades brasileiras durante a Primeira República (BORGES, 2002; RIBEIRO, 2005; ARAÚJO, 2006; BASTIANELLO, 2016; DILLMANN, 2013).

Cemitério de São Félix

A solenidade de assentamento da primeira pedra do cemitério de São Félix ocorreu em 02 de março de 1886 (SOUZA, 2018, p. 28). A escolha para a instalação da necrópole foi a sudoeste do centro da cidade, em um terreno plano entre o acesso à BR-101 e o rio Paraguaçu. O local era afastado do núcleo de fundação da Vila de São Félix, seguindo os princípios da teoria dos miasmas e do afastamento dos vivos perante os mortos (vide Figura 1). O cemitério foi inaugurado em 20 de dezembro de 1889 (SOUZA, 2018, p. 55).

No governo do primeiro intendente, Geraldo Dannemann, entre 1890 a 1893, foi adquirido o portão da entrada principal e construído o muro. A entrada apresenta um portão metálico em dupla folha e arrematado com arco pleno, ornamentado com uma cruz, data (1888) e a inscrição "*HODIE MIHI CRAS TIBI*", que significa "Hoje por mim, amanhã por ti". A parte inferior das folhas do portão é confeccionada de uma chapa metálica com cantoneiras imitando cordames e no seu centro apresenta uma caveira com tíbias dispostas cruzadas. O arranjo evoca uma ação meditativa: "Uma vez que o corpo humano fragmentado não sugere o movimento de uma ameaçadora figura sobre-humana como o esqueleto, sendo também

uma sintetização iconográfica bastante poderosa.” (LEITE, 2012, p. 26). É um signo escatológico que nos remete à inexorabilidade da morte e, portanto, uma lição para os vivos na busca por uma vida virtuosa (VAILATI, 2014, p. 299).

Na gestão seguinte (1893 a 1896), do intendente Salvador José Pinto, foi construída a capela do cemitério municipal. No governo do intendente Pedro Batista Magalhães (1928 a 1930), também foram feitas obras no cemitério, remodelando a fachada da capela, construindo calçadas, muros internos e carneiras (SOUZA, 2018, p. 81) (Figura 2). A fachada, que antes tinha o aspecto eclético, com frontão triangular e porta de acesso em arco ogival, adquire feição *Art Deco*. No seu interior, a capela apresenta uma mesa para velório e um pequeno altar.

A partir de uma contagem preliminar realizada em 2011, foram quantificadas 575 sepulturas de diferentes tipologias e aproximadamente 2.000 indivíduos sepultados. Por suas dimensões, aproximadamente 3000 m², o cemitério municipal pode ser considerado de pequeno porte. O local é pavimentado com paralelepípedo em granito na alameda central e nos corredores principais, possuindo uma parte do lote com cobertura vegetal para sepultamento em terra nua dos iniciados no Candomblé.

Entre 1971 e 1973, para ampliar a capacidade de enterramento e melhorar a infraestrutura dos serviços funerários, foram construídas 96 carneiras e um velório, no governo do prefeito Antonio Carlos Lobo Maia (SOUZA, 2018, p. 105). Na gestão do prefeito Humberto A. Rodrigues Alves (2005 a 2008), o cemitério também passou por outra reforma (SOUZA, 2018, p. 109-110).

Nos dias atuais, o cemitério de São Félix apresenta túmulos, jazigos perpétuos, mausoléus, além de estar ladeado por carneiras verticais e possuir uma área para enterramentos diretos ao solo. Recentemente, a capela do cemitério foi azulejada com peças brancas e azuis, cores da gestão municipal vigente.

Figura 1. Mapa do distrito sede de São Félix e Cachoeira: em laranja, o Cemitério de São Félix.



Fonte: adaptado de IPAC, 1978.

Figura 2. Fotografias do Cemitério de São Félix da década de 30 do século XX: a) vista frontal do cemitério; b) vista do acesso ao cemitério e rio no plano de fundo; c) construção de muro com estruturas pré-moldadas; d) vista do fundo para a lateral sudoeste; e) alameda principal e capela em segundo plano.



Fonte: Arquivo Público Municipal Dr. Júlio Ramos de Almeida, São Félix.

Descrição das formas tumulares

A documentação das formas tumulares seguiu a metodologia adotada pelo Grupo de Pesquisas Recôncavo Arqueológico, com a descrição dos principais atributos relativos a matéria-prima, arquitetura, presença de ornamentos, signos e estudo dos epitáfios. A localização de cada sepultura também foi estudada, com o objetivo de compreender a organização do espaço cemiterial e as implicações visuais e simbólicas na escolha daquela porção do terreno. Como aponta António Motta:

Tanto práticas de enterramento, concebidas sob diferentes tipos de morfologias tumulares, quanto os epitáfios, os adornos e as representações estatuárias constituem elementos reveladores da organização social, das representações de mundo e de pessoa. Quando submetidos à leitura, os dispositivos funerários plasmados nos túmulos permitem traduzir acomodações, equilíbrios, tensões e mudanças, quer sejam operadas no contexto de um grupo específico ou no corpo social mais amplo, assim como são também capazes de revelar actos instituidores de condutas sociais e morais diversos, tendo sempre como preocupação dar sentido e significado a alguma coisa (MOTTA, 2009, p. 63).

Para Adalberto Dourado, autor da matéria de jornal intitulada *Traços biográficos, material, político e intelectual da Cidade de São Felix*, o cemitério guardava a memória de notáveis da cidade:

No Cemiterio desta destacam mausoleos ricos dentre elles, os dos cels. Rosalvo Menezes Fraga, Frederico Augusto do Lago, Tiberio Augusto Pereira, Major Marcollino Telles Dourado, cel. José Ramos de Almeida, Dr. Deiró Lefundes, este offerecido pelo povo, e outros mais (SOUZA, 2018, p. 272).

Com base nas informações históricas e no levantamento de campo, foram selecionadas nove sepulturas dentro do recorte temporal correspondente às primeiras décadas do século XX, com o intuito de descrever seus elementos arquitetônicos e artísticos (signos não verbais e signos verbais).

Emilia Guena Mello

Unidade tumular de base retangular construída em alvenaria e revestida por placas de ardósia em suas laterais e nos quatro cantos, nestes as placas são de base quadrada, presentes em seus vértices (Fig. 3 e Fig. 4 A). À parte superior, a tampa tumular é constituída de lápide, composta por revestimento em mármore e inscrições à falecida grafadas em ferro fundido com a seguinte mensagem: “A Dna. Emilia Guena Mello / Homagem da/ Cidade de São Félix / 11 - 1 - 1883”. Apresenta uma placa de mármore no centro da cabeceira, constando a frase “Construído pela / Prefeitura de São Félix”, com base revestida por ardósia encimada por ornamento de representação de figura feminina abraçada por três crianças recobertas com panejamentos moldados em acabamento de cimento e cal. Essa escultura é a alegoria da Caridade, a terceira das virtudes teológicas, “(...) traduzindo o amor maternal, pelo próximo, pelo inimigo ou por boas ações” (LEITE, 2008, p. 116).

Dona Miloca, como era conhecida Emilia Guena Mello, foi fundadora, primeira provedora e enfermeira da Santa Casa de São Félix (SOUZA, 2018, p. 211). A construção pelo Poder Público de um monumento tumular para Dona Emilia denota a importância dela para a história do município, apesar de sua ausência na historiografia local. O fato de seu epitáfio trazer só a data de nascimento revela um desejo de immortalizá-la. No jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, do dia 15 de dezembro de 1936, noticiou-se seu falecimento com uma pequena nota intitulada *A bemfeitora de São Felix – A sua morte e a funda repercussão no seio do povo*:

S. FELIX, 15, Bahia (serviço especial d'A NOITE) – Faleceu nesta cidade a Sra. Emilia Guena Mello, provedora da Santa Casa. A sua morte foi sentidíssima. O commercio fechou as portas na hora do enterro, sendo suspensa a feira que se devia realizar na ocasião. O município custeará os funeraes. Toda a população da cidade desfilou ante o cadáver (A Noite, 15 dez 1936).

Figura 3. Sepultura de Emilia Guena Mello, foto de 1928-1930 e foto de 2010.



Fonte: à esquerda, foto do Arquivo Público Municipal Dr. Júlio Ramos de Almeida; à direita, foto de Fabiana Comerlato.

Frederico Augusto do Lago

Unidade tumular de base retangular escalonada, cercada por gradil com serraria férrea e motivos circulares, volutas e lanças pontiagudas nas extremidades, com ferro fundido nos vértices. No centro da composição sepulcral, há carneira externa e lápide, ambas em mármore, com epitáfio contendo mensagem ao sepultado, e puxadores de ferro nos cantos inferiores (Fig. 4 B).

A cabeceira proeminente apresenta na face frontal moldura em alto-relevo formada por faixas horizontais e verticais que delimitam as inscrições: "Jazigo Perpétuo / do / Coronel Frederico / Augusto do Lago / e sua família"; logo acima da grafia, há retrato do falecido em formato oval e pigmentação em preto e branco, rodeado por desenhos de elementos decorativos em volutas e ornatos de folhagens, especificamente por recriação de ramos de cana-de-açúcar (ao lado esquerdo) e galhos do cafeeiro (ao lado oposto). O corpo da construção se encontra no patamar seguinte, apresenta, na parte central, outro retrato com pigmentação em preto e branco. Acima deste, está um pedestal que apresenta em sua face frontal uma iconografia de tocha com fogo voltada para baixo, enlaçada por ramo de cana-de-açúcar, destacando a importância do sepultado. Dando coroamento ao túmulo, existe a imagem de anjo alado com perna esquerda ajoelhada e joelho direito dobrado formando uma angulação de 90°, suas

mãos se compõem juntas em posição de oração, com cabeça voltada para baixo e olhos fechados; a escultura tem representação de panejamento em mármore sobre a imagem angelical. Essa simbologia representa o elo fraternal entre os vivos para com os mortos, na "(...) certeza de que os laços afetivos não se desfazem com o sepultamento. Um símbolo que aponta para sentimentos de fraternidade e união" (CASTRO *et. al.*, 2008, p. 09).

Frederico Augusto do Lago foi um importante comerciante da cidade; além disso, participou da vida política, sendo presidente do Conselho Municipal em duas ocasiões, de 1900 a 1903 e de 1908 a 1910 (SOUZA, 2018, p. 347-348).

Anna da Costa Ribeiro

Unidade tumular de base retangular escalonada, cercada por gradil com serraria férrea em motivos circulares, faixas retas horizontais, verticalizadas e paralelas, com ferro fundido nos vértices, intercalados por círculos de flores (mandalas) e volutas (Fig. 4 C).

No centro da composição, há carneira externa e lápide, ambas em mármore, com epitáfio contendo a mensagem: "Aqui jazem / os restos mortaes / de / Anna da Costa Ribeiro / nasceu em 8 de novembro de 1881 / falleceu em 29 de janeiro de 1910 / filha legitima / de / Manoel da Costa Ferreira / e / Adelina M. Costa Ferreira / tributo de gratidão de seu esposo / e seus filhos / Joaquim F. Nylza", e dois vasos nos cantos inferiores da tampa tumular.

A cabeceira apresenta pedestal de estrutura quadrada, sendo coroada pela Alegoria da Desolação, representada por figura feminina com olhar voltado para baixo, em primeiro plano, abraçada em uma cruz latina; esta no plano de trás, esculpida no mármore, imitando galhos de árvore, que trazem um aspecto bucólico, remetendo ao singelo e à simplicidade. Ambas as imagens são encobertas por planeamento entalhado no mesmo material.

Anna Costa Ribeiro fez parte da elite local, seu pai era o açoriano Manoel da Costa Ferreira, que, após se mudar de Recife para São Félix, funda em 1865 a Fábrica de Charutos Utilidade (MOTA, 2014, p. 51).

Rosalvo de Menezes Fraga

Unidade tumular em alvenaria de tijolos, apresenta base retangular escalonada, sobrepondo-se carneira interna com tampa em mármore e epitáfio em alto-relevo, contendo as seguintes informações sobre o falecido: “*Pax sem per dominus voriscum (A paz do mestre esteja sempre convosco)* / Jazem os restos mortaes do / Coronel / Rosalvo de Menezes / Fraga / ex-intendente deste municipio / de S. Felix, empossado em / 1º de janeiro de 1908 / nascido em 19 de março de 1850 / falecido em 14 de novembro de 1911 / preito de homenagem de / seus bons amigos”. Compondo a lápide está presente uma coroa de folhas na parte central superior. A cabeceira é edificada em concreto caiado e estruturada por patamares, arrematando um coroamento com signo de cruz latina (Fig. 4 D).

Rosalvo de Menezes Fraga, nascido em 19 de março de 1850, foi comerciante e coletor federal, vereador e intendente de São Félix entre 1908 e 1911, não terminou o mandato em razão do seu falecimento em 14 de novembro de 1911 (SOUZA, 2018, p. 71-73; 151).

Waldomiro Deiró Lefundes

Unidade tumular de base retangular em alvenaria e revestida por mármore, estando suas laterais emolduradas por representações de quadros formados por ornamentos em relevo de faixas e representações fitomorfias (folhas) nos vértices (Fig. 4 E).

Apresenta carneira externa com tampa contendo lápide com epitáfio e grafias em relevo: “Jazigo perpetuo / do / Drº Waldomiro Deiró Lefundes / nascido na cidade de Castro Alves / deste estado a 31 de janeiro de 1889 / e falecido nesta cidade a / 16 de julho de 1928 / São Félix - Janeiro de 1930”. Sua cabeceira é formada por pedestal, apresentando a mensagem: “A cidade de São Félix / a seu grande amigo / e bemfeitor” e detalhes decorativos em alto-relevo de representações de folhas e flores numa espécie de ramos enlaçando o retrato do falecido em moldura oval. Arrematando a composição sepulcral, há o coroamento de crucifixo sobre o patamar.

Conhecido como “médico do povo” e chamado carinhosamente de Chinês, Dr. Lefundes fundou a Confraria São Vicente e foi diretor do Hospital de São Félix (SOUZA, 2018, 152-153). Em 1963, a Câmara Municipal prestou-lhe homenagem dando seu nome a um grupo escolar (SOUZA, 2018, p. 153).

Tiberio Augusto Pereira

Unidade tumular de base retangular escalonada revestida por placas de mármore emolduradas com faixas que compõem movimentos circulares (Fig. 4 F). Abriga carneira externa envolta por faixas lineares que delimitam as placas e tampa com inscrições sobre o sepultado: “Jazigo perpetuo / de / Tiberio Augusto Pereira / nascido em 7 de fevereiro de / 1854 / falecido em 28 de fevereiro de / 1923 / recordação de sua / esposa e filhos”, além de ornamentos decorativos em faixas e volutas, entalhadas em alto-relevo. Na parte central da lápide, há elementos decorativos fitomorfos (ramos de folhas e flores), que intitulam a composição. A frase “*Requiescat in pace*” (*Repouse em paz*), com tipografia em letras maiúsculas talhadas em baixo-relevo, encontra-se na base da cabeceira escalonada, que suporta pedestal em mármore de composição quadrada e coluna cujas laterais são ornamentadas por detalhes de volutas e curvas em relevo. O ápice se faz com em terminação por patamares, provavelmente, existia algum elemento escultórico arrematando a estrutura.

Tiberio Augusto Pereira possuía patente da Guarda Nacional e poder econômico no setor fumageiro, o que facilitou o seu ingresso na vida política, sendo conselheiro municipal em duas gestões consecutivas, de 1890 a 1893 e de 1893 a 1896 (SANTANA, 2016, p. 79; SOUZA, 2018, p. 344-345).

José Ramos de Almeida e Julia Peixoto de Almeida

Unidade tumular de base retangular escalonada, revestida por mármore, suportando carneira externa e lápide com epitáfio formado em alto

e baixo-relevo (Fig. 4 G). As inscrições presentes estão situadas na região central, emolduradas por combinação de faixas, curvas e volutas que ornaram as 4 extremidades da tampa, ficando então as escritas na região circular central, com a mensagem: "Aqui repouzam / os / restos mortaes do / Cel José Ramos de Almeida / nascido em 3 de abril de 1864 / fallecido em 23 de novembro de 1923. / Ultima lembrança de sua esposa, filhos, e / genros, que jamais deixarão de sentir a / vossa falta, e, pedem que nunca deixeis de / guial-os neste mundo de tantas desillusões / orae por ele." No canto inferior direito da tampa tumular, encontra-se a assinatura de fabricação em letreiro de bronze: "Casa Campello".

A base da cabeceira é composta, nas laterais, por conjunto de jarros para depósito de flores e, ao centro, por uma placa com epitáfio, no qual consta escrito: "Repousa aqui / D. Julia Peixoto de Almeida / ☆ 10 de fevereiro de 1874 / † 23 de julho de 1938". Seguindo a estrutura ornamental, há representação em mármore de rochas ornamentais e ramagem de folhas de hera sobrepondo-se a uma pequena estátua de anjo, semelhante à criança-erote, com olhar voltado para baixo, mão direita inclinada para a frente do seu corpo, segurando flores (semelhantes a margaridas) – como se tivesse despejando-as sobre o túmulo, enquanto a esquerda está presa ao panejamento envolto do seu corpo, sob um ramallete com um botão de rosa, glicínea e margaridas. A imagem está recostada em um montículo de pedras com cruz latina imitando galhos de árvore, compondo segundo plano. Apesar do seu aspecto rústico denotando humildade, a simbologia da cruz fincada em pedras retrata a ideia de "(...) uma sociedade onde as desigualdades se acentuavam cada vez mais, (...) com o rompimento do império escravista e a intensificação das práticas capitalistas" (LIMA, 1994, p. 111). Fixados a este ornamento estão dois retratos em preto e branco (um de cada sepultado) e a palavra "Saudades" entre eles. À frente de toda a composição, encontra-se uma base circular, também em mármore, para suporte de vasos e/ou depósito de velas.

A iconografia da criança-erote e as flores de margaridas simbolizam, nesse espaço, a inocência, pureza, paz e afeto para a vida eterna, "Os pequenos erotes acompanhavam homens e deuses através de suas vidas (...) serviam para acender as tochas da noite nupcial e também para portá-las ao acompanhar as almas ao mundo dos mortos" (HENRIQUES, 2008, p. 18).

Toda esta construção tumular está cercada por corrente e barras de ferros nas laterais, as quais dão suporte à cobertura gradeada para pergolado, em traçados que se cruzam formando quadrículas.

O coronel José Ramos de Almeida foi membro da Guarda Nacional, era comerciante e foi primeiro secretário do Conselho Municipal, em 1908; depois, intendente, de 1912 a 1915, executando inúmeras obras de infraestrutura e melhoramentos na cidade (SANTANA, 2016, p. 83-86). O filho do casal, Júlio, foi médico e também seguiu carreira política, sendo prefeito entre 1942 e 1950 (SOUZA, 2018, p. 73-151).

Eduardo Tarquicio de Mello

Unidade sepulcral em base retangular construída em alvenaria por tijolos e revestimento caiado (Fig. 4 H). Sobreposta a esse suporte, há tampa tumular em mármore; os elementos decorativos presentes são entalhados, formando moldura de faixa linear; na parte central superior, há ornamento em alto-relevo de representação circular enlaçada por folhagens e seguidamente há inscrições e mensagem sobre o falecido: “Homo sanctus in sapientia manet (*Homem sempre sábio*) / sicut sol (*como o sol*) / Aqui, no silencio desta mansão / onde se ouvem apenas os / soluços da saudade, repousam / os restos mortaes de / Eduardo Tarquicio de Mello / nascido a 11 de março de 1866 / falecido a 14 de fevereiro / de 1935 / Homenagem postuma da familia / do seu carinhoso esposo, bondoso pae, avó, irmão”. A cabeceira vem a ser encimada pela reprodução da cruz de resplendor.

Arlindo Rodrigues Silva

Unidade tumular de base retangular, edificada em alvenaria e revestida por mármore (Fig. 4 I). Sobrepondo-se à construção, está a carneira externa, recoberta por epitáfio com ornamentos e inscrições na tampa. A cabeceira da sepultura é ornamentada por detalhes de elementos sacros (imagem de anjo de cabelo comprido, ajoelhado, com as mãos juntas voltadas ao alto e uma cruz sobreposta), esculpido no mármore em al-

to-relevo. Ligeiramente acima dessa composição, há um retrato do falecido com beca de formatura, pigmentada em preto e branco, centralizada numa moldura oval. Acima do retrato, encontra-se um pedestal escalonado em patamares, arrematando alegoria de crucifixo, sendo que o braço direito da imagem do Cristo se encontra fragmentado.

Arlindo Rodrigues Silva nasceu em 1895 e faleceu em 1940.

Figura 4. Quadro com fotos das sepulturas analisadas no Cemitério de São Félix.



Fonte: fotos de Fabiana Comerlato.

Análise das formas tumulares

Nesta compreensão da memória local, é possível interligar a permanência da diferenciação de sepultamento dos sujeitos memoráveis em contraposição ao de indivíduos sem tanta representação social na cidade. Com essa distinção, compreende-se a estratificação social demarcada nos símbolos de permanência integrados ao cemitério. Ao visualizarmos a composição material, notamos a condição em que os túmulos edificadas expressam, "(...) tal como a arquitetura, uma arte da memória compartilhada (...)" (CANDAU, 2014, p. 145), correspondente aos personagens oficiais e de prestígio que vieram a ser valorados enquanto figuras emblemáticas na história de São Félix.

Como explica Rosileia Prado Santana, ao falar da elite sanfelista durante a Primeira República:

As principais representações políticas de São Félix eram de famílias ricas, como senhores agrícolas, industriais, comerciantes, profissionais liberais, bacharéis e militares. Os títulos da Guarda Nacional, assim como os acadêmicos, davam respaldo e status ao indivíduo à medida que elevava o seu grau de prestígio social. Muitos dos membros do Conselho Municipal de São Félix possuíam o título de coronel, obtidos como concessões devido ao posto de coronel ocupado na Guarda Nacional (após a segunda metade do século XIX a importância de honras militares foi crescendo cada vez mais). Doar títulos era também uma forma de politização, uma recompensa a favores políticos (SANTANA, 2016, p. 79).

Para tal interpretação, o patrimônio do Cemitério de São Félix – assim como os monumentos aos mortos, os nomes, a história de vida dos sepultados e suas respectivas datas e representações sociais – concentra fatos tangíveis e intangíveis que legitimam o espaço cemiterial enquanto lugar de memória, que vem a ser “(...) toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer” (NORA, 1997, v. 2, p. 2226).

No entanto, o cemitério em questão é consagrado como lugar que emancipa as memórias da sociedade sanfelista, que apresenta caráter funcional, material e simbólico. A forma mais eficaz para que isso aconteça é fazer com que essas representações sejam colocadas na história, para que haja o reconhecimento, pois “(...) A defesa da identidade e o sentimento de pertencimento exigem que esse peso do trágico seja sentido e transmitido” (CANDAU, 2014, p. 152).

A memória então vem a ser compreendida como condutor de preservação das referências coletivas, como um elemento ideológico, sendo que:

Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (ROUSSO, 1998, p. 94-95).

Nesse tocante, o cemitério expõe uma diversidade de sepulturas que evidenciam em suas composições signos únicos capazes de demarcar os valores identitários e culturais de uma sociedade, uma vez que estes configuram todo o contexto espacial, proporcionam a reconstituição da história e das memórias dos sepultados e de suas respectivas famílias.

Expressões familiares também são levadas em consideração, pelo fato de boa parte dos túmulos serem produtos projetados, encomendados e ofertados como forma de agradecimento ao morto. Portanto, muitos dos elementos e signos que constituem os jazigos são frutos de escolhas conscientes do que realmente seria necessário manter preservado a respeito da imagem do falecido, remetendo, a partir daí, questões referentes às relações de representação social e poder. Essa constituição idiossincrática está intrinsecamente fortalecida pelo poder da representação social, o qual vem a ser qualquer forma de compartilhamento dos conhecimentos, costumes e hábitos de um grupo.

A estrutura simbólica dos túmulos de pessoas ilustres é, em sua maioria, configurada com a essência de manter sua melhor visibilidade e está, pois, alocada no espaço de maior destaque para quem a observa. Outro ponto importante das sepulturas analisadas é que boa parte tem uma metragem maior do espaço construído, além da presença de cercamento (gradis) e calçadas. As sepulturas com elementos escultóricos e de maior tamanho são justamente aquelas próximas à via de acesso principal ao cemitério, identificadas com as letras A, B, C e G na Figura 5. Aquele que integra o espaço do cemitério passa a deter seu olhar condicionado pelas relações de visualização ali estabelecidas. Manter esta padronagem segue o princípio da valorização e transmissão do conhecimento de que o sepultado mantinha e mantém *status* de poder para com a sociedade tanto em vida quanto em morte, poder este expresso no tamanho do lote, nas esculturas, epitáfios, imagens alegóricas e demais composições simbólicas edificadas nos jazigos.

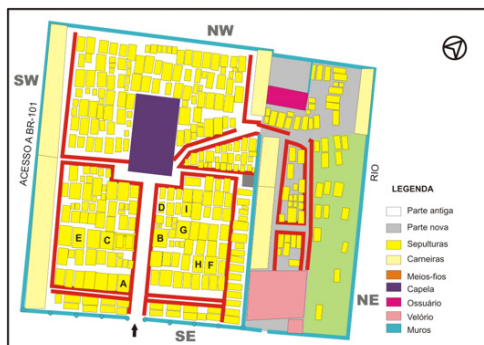
Ainda quanto à espacialidade, percebemos, pelo desenho, que as duas quadras à frente da capela receberam os primeiros sepultamentos (Figura 5). Nas quadras frontais, as sepulturas foram alinhadas com as frentes voltadas para o portão de acesso. As sepulturas planimetricamente

maiores são aquelas com túmulos escalonados e com calçadas em ladrilho hidráulico. Quanto à acomodação da variação do tamanho das sepulturas, cada uma seguiu o alinhamento a partir da cabeceira daquelas que estavam ao seu lado.

Para suprir a falta de espaço, foram construídas carneiras verticais nas laterais de alguns muros. Houve também, na parte antiga do cemitério, o aproveitamento do espaço de circulação para instalação de sepulturas. No espaço de circulação paralelo ao muro NE foram instaladas sepulturas com as cabeceiras voltadas e paralelas ao próprio muro. No muro SE (parte frontal do cemitério), também houve o aproveitamento do espaço de circulação; a diferença é que as sepulturas foram alinhadas no sentido longitudinal, paralelas ao muro, sendo as cabeceiras perpendiculares a este. Neste segundo caso, dos sepultamentos instalados na área de circulação paralela ao muro SE, há ainda um detalhe a ser evidenciado: as cabeceiras da quadra S estão voltadas para a lateral SW e as cabeceiras da quadra E estão voltadas para o muro NE, de forma a que os sepultamentos estão com os pés voltados ao corredor central do cemitério (Figura 5).

Ao lado e atrás da capela, procurou-se certo alinhamento, sendo este cortado por caminho que dá acesso à parte acrescida. Na porção do terreno onde estão os serviços funerários, as sepulturas foram sendo organizadas, construídas sem um planejamento, aproveitando-se os espaços reduzidos. Neste setor, fica uma área sem pavimentação, para sepultamentos de adeptos das religiões afro-brasileiras (Figura 5).

Figura 5. Planta baixa do Cemitério de São Félix.



Fonte: desenho de Fabiana Comerlato, 2020.

Reforçando a necessidade de immortalizar, os retratos fotográficos vêm a ser nesse contexto outra personificação a serviço da memória seletiva, de tamanha ressonância e que visa sustentar a imagem do morto com destaque em meio social. O uso dessa ferramenta visual, quando associado aos demais ornamentos que compõem os túmulos, a toda a sua ambiência física e à visualização da comunidade local que representa,

[...] torna evidente o desejo do homem de reacender lembranças a partir da imagem que acredita ser pereene. Assim, cada novo olhar lançado sobre a fotografia “imortalizada” do morto suscita um complexo jogo entre morte, esquecimento e memória, permitindo novas e diferentes lembranças e interpretações a cada novo e diferente olhar sobre a fotografia cultuada [...] (SOARES, 2007, p.135).

Na busca da reescrita apurada da história e na tentativa em perenizar a imagem dos mortos em meio à memória dos vivos, há uma multiplicidade de casos, nos quais, vale aqui ressaltar, “(...) as fotos não correspondem às posturas ou às características mais significativas do morto, tanto no que se refere à sua posição social, religiosa, seu tipo físico, ou à sua própria representação temporal” (SOARES, 2007, p. 129). As sepulturas analisadas que continham retratos são as de Lago, Lefundes, Almeida e Silva.

Os signos do Cemitério de São Félix circunscrevem a dinâmica da sociedade republicana e legitimam a concepção identitária, intencionalmente enaltecendo ou não as sepulturas dos personagens sociais. A estrutura artística e arquitetônica constituída por alegorias, figuras, ornamentos, lápides enfatiza a construção histórica a partir de uma ligação de poder entre os indivíduos, pois nesse processo sempre há imposição de uma memória que é seletiva e dá sentido apenas aos fatos que são considerados merecedores de serem priorizados.

Considerações finais

O cemitério e suas formas tumulares mais proeminentes fazem parte de uma “comunidade simbólica de sentidos”, são “pontos de ancoragem da memória” – usando as palavras da historiadora Sandra Jatahy

Pesavento (PESAVENTO, 2008, p. 3). Com a intenção de perpetuidade, as sepulturas evocam as memórias relativas aos mortos para as gerações futuras, a partir da projeção de sua materialidade, o que coaduna com o pensamento de Pesavento: "É o caso de um monumento que se edifica no passado, mas que é pensado e sentido a partir do presente. O espaço urbano, na sua materialidade imagética, torna-se, assim, um dos suportes da memória social" (PESAVENTO, 1999, p. 16).

A análise do primeiro período de sepultamento do Cemitério Municipal de São Félix, que vai da última década do século XIX ao ano de 1940, aponta para as seguintes considerações: a) mesmo sendo criado como um cemitério público, segue o mesmo plano arquitetônico dos cemitérios secularizados, com forte presença do catolicismo; b) as sepulturas operam para uma imortalidade cívica dos mortos da elite local; c) a arte funerária é composta de um repertório bastante limitado de variações, com alegorias, anjos, cruzeiros e crucifixo; d) a arquitetura funerária segue dois modelos: base tumular retangular simples ou escalonada, com cabeceira proeminente terminada em elemento escultórico ou cruz/crucifixo; e) há uma intencionalidade da perpetuação da imagem do sepultado por meio dos porta-retratos nas sepulturas; f) os epitáfios avisam aos vivos sobre a importância dos mortos em vida, com textos denotativos sobre sua posição social, filiação, família, formação e atuação profissional; g) a baixa representatividade das mulheres nas sepulturas revela a vigência de uma sociedade patriarcal; h) a maioria das sepulturas estão próximas ao acesso principal, nas quadras à frente da capela, competindo visualmente umas com as outras; por fim, i) o cemitério configura-se como espaço de memória das elites, em que coincidem o poder econômico e político.

Memento mori.

Referências

ARAÚJO, Thiago Nicolau de. **Túmulos celebrativos de Porto Alegre: múltiplos olhares sobre o espaço cemiterial: 1889 - 1930**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

A NOITE. Rio de Janeiro - Terça-feira, 15 de Dezembro de 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1936_08927.pdf. Acesso em 28 jul, 2020.

BASTIANELLO, Elaine Maria Tonini. **A memória retida na pedra**: a história de Bagé inscrita nos monumentos funerários (1858-1950). Bagé: Ed. do Autor, 2016.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CASTRO, Elisiana Trilha; VIANA, Alice de Oliveira. **A morte nos detalhes**: religiosidade e elementos da estética funerária dos cemitérios de imigrantes alemães na Grande Florianópolis (SC). III Encontro Nacional da ABEC, 2008, Goiânia. In: **Anais...**, 2008.

COMERLATO, Fabiana. Os cemitérios de Cachoeira e São Félix: patrimônio do Recôncavo da Bahia. In: XII Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales e V Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, de 11 a 15 de outubro de 2011, Salvador, Brasil. In: **Anais...** [recurso eletrônico] / Organização de Patrícia Uribe A. [et al]. - Goiânia : FAV/UFG ; FUNAPE, 2011, p. 101-105.

COMERLATO, Fabiana; SANTOS, Renata Ramos dos; BULCÃO, Menderson Correia; GOMES, Aline de Souza. Preservação dos cemitérios de Cachoeira e São Félix, Bahia: apontamentos para a sua conservação. **Revista Interlegere**, p. 77-98, jan/jun, 2013.

DALMÁZ, Mateus. Símbolos e seus significados na arte funerária cristã do Rio Grande do Sul. BELLOMO, Harry R. (org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 97 - 112.

DILLMANN, Mauro. 2013. **Morte e práticas fúnebres na secularizada República**: a Irmandade e o Cemitério São Miguel e Almas de Porto Alegre na primeira metade do século XX. Tese (Doutorado). Universidade do Vale do Rio Sinos. São Leopoldo, RS, 2013.

HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. **Nem Eros, nem anjos:** representações de putti através da pintura. Dissertação (Mestrado). Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2008

IPAC - INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL DA BAHIA: Monumentos e Sítios do Recôncavo, v. II, Parte I. Salvador: Secretário da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1978.

LEITE, Arley Gomes. **O sorriso da caveira:** genealogia de uma representação da morte nas artes visuais. 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

LEITE, Daniel T. Meirelles. Alegorias nos cemitérios do Rio Grande do Sul. BELLOMO, Harry R. (org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul:** arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 113- 122, 2008.

LEITE, Verônica. **Alguns aspectos ligados à cantaria usada em edificações soteropolitanas.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

LIMA, Tânia Andrade. Dos morcegos e caveiras e cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidades sociais). In: **Anais do Museu Paulista:** História e cultura material. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 87 – 150, 1994.

MOTA, Luciana Guerra dos Santos. **Manufaturas de fumo do Recôncavo baiano:** vestígios de patrimônio industrial. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 2014.

MOTTA, António. Cenografia da última casa: memória e processos sociais nos cemitérios brasileiros. MEDEIROS, António; RAMOS, Manuel João (coord.). **Memórias 11** – Memória e artifício: a matéria do património II. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, jul. 2009. p. 63-87.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire.** Paris: Quarto Gallimard, v.1-3, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade:** visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, Memória e Centralidade Urbana. **Rev. Mosaico**, v. 1, n. 1, p. 3-12, jan./jun, 2008.

RIBEIRO, André Luiz Rosa. **Memória e identidade**: reformas urbanas e arquitetura cemiterial na Região Cacaueira (1880-1950). Ilhéus, Ba: Editus, 2005.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta. (Coords.). **Usos e abusos de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, p. 93-101, 1998.

SANTANA, Rosileia Prado. **Riqueza e poder no Recôncavo da Bahia, São Félix (1890-1930)**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte**: fotografia e memória. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SOUZA, Oséas Fernando Oliveira de. **História e memória de São Félix**. Cachoeira; Portuário Atelier Editorial, 2018.

VAILATI, Luiz Lima. A última morada da infância: representações e transformações dos lugares de sepultamento infantis nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n.8, p. 291-306, 2014.

O sepultamento Tupinambá do centro de Salvador

*Henry Luydy Abraham Fernandes
Cláudio César de Souza e Silva
Gilmar D'Oliveira Silva*

Introdução

Tamanha foi a ocupação indígena ao longo de milênios pelo atual território brasileiro que chega a ser despropositado pensar que exista algum trecho por onde seus pés já não tenham caminhado. Contrariamente, poucos são testemunhos materiais dessa ampla ocupação trazidos à luz. Embora jamais saibamos o número exato, sucessivas gerações de nativos aos poucos percorreram cada trecho das Américas. Há várias suposições mais ou menos balizadas para inferir a população pré-histórica. Dentre as projeções, lembramos algumas, tal como a tabela montada por Manuela Carneiro da Cunha a partir de diversos autores, que vão dos extremos de 1 a 11,25 milhões de indígenas para as terras baixas da América do Sul antes da invasão europeia. Contrastando com uma visão despovoadora, a autora indica relatos históricos “[...] *para a várzea amazônica e para a costa brasileira, os cronistas são com efeito unânimes em falar de densas populações [...]*” (CUNHA, 2012, p. 16). Exemplos advindos de pesquisas arqueológicas reforçam essa percepção de adensamentos populacionais muito além do habitualmente considerado. Em particular citamos as pesquisas de Irmild Wüst (2019) em Goiás, de Michael Heckenberger (2001) e de Pedro Agostinho (1993) no Xingu. Estas obras abordam sítios arqueológicos com dimensões e populações muito superiores àquelas dos tempos históricos.

Por tais razões, para os arqueólogos não é causa de espanto o surgimento de vestígios indígenas pré-históricos por todos os ambientes, inclusive na cidade de Salvador. Entretanto, é admirável a concatenação das circunstâncias que deram acesso a essa estrutura funerária achada sob o

asfalto da Avenida Sete de Setembro, no centro da capital baiana. Ao longo do tempo, tantas transformações e interferências naquele terreno revirado pela vida urbana se entreteceram em acasos combinados, eviando afetar o sepultamento. De tal sorte, aquela pequena cápsula manteve a sua forma, tal qual foi deposta muito antes, chegando justamente às mãos de arqueólogos do século XXI.

Presença Tupi na Bahia

Tendo por foco os vestígios Tupi no solo baiano, recentemente foi compilado por Costa, Comerlato e Fernandes (no prelo) um núcleo amostral de referências a artefatos e sítios correspondentes a aldeias do estado. Abaixo incluímos uma tabela sintetizada das informações, tendo 5 chaves como entrada: - a região da Bahia; - o município, em alguns casos apenas a referência regional; - os sítios nominados; - as ocasionais datações e - as referência de origem dos dados. Inserimos alguns poucos novos dados dos quais dispúnhamos, complementando essa listagem. Por óbvio, esse rol não representa o volume de conhecimento publicado, pois, como lembra Fabiane Maria Rizzardo: *“A maior parte dos sítios Tupi não consta nas pesquisas acadêmicas e nas publicações em geral, ficando seus dados restritos aos relatórios de campo”* (RIZZARDO, 2017, p. 40). Segue abaixo a tabela 1 como resultado, com pelo menos 64 sítios e vestígios Tupi para o Estado.

Tab 1. Alguns sítios Tupi na Bahia

| REGIÃO | LOCAL | SÍTIO | DATAÇÃO | REFERÊNCIA |
|--------------------|-----------------------------|----------------|---------------------|-----------------------------|
| NORTE DA BAHIA (5) | Sub-médio São Francisco (2) | Surubabel | 810 ± 150 AP C14 | ETCHEVARNE, 2009, p. 128 |
| | | Cabeça de Boi | 810 ± 61 AP C14 | |
| | Entre Rios (1) | Não indicado | - | CALDERÓN, 1967, 1971 |
| | Esplanada (1) | Não indicado | - | |
| | Senhor do Bonfim (1) | Passagem Velha | - | PORTAL UNEB, 2020 |

| | | | | |
|---------------------------|--|---|--|---|
| CHAPADA DIAMANTINA (8) | Morro do Chapéu (2) | Barra dos Negros | 709 ± 82 APTL | COSTA, 2019; ETCHEVARNE, 2009, p. 124-125 |
| | | Santa Úrsula | - | |
| | Wagner (2) | Pilão | - | COSTA, COMERLATO e FERNANDES, no prelo |
| | | Fazenda Ponte Nova | - | |
| | Brotas de Macaúbas (2) | Sumidouro 1 | - | BATISTA e CAIRES* |
| Sumidouro 2 | | - | | |
| Jacobina (+1) | (Sítios na base da Serra do Tombador, próximos ao rio Itapicuru) | - | COSTA, COMERLATO e FERNANDES, no prelo | |
| OESTE DA BAHIA (8) | Muquém do São Francisco (4) | Alexandrino | - | FERNANDES, PENHA e NASCIMENTO, 2020, p. 62-63 |
| | | Zeca de Lau | - | |
| | | Antônio Pita | - | ETCHEVARNE e MACÊDO NETO, 2000a |
| | | Zé Preto | 450 ± 50 AP C14 | |
| | São Félix do Coribe (+1) | (Sítios próximos ao rio Correntina) Barreiro do | - | FERNANDES e PALERMO NETO, 1999 |
| Leito do rio Corrente (2) | Cedro | - | SCHMITZ <i>et al.</i> , 1996 | |
| | Olho d'água de Cumba | - | | |
| SUL DA BAHIA (8) | Porto Seguro (3) | Mangues 1 | - | ETCHEVARNE, 1999/2000a, p. 17 |
| | | Alto do Tororão 1 | - | |
| | | Jambeiro 2 | - | |
| | Santa Cruz Cabrália (3) | Mirante de Coroa Vermelha | 400±40 APTL | ETCHEVARNE, 1999/2000a, p. 17 |
| | | Sapolândia | - | ETCHEVARNE, 1999/2000b, p. 102 |
| | | Arakakaí | - | |
| | Rio João de Tiba (2) | Não indicado | - | COSTA, COMERLATO e FERNANDES, no prelo |
| Rio Santo Antônio (2) | Não indicado | - | | |
| RECÔNCAVO (32) | Jaguaripe (30) | Não indicado | - | ETCHEVARNE e MACÊDO NETO, 2000b |
| | Simões Filho (1) | Fazenda Rancho Alegre | - | COSTA, 2000 |
| | Cachoeira (1) | Miudinha | - | FERNANDES, 2010 |

| | | | |
|-----------------|---|-------------------|---|
| SALVADOR (3) | Praça da Sé | 550 a 450 APTL | ETCHEVARNE <i>et al.</i> , 1999, 2000 e 2001 |
| | (Calderón: sítios em dunas ao redor do Parque de Pituaçu) | | ETCHEVARNE, 2009, p. 120-121 |

* Comunicação pessoal de Vitor Batista e Robson Caires, que realizaram os trabalhos de campo em 2020. Elaboração da tabela: Mirta Kelen Barbosa.

Antes dos testemunhos materiais, a literatura histórica já deixava patente o predomínio destes povos em vasta parcela do litoral. “*Além disso, cronistas permitem assegurar que em praticamente toda faixa marinha do território brasileiro era possível localizar assentamentos Tupi (Cardim, 1939; Nóbrega, 1988; Vilhena, 1969; Souza, 2000).*” (COSTA, COMERLATO e FERNANDES, no prelo). Para a Bahia e, especificamente Salvador, também existem indicações. “*Notícias históricas dão conta da existência de grupos Tupi em Salvador nos bairros do Carmo e do Rio Vermelho, além de aldeias nas Ilhas de Itaparica e do Frade (Etchevarne, 2009, p. 120-121).*” (COSTA, COMERLATO e FERNANDES, no prelo).

De acordo com a cultura material vista nos sítios do Nordeste, mesmo sem recorrer às datações absolutas, percebe-se que aquelas ocupações indígenas se desdobram pelos períodos pré-coloniais, de contato, coloniais e pós-coloniais, estes últimos relacionados aos aldeamentos jesuítas (ETCHEVARNE, 2009, p. 115). O escopo das datações se encaixa na extensão cronológica entre 700 e 300 anos atrás, em cujo intervalo se destaca a escassez de cronologias que permitam uma maior compreensão da dinâmica de expansão dos grupos (ALBUQUERQUE, 2008, p. 70). Por sua vez, em artigo de compilação em vários estados, André Prous também ecoa o lamento da escassez de datações para os sítios e artefatos Tupi (PROUS, 2010, p. 183).

Conforme o que localizamos na bibliografia (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 36), o século XIII é apontado como período para a chegada dos grupos Tupi ao atual território baiano de forma que ao aportarem os portugueses, no século XVI, a região do Recôncavo era domínio

dos descendentes dos Tupi arqueológicos: os Tupinambá. Desencadeia-se então uma rápida e trágica avalanche de sucessivas guerras, pestes, assassinios, escravidão, catequeses e fugas, cujo resultado foi um irreversível desmoronamento daquelas sociedades com a consequente desestruturação das suas culturas. Coube aos vestígios arqueológicos contribuir, permitindo entrever esporádicos lapsos daqueles dramáticos choques.

Ainda que não fossem os únicos grupos a ocuparem esses territórios, as fontes documentais mostram a sua hegemonia. Como consequência do processo de colonização portuguesa, esses grupos desapareceram como entidade sociocultural distinta, seja pelo aniquilamento puro e simples, seja pela sua incorporação ao novo contingente populacional dos novos ocupantes (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 36-37).

Fossem Tupinambás ou índios de outras etnias, o fato que é a invasão europeia significou o fim das suas sociedades e culturas tal como estavam no mundo pré-cabralino. A partir daquele corte cronológico, mesmo com as mortes avançando em números absolutos, os rituais de passagem mudaram drasticamente, desaparecendo com as culturas.

Sepultamentos Tupi na Bahia

Ainda que a disseminação dos contingentes indígenas se espraiasse por todos os tipos de relevos, formações florestais e solos da sua área de domínio, traduzindo-se numa escolha diversificada de ecossistemas para o assentamento na qual inexistia um padrão único (ALBUQUERQUE, 2008), as pesquisas na Bahia apontam certas características correntes no posicionamento espacial dos sítios ao longo da costa. *"Para a instalação das aldeias eram sempre escolhidos locais de boa visibilidade sobre o território entorno e com a proximidade de rios"* (ETCHEVARNE, 1999-2000b, p. 125-126). Por vezes, o espólio cerâmico das antigas áreas habitacionais indica uma população numerosa nas aldeias (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 36-37). Quando da descoberta do sepultamento da Avenida Sete de Setembro, em Salvador, mais uma vez se verificaram observações de vários pesquisadores, dentre eles Carlos Etchevarne, sobre a relação de

convergência espacial entre nativos e invasores no litoral baiano. Devido a preferência de assentamento de grupos Tupi ao longo da borda da escarpa da falésia, diretamente em frente ao mar ou a um rio, espera-se que antigas aldeias existam nesse trecho. Como esse mesmo ambiente foi eleito pelas vilas portuguesas, algumas delas crescendo lentamente até grandes cidades, muitos sítios indígenas desapareceram sob a efervescência dos atuais núcleos urbanos. Decorre dessa sobreposição outro fator que prejudica a localização e descoberta das antigas aldeias Tupi (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 38).

Pelos estados litorâneos e interioranos onde foram escavados, a inconstância dos enterramentos é a fórmula recorrente percebida nos estudos que abordaram a temática. Ainda assim, havia limites de escolhas para os sepultamentos e se detectou um fator onipresente, observado no registro arqueológico. É o que afirma Fabiane Maria Rizzardo, quando identifica 6 tipos diferentes de inumações e suas numerosas variantes. *“Todas elas, contudo, possuem um elemento em comum: a ocorrência de cerâmica”* (RIZZARDO, 2017, p. 71). A constatação se apoia em análise bibliográfica e sobre exemplos de escavações em sítios por quase todas as regiões do Brasil, incluindo o Nordeste e a Bahia. Esses vasos cerâmicos associados aos esqueletos não se resumiam ao enxoval funerário, também os recipientes para os sepultamentos eram de formas variadas, isto é, não padronizadas. Nestas urnas os Tupi podiam enterrar os seus mortos dentro ou próximo aos locais de habitação (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 38). Presentes em grande parte do Brasil, no Sul, Centro e Nordeste uma quantidade considerável ainda não de todo estudada de sepultamentos foi escavada e seus dados constam em relatórios e publicações. Todavia, não há uma reunião e organização de ampla cobertura disponível sobre tais dados. *“Muitos trabalhos sobre a tradição cerâmica Tupiguarani foram realizados ao longo das últimas décadas. No entanto, poucos foram elaborados com a intenção de sistematizar as formas de sepultamento [...]”* (RIZZARDO, 2015, p. 140-141).

Recorrendo às informações etno-históricas vemos que os Tupinambá podiam enterrar seus mortos diretamente no solo, abrindo uma cova dentro das palhoças, colocando os corpos envolvidos em suas redes (SOU-

ZA, 2000, p. 329-30). Por outro lado, Valentín Calderón (1967) registrou ao longo do São Francisco enterramentos secundários que considerou como Tupi-guarani. Acompanhamentos funerários integravam quaisquer das formas de sepultamento, a exemplo de lâminas de machados, cachimbos, adornos corporais e pontas de projétil (ETCHEVARNE, 1999/2000b, p. 126).

De modo a turvar os contextos escavados, entra em cena a questão da conservação dos vestígios ósseos humanos, o que leva o pesquisador a elaborar uma interpretação *a priori*, quando não os encontra. Essa escolha pode relegar ao esquecimento muitos sepultamentos ou, pelo contrário, alçar à condição de funerário o vaso enterrado em uma estrutura com outra função. Em ambos os casos, o foco sobre a compreensão seria desviado ou diminuído.

A literatura referente ao Nordeste do Brasil também oferece poucos dados sobre os sepultamentos Tupi. Vasilhames associados à tradição Tupiguarani certamente são recorrentes, mas os achados humanos nem sempre estão preservados nos sítios arqueológicos, contribuindo para o desinteresse dos pesquisadores pelo universo mortuário (RIZZARDO, 2017, p. 196).

Essa multiplicidade de formas de repouso para os mortos deveria se revelar um campo atrativo para estudos ou, pelo menos, para descrições pormenorizadas no momento crucial que é a exumação. Afinal, interligar contextos materiais recorrentes e testar suas associações aos comportamentos socioculturais humanos é um dos raciocínios operados pela Arqueologia. Apesar disso, vê-se que as “fontes bibliográficas produzidas têm se preocupado pouco com o potencial dos dados mortuários” (RIZZARDO, 2017, p. 41). Na tentativa de reverter esse quadro lacunar, a dita autora lista 15 questões objetivas por serem respondidas pelas pesquisas sobre contextos de inumação, visando deles extrair maiores e melhores informações:

1. Sepultamento dentro ou fora de habitação? 2. Abaixo ou acima da superfície? 3. Corpo com ou sem contato com a terra? 4. Com ou sem cerâmica associada? 5. Com ou sem ossos preservados? 6. Primário ou secundário? 7. Com ou sem marcas de tratamento? 8. De um ou mais indivíduos? 9. Maduro ou infante? 10. Com ou sem oferenda [alimentos ou bebida]? 11.

Com outro acompanhamento? 12. Quais gestos dos vivos em relação aos mortos são percebidos? 13. Informações sobre o sexo? 14. Indicações do status do morto? 15. Datação? (RIZZARDO, 2017, p. 41).

Nessa mesma linha, que aponta as brechas nas pesquisas arqueológicas, perduram questões elementares referentes ao sexo e a idade dos remanescentes ósseos. Assim, André Prous sente uma ausência de informações que nos impede de saber se seriam igualitários ou distintos os tratamentos funerários para os enterramentos femininos e masculinos, decorrente da preservação precária dos esqueletos nos solos ácidos e úmidos brasileiro. O autor pergunta se haveria distinção no emprego ou não de urnas, presença de assadores, ou mesmo na forma da pintura destas cerâmicas entre inumações de homens ou mulheres (PROUS, 2010, p. 172). Conclui apontando que este “[...] *trata-se de um trabalho a ser ainda realizado*” por meio da descrição precisa de mais sepultamentos (PROUS, 2010, p. 198). Um dado de Minas Gerais, atinente à idade, mereceu seu destaque: tanto no Peruaçu ao norte, quanto no Rio Doce ao leste “*as pequenas urnas ungladas de formato elíptico estão associadas a sepultamentos de criancinhas*” (PROUS, 2010, p. 172). Por fim, lembramos suplementares advertências no estudo dos enterramentos consideradas por Fabiane Maria Rizzardo: - “[...] *necessidade de ampliar o conhecimento existente sobre os achados humanos, através da comparação entre os dados, - necessidade de rever noções e interpretações inconsistentes ou equivocadas, enraizadas na literatura arqueológica*” (RIZZARDO, 2017, p. 211). Sob estas diretrizes, mesmo achados fortuitos, isolados e aparentemente descontextualizados tornam-se significativos para compor paulatinamente um panorama, atuando como um elemento a mais a ser avaliado, comparado e inserido no quadro regional das variáveis.

Em meio a tantas dúvidas, vale a pena trazer parte das proposições do último recente grande esforço na compreensão dos grupos Tupi num âmbito nacional. Trata-se de um programa pensado por Ângelo Alves Corrêa (2014) com uma visão englobante, do qual destacamos as diretrizes para o Nordeste. Para esta região, o autor recomenda testar semelhanças e diferenças entre dois amplos conjuntos cerâmicos individualizados por

ele no decorrer das investigações da sua tese. O primeiro grupo é chamado de Proto-Tupinambá, situando-se entre o leste das bacias dos rios Tocantins/Gurupi e chegando até a costa do Nordeste, ao norte da Bahia. O segundo grupo é dito Tupinambá e ocupa o Nordeste indo até a costa do Paraná, penetrando partes do interior até o Mato Grosso (CORRÊA, 2014, p. 213). O autor propõe verificar nas coleções cerâmicas dos museus, preferencialmente sobre peças inteiras, os elementos por ele indicados como emblemáticos, suas temporalidades, localizações no espaço e diferenças cronológicas (CORRÊA, 2014, p. 234).

Em suma, o que extraímos das obras consultadas converge para um esforço pela obtenção e publicação sistemática dos dados analisados, quer sejam para os sepultamentos quer seja para a cerâmica. Ao pormenorizá-los seria possível compor um pano de fundo e conhecer melhor o deslocamento das populações pelo Nordeste, bem com suas origens e transformações ao longo do tempo. Nós pensamos que os vasilhames presentes como invólucros e acompanhamentos mortuários, tanto como os próprios remanescentes ósseos sejam bons elementos sobre os quais aplicar os conjuntos de diretrizes selecionados da bibliografia.

Contexto do achado

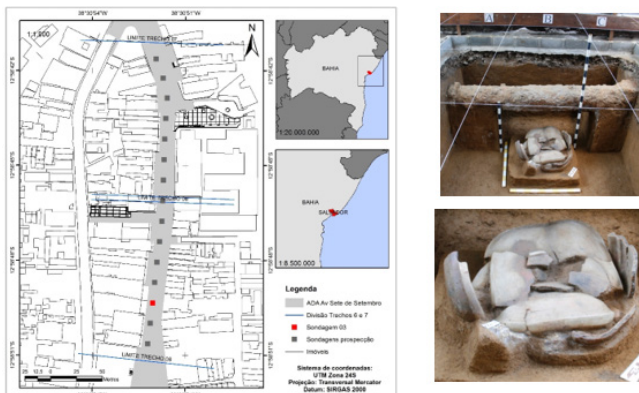
Como o previsto na literatura científica, a preferência dos portugueses em instalar núcleos em lugares com as mesmas características escolhidas pelos grupos Tupi no passado – bordas da escarpa da falésia perante o mar e na presença de cursos d'água – era esperado a existência de sítios arqueológicos de antigas aldeias encobertos pelas atuais cidades (ETCHEVARNE e FERNANDES, 2011, p. 38). Essas linhas soaram evidentes quando da divulgação da descoberta de um enterramento em pleno centro histórico de Salvador, no escopo das pesquisas referentes ao 'Projeto de Diagnóstico, Prospecção, Resgate, Monitoramento Arqueológico e Educação Patrimonial para as obras de Requalificação Urbana da Avenida Sete de Setembro - Trechos: 1 a 8', que objetivava conhecer melhor o processo secular de ocupação desta via central da cidade. Os resultados oportuni-

zaram o registro de diversos vestígios culturais móveis e imóveis, relacionados às obras de alargamento da Avenida Sete de Setembro no início do século XX, durante o primeiro governo de J. J. Seabra (1912 a 1916). Os testemunhos são pertinentes ao período colonial (séc. XVII, XVIII e XIX) e pré-colonial, associados à ocupação indígena Tupinambá, neste caso se destacando um contexto de sepultamento.

Prospecções e localização do sepultamento

O projeto apresentado à 7ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-BA) referente às obras de 'Requalificação Urbana da Avenida Sete de Setembro (Trechos: 6 e 7), Centro de Salvador, Bahia' contemplou a realização de escavações de 15 Sondagens de 1,0 x 1,0m, equidistantes 20,0m, na faixa de rolamento da via. O trecho pesquisado tem início nas imediações da Praça Barão do Rio Branco/Relógio de São Pedro e término nas imediações da Praça Castro Alves, totalizando um roteiro de aproximadamente de 285 metros lineares. O sepultamento foi identificado na sondagem de número 3, coordenada 24L 552656 8564984 (Datum SIRGAS 2000) (Fig. 1).

Figura 1. Localização e contexto do sepultamento Tupinambá.



Coordenadas do sepultamento (sondagem vermelha): 24L 552656 8564984 (Datum SIRGAS 2000). Quadra e disposição dos fragmentos dos assadores envolvendo o sepultamento logo após a sua total evidenciação. Planta: Projeto de Diagnósticos, Prospecção e Resgate... Foto: Sara Oliveira de Souza.

O processo de escavação envolveu o corte e retirada da atual camada asfáltica, do calçamento de paralelepípedos conservado abaixo, associado aos trilhos do antigo bonde. Na sequência surgiram as bases de terraplanagem com concreto e brita granulada simples. Por fim, os sedimentos de aterro. A partir da profundidade do aterro a decapagem deu-se em níveis artificiais de 10cm, que constataram as intervenções para implantação da rede de água entre os níveis 86 - 130cm, sem substituição do sedimento argilo-arenoso marrom claro e úmido, comum em todo trecho pesquisado. A escavação da sondagem 3 até o nível 135cm também apresentou-se bastante perturbada por diversas obras de infraestrutura da cidade e, de antemão, não se vislumbrou qualquer evidência indicativa de ocupação pré-colonial.

A partir dos 135 cm foi notada uma pequena diferença de coloração do sedimento (marrom-acinzentado) na porção leste da sondagem. O registro dessa mancha escura justificou uma escavação mais cautelosa. Assim, aos 155 cm, a clara associação entre cerâmica pintada da tradição Tupi, na forma de um assador fragmentado, com metatarsos e falanges articulados saindo de baixo dos cacos, indicou a existência de um esqueleto (Fig. 1). O conjunto de cacos foi exposto melhor para a documentação, após o que foi envelopado com camada de areia branca, assegurando sua proteção até a etapa posterior do salvamento arqueológico. É oportuno informar que para esta fase foram realizadas outras 4 sondagens no entorno do achado contemplando a proposta metodológica de delimitação, com resultado negativo em todas as presença de quaisquer outros vestígios arqueológicos.

Quando do salvamento, em abril de 2020, foi cercada uma área de aproximadamente 50m² (5,0 x 10,0m), e instalada uma tenda para proteção da área de escavação. Foi necessária a remoção da camada asfáltica, calçamento de paralelepípedos, trilhos do bonde, lajes de concreto e camada de brita granulada simples. Todas estas camadas somaram juntas em média 65 cm. A operação ocorreu com auxílio de escavação mecânica sob monitoramento arqueológico. Definiu-se, então, uma malha quadriculada alfanumérica (4,0 x 3,0m), com 12m². As quadrículas possuíam 100 x 100cm, de modo que a estrutura do sepultamento ficou centralizada.

Novamente, apesar de toda atenção empenhada durante as escavações por decapagens nas 12 quadrículas, não foram identificados outros vestígios líticos e/ou cerâmicos pré-coloniais e/ou históricos que pudessem estar relacionados ao contexto do sepultamento.

Evidenciada, limpa e registrada a estrutura funerária se procedeu à retirada dos fragmentos cerâmicos postos sobre o esqueleto e no seu entorno, fixados na posição vertical, inseridos propositalmente, cercado parte do enterramento. Durante a retirada das peças se percebeu serem dois assadores pelas diferenças na decoração pintada (Fig. 8 e 14). Concluída a coleta, escavou-se minuciosamente o sedimento sobre o esqueleto articulado, evidenciando sua posição em decúbito lateral com os membros flexionados (Fig. 2). Foi constatado que se tratava de um sepultamento primário deposto sobre um 'colchão' de blocos e seixos rochosos visíveis ao seu redor e provavelmente também presentes por baixo dele. Encerrado o processo, considerando a insegurança do local, decidiu-se por remover o sepultamento em bloco. Para tanto, aplicou-se a técnica do semienvolvimento com fixação por algodão, ataduras e gesso, de modo a construir um meio casulo de proteção que envolveu o sedimento sob o esqueleto e as pedras. Tal casulo foi atado e removido pelo braço mecânico de um caminhão, colocado em uma plataforma de madeira na sua carceria e levado para o canteiro de obras, onde está situado o laboratório provisório da equipe de Arqueologia.

Descrição do sepultamento

Uma conjunção de acasos poupou esse sepultamento de todas as incontáveis perturbações ao longo do tempo. A última ameaça que quase o destruiu estava bastante visível na quadra: uma tubulação de água passou poucos centímetros acima das cerâmicas (Fig. 1). Por fim, uma exata sondagem arqueológica foi aberta sobre ele, concedendo seu acesso a pesquisadores depois de tantos séculos oculto no solo. Em linhas gerais, pode-se caracterizar a inumação como primária, fletida e indireta. Dizemos indireta, pois mesmo não havendo uma urna funerária que acomodasse o corpo em seu interior existiam recursos de cautela na forma de

cerâmica e seixos que o protegeram e o envolveram, impedindo o contato direto com o solo. Sobre o esqueleto constava um assador emborcado, cujo peso do sedimento o cisalhou na posição em que foi deixado. Ao seu redor, grandes fragmentos de outro assador guarneciam parcialmente o espaço do morto e sob ele alguns seixos e blocos rochosos compunham um piso no qual foi deposto. Portanto, resta clara a intenção de protegê-lo, ainda que não tão completamente como o faria uma urna, do contato com o solo (Fig. 2).

O corpo foi orientado com sua frente voltada para o norte magnético, tal qual a sua face. O eixo tronco-cabeça aponta para o leste, pés e nádegas para o oeste. Sob o ponto de vista dos grandes marcos da paisagem, a cabeça indica o interior ao contrário dos pés e nádegas, direcionados para o mar da baía de Todos os Santos. O grau de flexão dos membros e uma pequena elevação dos ossos dos pés em relação ao corpo talvez sugeriram uma cova estreita e abaulada no fundo.

Figura 2. Posição do esqueleto e suturas do crânio.



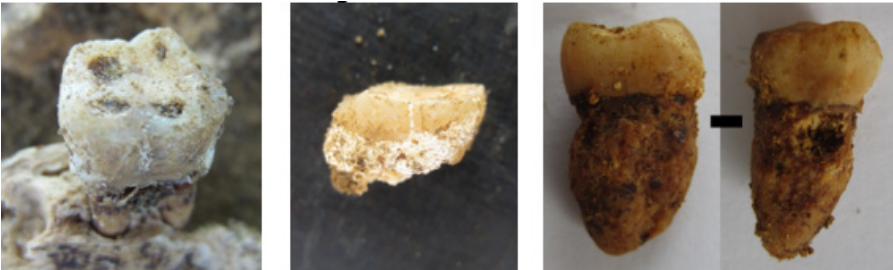
Esquerda: casulo de gesso e bandagens envolvendo o sepultamento. Notar os seixos e blocos que guarnecem a base da cova. Foto: Sara Oliveira de Souza. Direita: detalhe do crânio. As setas amarelas indicam trechos da sutura lambdaoide obliterados. A sagital está totalmente fechada nessa região.

Foto: Luydy Fernandes.

A medição direta dos ossos, dado a manutenção das articulações e da integridade do enterramento primário, permitiu estimar a altura do indivíduo em torno de 1,66m. Os caracteres anatômicos do crânio e do esqueleto apendicular que pudemos observar são inconsistentes para a indicação do sexo do indivíduo.

Mesmo sem a exposição total das arcadas foi possível ver dois dos 3^{os} molares completamente erupcionados, fato que o coloca na faixa etária adulta. Atentando para a sinostose dos ossos da caixa craniana, vê-se que a sutura sagital está com 3/4 obliterados (Fig. 2). Apenas o segmento anterior, em contato com a coronal, se mantém aberto. A sutura lambdoide mostra fechamento do terço médio esquerdo e direito. Embora a maioria dos autores da área da bioantropologia aponte a observação da sinostose das suturas cranianas como não confiável isoladamente (LOURENÇO, 2010, p. 77), o diagnóstico do crânio sugere um intervalo entre 30 e 45 anos para o indivíduo (PEREIRA e ALVIM, 1979).

Figura 3. Dentes molares.



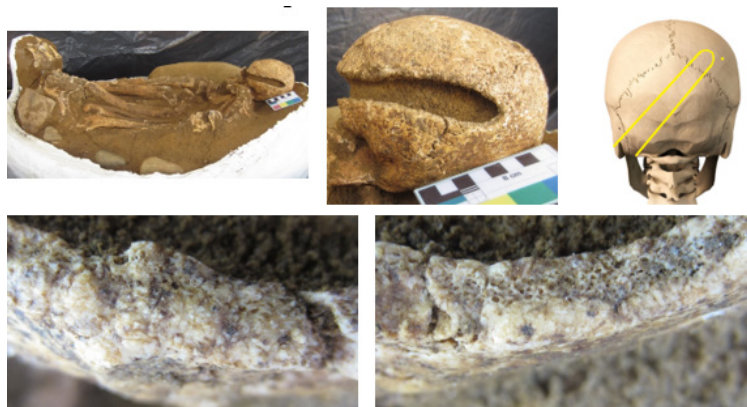
Direita: 2º molar inferior, vista vestibular e lingual. Desgaste, planos de abrasão e acúmulo cálculo. Esquerda: duas vistas do 3º molar com cárie e raiz robusta rugosa. Fotos: Luydy Fernandes.

Especificamente sobre os dentes notamos cálculo sub e supragengival em todos os expostos, sendo mais espesso nos molares. Há também cáries na oclusal e na cervical dos molares visíveis. O desgaste acentuado aparentemente recaiu sobre os molares mais internos. Num 2º molar inferior a abrasão alcançou metade da altura da coroa, expondo a dentina nas suas cinco cúspides. Há, neste molar, dois planos nítidos de abrasão, um mais amplo, paralelo ao plano oclusal e outro menor, inclinado e medial (Fig. 3). Um dos 3^{os} molares apresenta raiz robusta com aspecto irregular rugoso.

A operação de limpeza acurada do sedimento ao redor do crânio facultou constatar a presença de uma inusitada estranha alteração na sua parte posterior. Trata-se de um longo sulco que vai de um trecho pouco acima da sutura lambdoide, no parietal direito, até a parte inferior do occi-

pital, no seu lado esquerdo, sobre ou imediatamente ao lado do processo mastoideo, entre este e o côndilo (Fig. 4). A evidenciação completa desta alteração mostrou seu contorno regular. Trata-se de uma abertura arredondada no extremo do parietal, com lados paralelos bastante retilíneos afastados entre 15 e 20mm até o extremo oposto, cujo formato da terminação não foi possível registrar pelo esmagamento dos ossos naquela região. Há ainda, poucos milímetros à direita do final da fenda no parietal, um orifício com 3mm de diâmetro que pode ser o forame parietal, embora com maior dimensão e não no lugar comumente ocupado por ele.

Figura 4. Fenda no crânio.



Em cima. Vista posterior do sepultamento. Posição da fenda na parte posterior do crânio. Ilustração do crânio indicando a fenda e o orifício. Em baixo. Dois detalhes ampliados da face do corte.

Fotos: Luydy Fernandes

O que a princípio poderia ser tido como um dos traumáticos golpes desferidos com um tacape na cabeça dos inimigos, conforme relatos e gravuras dos cronistas da época para os belicosos Tupinambá, mostrou-se sob observação mais atenta como um episódio não violento. A posição ínfero-posterior da imaginada injúria somente seria produzida com a vítima submetida e prostrada ao chão, com a cabeça inclinada para baixo enquanto o algoz estaria em pé, a sua frente e à direita dela, ou seja, nada condizente com o enfrentamento altivo dos antagonistas em pé, encarando-se face a face, conforme as descrições.

Descendo ao nível histológico, as bordas dos ossos no sulco não estão estilhaçadas e não há fragmentos ósseos, como seria esperado para uma pancada com força suficiente para romper o crânio. Andrea López López caracteriza as fraturas traumáticas contundentes como “[...] *aquellas que aparecen radialmente y que se originan en el punto en el que se ha aplicado la fuerza, semejándose su aspecto al de una tela de araña*” (LÓPEZ, 2014, p. 16). O que se constata são bordas lisas, nas quais o tecido ósseo compacto exposto tem arestas suaves e até arredondadas (Fig. 4). Segundo Udo Krenser esse aspecto pode aludir a um processo de recuperação. *“En general, la curación se explica por la modificación en los bordes afectados, los cuales parecen más redondeados después de un tiempo desde la fractura”* (KRENSER, 2005, p. 21). Andrea López López estima uma semana para o início da “[...] *remodelación ósea, ya sea presentando porosidad cerca de los bordes fracturados, que los bordes cortantes se redondeen [...]*” (LÓPEZ, 2014, p. 11). Também não se detectam fraturas iniciadas no sulco, advindas da força de ruptura agindo sobre os ossos. Tais fraturas e fissuras seriam inevitavelmente notadas ramificando-se ao longo e no extremo da janela, derivadas da penetração súbita do instrumento contuso perfurante. Assim, conclui-se que esta abertura foi seccionada de modo brando e lento.

Tomando por base tal procedimento impuseram-se novas perguntas que o estado de conservação, a umidade, a sujidade e as circunstâncias de momento do esqueleto impediam responder. Desta forma, os ossos nos quais o perímetro de corte se aplicava foram recolhidos e encaminhados para a observação microscópica, visando determinar se esta operação foi *pré*, *peri* ou *post mortem*. Essa coleta complementa o objetivo primário da intervenção sobre estes remanescentes humanos, ou seja, obter amostras para a datação por C^{14} e, sobretudo, amostras consistentes para a tentativa de extração de DNA a partir dos temporais.

Descrição dos assadores

Quando precisam eleger traços básicos identificadores “a maioria dos pesquisadores concorda que as vasilhas cerâmicas são os elementos mais distintivos, aqueles que podem ser considerados como emblemáti-

cos, que representa a maioria das populações Tupi [...] (cf. Métraux, 1928; Lathrap, 1970; Brochado, 1984)” (CORRÊA, 2014, p. 22). Dentro desse conjunto de apetrechos cerâmicos apontado como identitário o objeto que se sobressai é o assador, “vasilha de abertura quadrangular. Elemento típico da cerâmica Tupinambá, não ocorrendo fora da sua área. Apresenta maior popularidade na região Nordeste, reduzindo sua presença no Sudeste [...]” (CORRÊA, 2014, p. 172). O mesmo autor enumera como aspectos iminentes o fato de serem “[...] rasas, sempre com pintura interna, normalmente de base tendendo a plana, as bordas sempre apresentam um tipo de reforço, seja apenas reforço externo ou interno ou ambos combinados [...]” (CORRÊA, 2014, p. 177). Quanto ao reforço interno, chama a atenção por ser “[...] típico da cerâmica Tupinambá, [...] pode ser identificado até em fragmentos” (CORRÊA, 2014, p. 172). Todos assadores, também chamados pelos arqueólogos de torradores ou até mesmo de tinas, ostentavam decoração pintada onipresente, por isso vista como compulsória. Compunha-se de “uma multiplicidade de linhas finas que aprisionam o espaço e no meio do qual até os motivos estruturados costumam tornar-se pouco legíveis [...]” (PROUS, 2010, p. 150).

Dois assadores integravam o sepultamento da Avenida Sete de Setembro, envolvendo o corpo do indivíduo. O assador que chamaremos de ‘A’ tem 63cm de comprimento, por 55cm de largura e 17cm de altura. O perímetro externo no reforço do lábio é de 201cm. A espessura da cerâmica varia entre o mínimo de 18mm na região central do fundo e 29mm no reforço externo da borda. As medidas dos frisos e bandas são, de fora para dentro: 55mm – friso externo; 8mm – banda do lábio; 28mm – friso interno superior; 12mm – banda entre os frisos internos; 35mm – friso interno inferior; 20mm – banda antes do campo central. As linhas pretas espessas entre as bandas, os frisos e o campo central têm 1,5 a 2,2mm. Os motivos de ‘bico de pato’ medidos do segmento em arco de um braço até o outro têm entre 26 a 31mm. Os semicírculos medem de 12 x 5 a 22 x 10mm. A distância entre as paralelas varia entre 4 e 7mm. Este vaso foi posto emborcado diretamente acima do corpo, cobrindo-o quase completamente, salvo apenas as falanges de um dos pés, cuja visão articulada foi decisiva logo no momento da descoberta para o reconhecimento do emaranhado de cacos como estrutura funerária. Não suportando a continuada pressão

da terra, o vaso 'A' se fragmentou na posição em que foi assentando. O assador 'B' tem 59,5 x 50 x 16cm. Espessura na base de 15mm, 13mm no bojo e 20mm na borda. Seus grandes cacos cercavam lateralmente o enterramento, sempre mantendo o bojo voltado para o morto. Após a retirada e remontagem dos fragmentos, percebeu-se que ambos estavam com 100% de sua constituição, facultando as análises, mormente das pinturas.

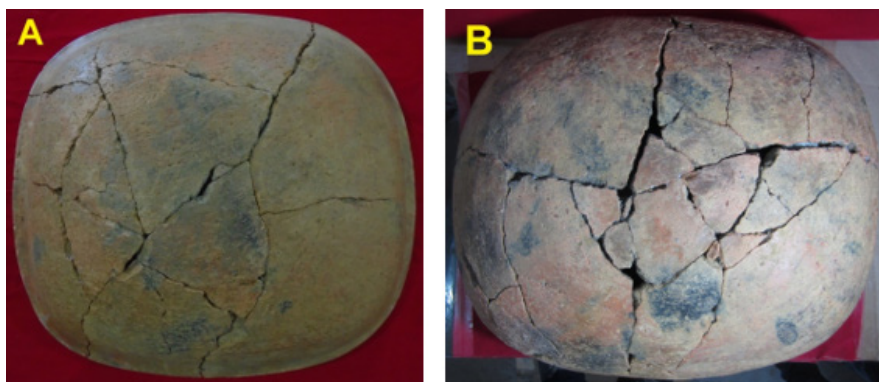
Forma, queima, quebras e uso

A forma de ambos assadores em vista superior é quadrangular. Tomado de perfil, o assador 'A' é em calota esférica, haja vista a ausência de marcação visual de desvio entre as paredes e a base. Na mesma vista assador 'B' tem uma notável mudança de inclinação das paredes inicialmente verticais, para o fundo bastante plano. Os lábios de ambos são tipicamente reforçados externos triangulares, já o reforço interno é quase imperceptível, inexistindo de fato em vários trechos. O tratamento da superfície externa dos assadores é pouco cuidadoso, sendo visíveis rastros do instrumento alisador nas paredes. No fundo há muitos pontos com perda de matéria, parecendo pequenas erupções (Fig. 5). Ainda na superfície externa notam-se nítidas manchas escuras da primeira queima de transformação da argila em cerâmica. Nas faces de fraturas dos cacos verifica-se bem definido o núcleo redutor escuro espesso, envolto por uma camada oxidante avermelhada. (Fig. 7).

As fraturas do assador 'A' são longas e poucas. Uma rachadura diagonal atravessa a peça do canto superior direita até o inferior esquerdo. Desta primeira quebra parte uma para baixo até a borda e duas para cima também até a borda. Esses fragmentos iniciais se partiram, cada um, mais duas ou 3 vezes apenas, resultando em 12 grandes cacos. Cada quebra sucessiva agia no centro do fragmento, justamente onde era mais frágil sob uma força distribuída de modo igual pela sua extensão. Algo assim é esperado para um vaso pressionado paulatinamente pelo peso da terra sobre si. Ademais, a figura 1 permite notar a parte central do recipiente afundada em nível inferior às suas bordas, o que também condiz com a compres-

são pela terra. O fragmento da direita é o que se manteve mais acima dos demais, precisamente por se apoiar no grande seixo alongado assentado a frente do esqueleto, cuja presença o impediu de ceder à pressão (Fig. 2). Por sua vez, o assador 'B' mostra maior número de rachaduras, concentradas no seu centro, onde existem fragmentos cada vez menores e até pequenas estilhas. Esse comportamento parece sugerir uma quebra por um choque no centro. Numa analogia com as descrições de traumas por arma obtusa sobre a abóboda craniana vemos os mesmos marcadores de injúrias conhecidos pela antropologia forense: linhas de fraturas radiais e fraturas concêntricas ao redor do ponto de impacto (KRENZER, 2005, p. 9). Como os cacos deste assador contornavam o corpo, talvez um golpe proposital o tivesse partido justamente para cumprir esta finalidade (Fig. 5).

Figura 5. Assadores, superfície externa inferior.



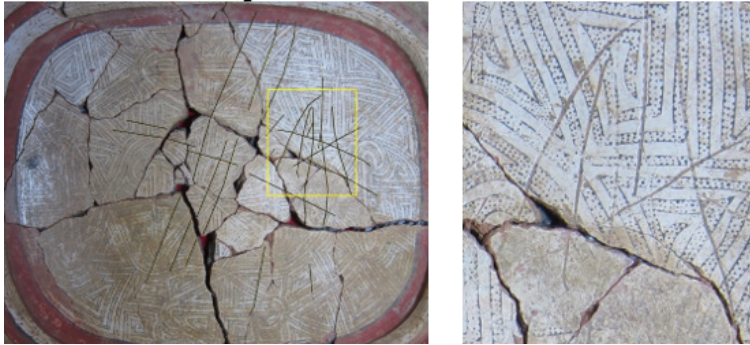
Aspecto das quebras dos assadores 'A' e 'B' vistas pelo fundo, face externa. Notar as manchas da queima da produção dos vasilhames e o tratamento grosseiro da superfície.

Fotos: Luydy Fernandes.

Sobre o uso, após a revisão de coleções do país, André Prous acredita que muitos assadores fossem fabricados para o ritual funerário, dada a delicadeza da sua pintura e a ausência de desgastes ou queimas de utilização (PROUS, 2010, p. 118). Para o autor, essencialmente aqueles com decoração esmerada integrariam os enterramentos (PROUS, 2010, p. 195). Entrementes, destaca que isso não é uma regra universal e que há também fragmentos de assadores em contextos domésticos, inclusive com perdas na pintura (PROUS, 2010, p. 172).

Nos dois assadores do sepultamento do centro de Salvador não há marcas evidentes de fuligem ou de que os assadores tenham ido ao fogo depois da primeira queima. Não há quaisquer outros desgastes visíveis que indiquem o uso do assador 'A', particularmente sobre a sua pintura, haja vista sua persistência até os dias atuais com um elevado grau de integridade. Contudo, no assador 'B' estão grafados vários arranhões longos e largos, que chegaram até a retirar parte da pintura e do engobo (Fig. 6). Alguns deles são paralelos e quase atravessam por completo toda a largura do campo central. Segundo informações dos pesquisadores que escavaram o sepultamento, tais danos preexistiam, não sendo derivados dos instrumentos de decapagem ou limpeza. De fato, como essas marcas atravessam de modo contínuo cacos colocados em diferentes posições ao redor do corpo, seria impraticável que descuidos no manejo de espátulas metálicas produzissem tais traços de maneira retilínea continuada sobre peças tão afastadas.

Figura 6. Arranhões no assador 'B'.



Arranhões na pintura do assador 'B' destacados com traços pretos. À direita, detalhe da ampliação do quadro amarelo, mostrando arranhões mais espessos e profundos, que retiraram a pintura e o engobo branco, e arranhões mais finos e superficiais. Foto: Luydy Fernandes.

Pintura dos assadores

Estribados nos frequentes fragmentos e recipientes mais ou menos íntegros, muitos arqueólogos emitiram suas percepções definidoras para a decoração por vezes primorosa da cerâmica Tupi. Dentre as descrições,

pinçamos algumas mais recentes, que fornecem uma sumarização útil. Cores e modelagens são as duas modalidades preferidas. Há uma adequação da ornamentação para setores específicos do vaso: “Maior ocorrência de policromia e acabamentos plásticos. Pintura na superfície interna com linhas curvas e retas finas, pontos pequenos e raramente preenchimento de pequenas áreas em preto, na superfície externa linhas mais grossas e tendência para linhas retas geométricas” (CORRÊA, 2014, p. 242). Sobre tudo os assadores que possuem um amplo e contínuo fundo, perfeitamente visível no seu todo, “[...] são esmeradamente pintados com linhas pretas finas, pontos pretos e faixas vermelhas” (CORRÊA, 2014, p. 240).

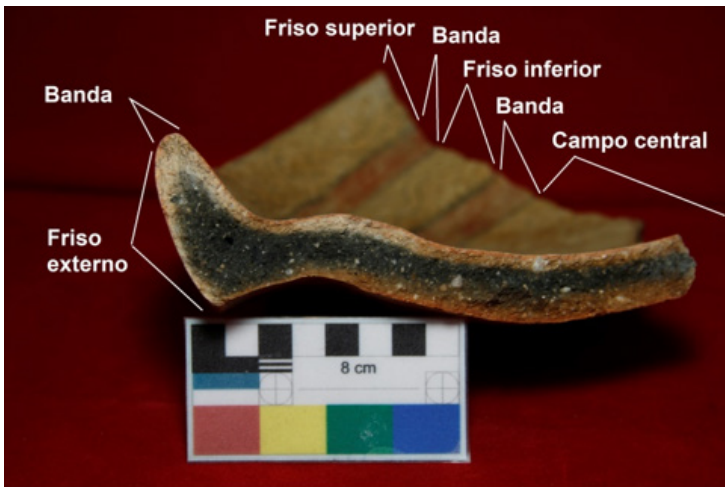
O esmiuçar das pinturas nos dois assadores recuperados do sepultamento valeu-se de apreciáveis vantagens ditadas pelas circunstâncias: - associação inequívoca ao contexto funerário; registro fiel da sua disposição no pacote sepulcral; nitidez da sua decoração recém-exumada ainda não esmaecida pela luz; ausência de manipulações por várias pessoas nem sempre capacitadas; peças livres de escoriações, fungos, ressecamento ou outros danos comuns em anos de guarda inadequada; certeza da não lavagem com água ou aplicação de vernizes supostamente protetores; inexistência de restaurações não descritas que interferem na peça. Partindo dessa situação favorável, nos debruçamos para descrever a pintura dos dois vasos cerâmicos, atentando para a sua construção. Na análise dos assadores, mormente no que tange a sua pintura, nos remeteremos a alguns termos previamente definidos, aceitando a proposta de estabelecer e disseminar “um vocabulário de referência para a descrição dos elementos decorativos, dos motivos e dos sistemas de organização do campo gráfico” (PROUS, 2010, p. 113). Esporadicamente, recorreremos a termos mais adequados e ilustramos pelas figuras as suas caracterizações.

O assador ‘A’

O assador ‘A’, emborcado diretamente sobre o esqueleto, exhibe 4 campos pictóricos (Fig. 7): um friso (PROUS, 2010, p. 122 e 161) na porção externa do lábio, dois frisos internos e o campo principal, ocupando ple-

namente o fundo da cerâmica. Três largas bandas (PROUS, 2010, p. 132) vermelhas, limitadas acima e abaixo por linhas pretas espessas fazem a separação entre esses campos. Apenas o friso externo, cobrindo toda a zona reforçada da borda, parece não dispor de uma linha preta grossa como delimitação inferior na sua inflexão para o bojo. Talvez pensasse a oleira que, além dos arqueólogos, nenhuma outra pessoa se interessasse por olhar esse pormenor tão inacessível dos assadores. A totalidade da área decorada tem engobo branco e a pintura é composta de linhas finas pretas e poucos pontos na mesma cor. A 1ª banda vermelha é menos larga e ocupa a posição do lábio. Abaixo, internamente, o 1º friso (friso superior) vai do final do lábio até o início do reforço interno da borda. Abaixo, a 2ª banda vermelha ocupa o começo da superfície de reforço interno. Abaixo, o 2º friso (friso inferior) cobre todo o 'topo' do reforço interno. Abaixo, a 3ª banda vermelha marca o final do reforço interno e o seu encontro com o bojo.

Figura 7. Posição dos campos pictóricos nos assadores.



- Friso externo no reforço externo da borda. - Banda vermelha no lábio. - Friso superior na parte interna da borda do assador. - Banda na curvatura para o reforço interno. - Friso interno no 'topo' do reforço interno. - Banda no final do reforço interno. - Campo central ou principal, ocupando todo o fundo mais plano do assador. Espessas linhas pretas marcam o limite dos campos. Exceção à parte inferior do friso externo, pouco abaixo no ângulo do reforço, onde não há essa linha preta espessa.

Foto: Sara Oliveira de Souza. Edição: Luydy Fernandes.

A sequência de execução do tratamento pictórico é a mesma para ambos assadores, encadeada da seguinte forma: - aplicação do engobo branco, pintura das bandas vermelhas sobre esse engobo (em trechos mais ralos ou falhados do vermelho se vê o branco); - traçado das linhas pretas grossas que se sobrepõem às bandas vermelhas (há trechos em que a linha espessa preta se afasta um pouco do vermelho, revelando o branco, para logo voltar a cobri-los) e separam-nas do engobo branco; - realização dos desenhos dos frisos internos (por vezes, pontas das linhas finas vindas dos frisos invadem as bandas); - execução do campo principal. Pensamos que esse campo tenha sido deixado para o final desejando evitar respingos ou marcas durante as outras manipulações de tintas. Apesar desse cuidado, um fragmento do assador B mostra uma leve e fraca mancha vermelha de poucos milímetros no 1º friso após o campo principal, que cobre inclusive uma linha preta fina.

No campo principal, ou seja, a maior superfície que corresponde ao fundo, uma decoração pintada em finas linhas pretas sobre o engobo branco exibe um padrão, cuja composição se faz pela repetição espaçada de 7 fileiras semelhantes, que atravessam o vaso. As 5 fileiras centrais começam num lado do assador e terminam no oposto. As 2 fileiras dos extremos são mais curtas, partindo da curvatura que forma o canto do assador e chegando ao lado adjacente de cima ou de baixo. Esses encadeamentos estão um pouco inclinados, no sentido do comprimento (Fig. 8).

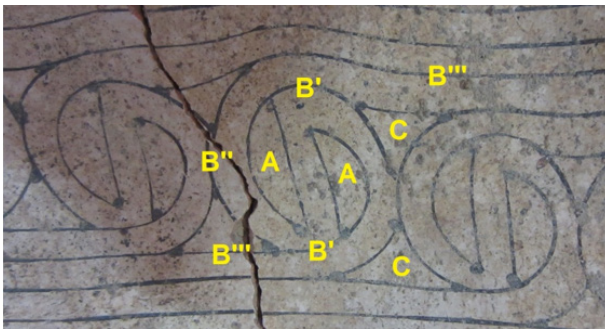
Figura 8. Pintura do centro do assador 'A'.



Quatro das sete fileiras de 'bicos de pato' encadeados do assador 'A'. Foto: Sara Oliveira de Souza.

O tema repetitivo encadeado nas fileiras pode ser descrito como uma variante do ‘bico de pato’ (PROUS, 2010, p. 189) já antes registrado na Bahia. Tal motivo (Fig. 9) é composto por dois semicírculos fechados que não se tocam, voltados um para o outro, porém, ligeiramente desencontrados. Como prolongamento de cada segmento semicircular (braços) partem linhas paralelas e equidistantes com tendência geral a serem retas, mas que ondulam muito suavemente no percurso ao lado dos ‘bicos de pato’. O grupo de linhas acima dos ‘bicos de pato’ partem em uma direção enquanto o grupo de linhas abaixo caminha na direção oposta. A guisa de fechamento, as linhas de cima de uma fileira de motivos se conectam à extremidade inferior dos semicírculos da fileira de cima e vice-versa. Tal regra aplica-se entre todas as fileiras. Eventualmente, essas longas linhas têm ligeiras curvas suaves que visam manter a equidistância e o paralelismo entre si. Tais ondulações derivam em menor grau da própria forma circular do ‘bico de pato’ e de um pequeno deslocamento transversal na parte central das linhas deste motivo. Nos ângulos dos semicírculos há pontos pretos grossos sobre as linhas. Da mesma forma há pontos pretos grossos nos ângulos dos triângulos formados entre os ‘bicos de pato’ vizinhos e as linhas que os fecham acima e abaixo. Esses são os únicos ângulos na composição e normalmente dotados de pontos.

Figura 9. Elementos componentes do motivo ‘bico de pato’, assador ‘A’.

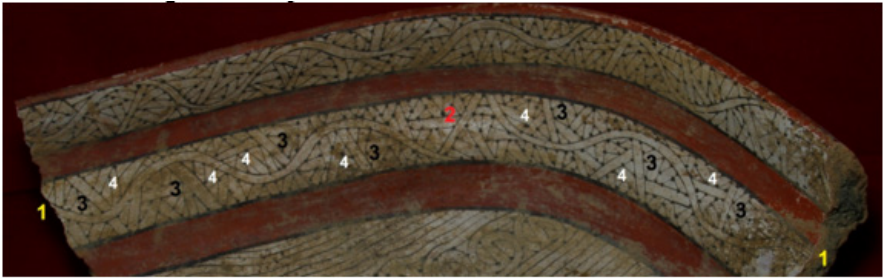


A – Semicírculos compostos por um arco e uma secante. **B'** – Braços para cada semicírculo, alternadamente por cima e por baixo. **B''** – Prolongamento em arco do braço. **B'''** – Prolongamento retilíneo dos braços. Próximo ao ‘bico de pato’ por cima os prolongamentos sempre são ligeiramente ondulados e por baixo sempre retilíneos. **C** – Triângulos entre os braços. Foto: Luydy Fernandes.

A decoração do 1º e do 2º friso interno são iguais. Linhas finas pretas sobre engobo branco e alguns pontos pretos. O elemento que aparentemente organiza a pintura são fitas (PROUS, 2010, p. 132) onduladas no sentido do comprimento. Entre estas e as bandas vermelhas limitadoras há uma inserção de várias linhas retas paralelas 2 a 2 se sobrepondo em todas as direções (Fig. 10). No 1º friso, acima do campo principal, são 4 longas fitas onduladas, uma dominando cada lado do assador. 3 começam da banda inferior avançam em sentido anti-horário até terminarem na banda superior. Apenas uma, de um dos lados menores do assador, termina dentro do campo, interceptando outra longa fita. Os inícios e finais das fitas onduladas são próximos permitindo que fitas retas sempre com a mesma inclinação unam as fitas onduladas poucos milímetros antes de terminarem nas bandas. Inclusive, o mesmo acontece em uma 5ª fita muito curta, posta em um dos 'cantos' do assador, aparentemente para fazer o fechamento do espaço restante. No 'canto' próximo a fita que termina dentro de uma área com muita sujidade não conseguimos ver o que ocorre. Outras fitas retas, majoritariamente com inclinações opostas às fitas de 'junção' descritas há pouco, ligam a fita ondulada à banda superior ou inferior. Geralmente há uma para cada onda que liga o ponto mais distante da banda ao topo da curva, para baixo e para cima. Complementando o espaço ainda vazio, há um conjunto de outros segmentos menores de fitas que ligam os pré-existentes em todas as direções. Por fim, há pontos pretos grossos postos sobre quase todos os ângulos de encontro das linhas.

Sequência de execução do desenho do 2º friso (Fig. 10): 1º Fitas onduladas. As mais curtas devem ter sido colocadas por último, para fechar os espaços vazios deixados pelas maiores. 2º Fitas retas inclinadas de junção das fitas onduladas. 3º Fitas retas inclinadas partindo geralmente dos topos das ondas das fitas até as bandas superior ou inferior. 4º segmentos de fitas menores unindo todos os elementos anteriores e preenchendo os espaços demarcados por eles. 5º colocação dos pontos pretos sobre os entroncamentos das linhas.

Figura 10. Sequência do desenho dos frisos do assador 'A'.



- 1 – Fitas onduladas longas. 2 – Fita reta inclinada. 3 – Fitas retas de topo e vale das ondas.
4 – Fitas retas menores entre as fitas anteriores e as bandas, para o preenchimento do espaço.

Foto: Sara Oliveira de Souza. Edição: Luydy Fernandes.

No 2º friso, logo abaixo do lábio e pouco menor que o friso anterior, o padrão é o mesmo, apenas as fitas onduladas centrais são mais curtas ou seriam mais segmentadas pela menor distância entre as bandas que limitam esse friso. Já o friso externo (Fig. 11) está mais comprometido. Sua decoração é composta por uma ou duas linhas onduladas centrais que parecem percorrer toda a borda externa, tendo os topos e vales destas ondas quase tocando a banda limitadora acima e a inflexão do lábio abaixo. A partir desta linha outras paralelas e equidistantes são traçadas acima e abaixo. Todas elas descontínuas, pois terminam na limitação do campo. Curiosamente existem pequenos bastões pretos espessos sob as linhas onduladas, colocados preferencialmente em pares ritmados e modulares marcando os topos e vales de algumas linhas. A observação com lupa mostrou que as linhas pretas passam sobre esses bastões, ou seja, foram postos antes da execução das linhas, de modo a guiá-las. Além da espessa linha preta na parte de cima do lábio, não existe a linha preta delimitando esse friso por baixo (Fig. 7). Carlos Ott apresenta a estampa do que ele denomina de uma “espécie de bacia cerâmica”, ou seja, um assador “[...] encontrada a um metro de profundidade na fazenda Sonhem, no município de Morro do Chapéu.” (OTT, 1958, p. 117).

Figura 11. Friso externo do assador 'A'.

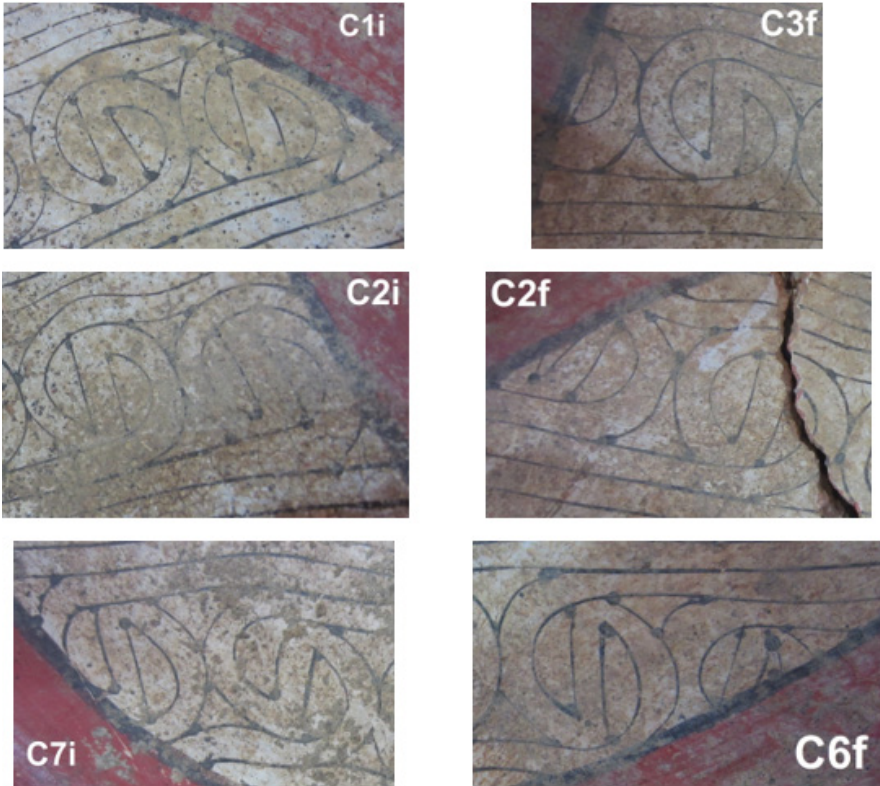


Direita: decoração em linhas onduladas do friso externo do assador 'A'. Notar os pequenos bastões pretos espessos colocados antes da execução das linhas. Há trechos mais espessos nas linhas e um 'erro corrigido' numa das ondas curtas mais superiores, acima de um bastão. Esquerda: Assador de Morro do Chapéu (OTT, 1958, p. 118) com decoração muito similar no mesmo friso externo.

Foto: Ludy Fernandes.

Sequência de execução do campo principal: por se tratar de uma ornamentação pelo encadeamento de 'bicos de pato' de cada um dos quais partem duas longas linhas (braços) atravessando o campo até coincidirem com os braços da fileira de cima, os primeiros 'bicos de pato' devem ter sido desenhados adjacentes à banda vermelha que emoldura o fundo. Assim começando (Fig. 13), a trajetória dos primeiros braços que parte do 'bico de pato' em direção à banda ao lado seria a mais curta possível. O 2º 'bico de pato' então se justaporia ao 1º e o seu braço apenas um pouco mais longo teria como guia o braço abaixo do motivo precedente, permitindo manter a equidistância e o paralelismo. Replica-se o procedimento daí em diante até terminar o alinhamento dos 'bicos de pato'. Contudo, ocorre que de cada motivo partem sempre dois braços em direções opostas, um por cima e outro por baixo. Destarte, essa estratégia resolve apenas parte do problema ao guiar metade os braços, haja vista que à outra metade é relegado o maior percurso na direção oposta, obrigado a cruzar o fundo inteiro até banda no outro lado do assador sem nenhum braço precedente a balizá-lo. A forma como isso parece ter sido resolvida consta simplesmente de evitar completar o traçado daquela metade dos braços da direção oposta, justo pela falta dos outros aos quais obrigatoriamente se sobreporiam. A feitura da próxima fileira de 'bicos de pato' soluciona esse dilema, tornando-se o ponto de encontro para os braços.

Figura 12. 'Bicos de pato' do começo e do final das cadeias. Assador 'A'.



Todos os motivos desenhados inicialmente (C1i, C2i, C7i) estão inteiros, ou seja, com os dois semicírculos. Já os motivos desenhados por último (C2f, C6f) tem os semicírculos cortados ou apenas um deles no espaço até a banda (C3f). Outro indicador da ordem de execução do desenho é a sobreposição dos braços circulares notada em C1i, C3f, C7i, C6f.

O braço cujo arco é completo precede o arco interrompido. Fotos: Luydy Fernandes.

Se nos parece que o 1º 'bico de pato' foi desenhado tangenciando uma banda vermelha, a mesma dificuldade detectada pela sobreposição dos braços permite supor que o 1º encadeamento de desses motivos foi começado num trecho da banda vermelha o mais próximo possível do canto do assador, de modo a evitar que outra cadeia de 'bicos de pato' se lhe sobrepusesse. Isso parece ser necessário quando se recorda que os braços que partem de uma cadeia de 'bicos de pato' são os mesmos que chegam à cadeia de cima e de baixo. Portanto, ao colocar 1ª cadeia da or-

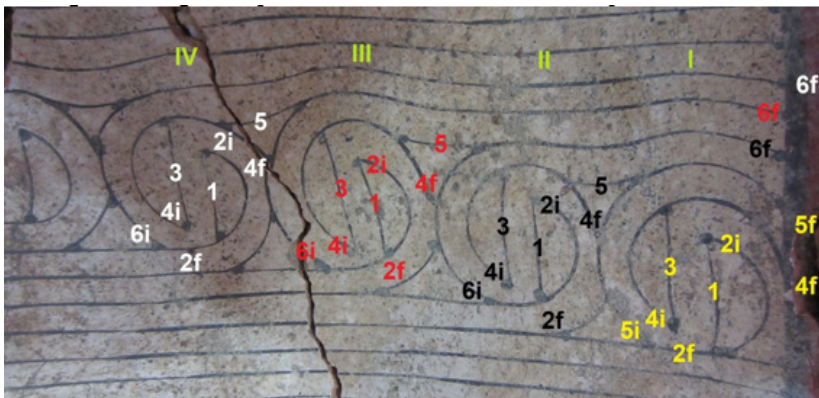
namentação pouco abaixo da banda vermelha a artesã asseguraria que os braços cada vez mais longos terminariam sempre no limite do campo, sem a preocupação de coincidi-los com aqueles dos bicos de pato acima. Pensando assim, observamos os 'bicos de pato' iniciais das primeiras cadeias dos cantos e notamos que em 2 cantos o motivo se mostra cortado, ao passo que noutros 2 ele está representado inteiro (Fig. 12). Esses 2 cantos correspondem a uma diagonal do assador. Outra constatação que reforça a composição inicial do desenho do conjunto de braços paulatinamente mais longos antes dos outros é o tratamento cuidadoso dado ao trecho do braço próximo aos 'bicos de pato'. Nestes trechos os braços fazem pelo menos duas delicadas ondulações acompanhando o movimento circular do motivo de onde saem. Na medida em que se afastam do encadeamento dos motivos, as ondulações se atenuam até desaparecer ou se tornam imperceptíveis. Olhando o conjunto oposto de braços, o comportamento é diferente, não há ondulações, são quase perfeitamente retos.

Tal caracterização em trechos de braços ondulados ou retos tem uma simetria curiosa e disciplinada no todo do campo. Se os braços de cima têm trechos ondulados, os de baixo serão retos para as 3 cadeias de 'bicos de pato' que ocupam uma metade do assador. Na outra metade, dá-se o contrário: braços de cima retos e os de baixo com os trechos ondulados. A cadeia central tem um comportamento duplo, demarcado pelo pequeno desencontro de bicos de pato ao meio da fileira, que também existe nas demais cadeias. Deste modo, em metade dos motivos da fileira central (sendo mais preciso 9 e meio) os braços se comportam de uma forma e na outra metade (9) os braços agem de forma oposta. A integridade do motivo inicial e final das fileiras também mostra algo parecido. As 3 primeiras fileiras de uma metade do assador têm um motivo inteiro desenhado no mesmo lado, sendo que no lado oposto o 'bico de pato' está incompleto, interrompido pela banda vermelha. Na metade complementar a oposição entre lados com o motivo pleno e o lado em que são parciais se inverte. Todas estas constatações denunciam uma constância na simetria de 180°. Não obstante, há uma anomalia no encadeamento central delatado por um comportamento atípico em uma das terminações, haja vista que numa das pontas há meio motivo e noutra ocorre uma subversão na

orientação de 2 braços que se curvam fora da regra não existindo apenas ali o motivo do 'bico de pato'.

Nas muitas tentativas que fizemos para reproduzir o desenho do assador 'A' ficou claro que são necessários parâmetros de base para os traços, caso se quisesse ter um domínio maior sobre o resultado final da composição. Tais parâmetros são resumidos pelos controles da – fluência, – equidistância e – paralelismo. Por fluência queremos indicar que depois de iniciado o traço pode ser completado, tendo referências prévias bastantes para sua partida, para a manutenção da sua orientação ao longo do trajeto e um ponto de chegada já materializado. Por equidistância e paralelismo dos traços entendemos a manutenção de um módulo de afastamento das linhas, cuja repetição ordena todas as linhas que se justapõem sempre paralelas. Obviamente, por se tratar de um desenho a mão livre esse módulo sofre pequenas variações, contudo, essas próprias flutuações para mais e menos traem a vontade da artesã em persegui-lo.

Figura 13. Algoritmo para o desenho da fileira de 'bicos de pato', assador 'A'.



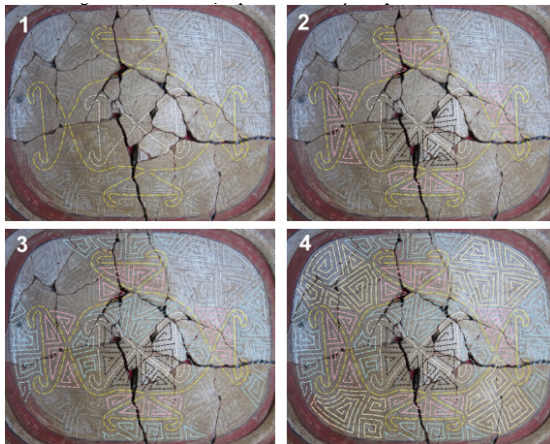
I primeiro motivo desenhado (amarelo) a partir da banda vermelha, números amarelos: 1 a 5, sequência das linhas do 1º motivo. Letras i e f, início e fim de cada linha. **II** segundo motivo desenhado (preto), numeração preta: 1 a 6, sequência de desenho das linhas. Letras i e f, início e fim de cada linha. **III** motivo desenhado (vermelho), numeração vermelha. **IV** motivo (branco), numeração branca. A mesma ordem se repete até o final da fileira do outro lado do assador. Desta forma se mantêm os parâmetros de – ponto de partida, – paralelismo e equidistância, – ponto de chegada preexistente. Notar ainda os trechos de reforço ou sobreposição para emenda das linhas. Foto: Luydy Fernandes.

Encontrados esses pré-requisitos a tarefa de replicar o desenho revelou-se menos complicada. Passamos a buscar indicadores para o começo da ornamentação (Fig. 13). O modo mais lógico de principiar foi pelos dois arcos do semicírculo no cerne do 'bico de pato', cuja forma definirá o módulo de espaçamento das paralelas e a densidade futura de toda a pintura do assador. Estes arcos iniciais têm o seu posicionamento conduzido pela sua proximidade com uma banda, suficiente para riscar no todo o 1º bico de pato, e pela banda de cima, para impedir a presença tumultuante de outra cadeia de motivos. O primeiro arco tangencia a linha grossa preta da banda vermelha de modo que a secante que o fecha esteja mais ou menos paralela a essa linha grossa. Essa é forma menos usada no começo das fileiras. A forma mais usada é afastar o primeiro arco da banda com o mesmo módulo da composição, assim a linha curva que fechará o motivo tangenciará a banda vermelha. Fechado o semicírculo germinal desenha-se o seu oposto, principiando pela sua secante, em seguida o arco que segue por cima como braço e chega até a banda tomando como referência o primeiro semicírculo. A próxima linha a ser desenhada é a prolongação do lado de baixo do primeiro semicírculo, ou seja, aquele encostado à banda. Esse braço contorna o semicírculo ao lado e se dirige à banda sempre tendo como guia o braço riscado antes. Assim está completo o primeiro 'bico de pato'. Nota-se que para qualquer traço do motivo sempre preexistem os parâmetros: - ponto do começo firmado; - elemento de guia do traço; - módulo de espaçamento padrão; - ponto de chegada materializado. Do 2º motivo em diante, basta repetir o algoritmo: 1º. arco + secante = semicírculo 1; 2º. secante + arco = semicírculo 2; 3º. braço do semicírculo 2 até a banda; 4º. braço do semicírculo 1 guiado pelo braço anterior seguindo também até a banda. É preciso ajustes, tal como fechar os triângulos entre os 'bicos de pato' e vez por outra com o risco do 1º arco já executar um pequeno trecho do braço. Também é visível que houve reforço nas linhas ou linhas passando sobre outras pré-existentes. Não obstante, o algoritmo parece ser este. Inclusive a sobreposição das linhas curvas externas dos motivos indica a ordem do desenho deles (Fig. 12).

O assador 'B'

O assador 'B', segmentado em grandes cacos, contornava o esqueleto. Essa vasilha aos moldes da anterior descrita, também ostenta 4 zonas de pintura (Fig. 7) apartadas por 3 largas bandas vermelhas, limitadas acima e abaixo por linhas pretas espessas. O friso externo está bastante esmaecido, cobre a zona reforçada da borda abaixo do lábio até a inflexão para o bojo e como no outro vaso também não tem a espessa linha preta de delimitação inferior. Toda zona pintada recebeu engobo branco e os desenhos são compostos de linhas e poucos pontos pretos. A 1ª banda vermelha está no lábio e é menos larga. Abaixo, internamente, o 1º friso vai do final do lábio até o início do reforço interno da parede. Abaixo, a 2ª banda vermelha ocupa o começo da área do reforço interno. Abaixo, o 2º friso cobre todo o 'topo' do reforço. Abaixo, a 3ª banda vermelha marca o final do reforço e o seu encontro com o bojo.

Figura 14. Assador 'B', sequência de execução da pintura do fundo.



1. Tracejado branco: ampulheta com apêndices curvos nos extremos. Tracejado amarelo: cercadura que replica os triângulos com apêndices da ampulheta. Esses motivos repartem o campo em 8 zonas triangulares.

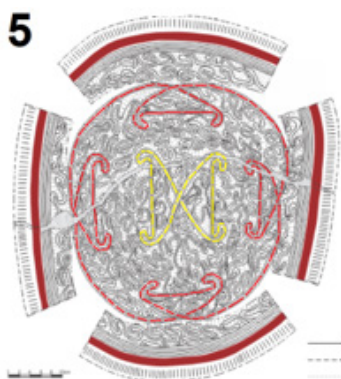
2. Tracejado preto: gregas triangulares em 3 dos 4 triângulos da ampulheta. O inferior direito foi mais uma vez subdividido. O triângulo superior da ampulheta fugiu à norma. Tracejado rosa: os cantos da cercadura seguem a regra de preenchimento com gregas triangulares, exceto o inferior direito.

3. Tracejado azul: campos internos à cercadura e externos aos seus cantos traçados com

menos regularidade.

4. Tracejado bege: espaços vazios ocupados por gregas sem ordenação rigorosa.

Fotos: Luydy Fernandes.



5. Tigela Tupiguarani do Museu Histórico de Conceição dos Ouros – MG. Destaque da ampulheta (amarelo) e cercadura (vermelho) quase idênticas ao assador 'B'. Fonte: PANACHUK, 2017, p. 11. Modificação: Luydy Fernandes.

O campo principal está pintado em finas linhas pretas sobre engobo branco. Toda a composição é construída apenas com fitas e pontos. Os motivos iniciais que estruturam a pintura são compostos por fitas sem pontos, da mesma maneira que são os demais temas que preenchem o restante da ornamentação. Dentre a anastomose de traços com algum esforço se divisa uma figura centrada e uma cercadura. A figura centrada (Fig. 14.1) é um par de triângulos que compartilham um mesmo vértice, de modo que seus lados opostos a esse vértice fiquem paralelos, lembrando os traços básicos de uma borboleta ou uma ampulheta. Nos cantos dos lados fechados da ampulheta a fita ostenta prolongamentos curtos curvados em 'c', um voltado para o outro. O meio desta figura, correspondendo ao centro do assador, é um dos 5 raros lugares de toda a pintura em que as linhas se cruzam. A. Prous denomina este motivo de 'corpo', descrevendo-o como: "[...] figuras retangulares ou parecidas com ampulheta, que apresentam quatro apêndices curvos nas extremidades" e o identificando sobre peças em acervos de vários estados brasileiros (PROUS, 2010, p. 145-146,152.). Lilian Panachuk apresenta no seu texto de Qualificação de Doutorado

pela UFMG o desenho digital a partir do decalque de uma “tigela tupi-guarani” do Museu Histórico de Conceição dos Ouros, Minas Gerais (PANA-CHUK, 2017, p. 11). Na imagem podemos constatar que o motivo central em ampulheta com apêndices é idêntico àquele do assador ‘B’, por outro lado, a cercadura da cerâmica do Sul de Minas está ao avesso. A fita que no exemplar soteropolitano é simples, ou seja, formada por duas linhas, no sulmineiro parece ser composta por três linhas. Por fim, o preenchimento do espaço ao redor dos motivos é executado com fitas de linhas duplas descrevendo meandros por um campo de pontos. Ambos exemplares foram encontrados a quase 2.000km de distância.

A cercadura do assador ‘B’ emoldura a figura centrada, repetindo a fórmula da fita com terminação em ‘c’. Os seus 4 segmentos de fita se sobrepõem dois a dois, como no sinal do sustenido ‘#’, embora seus traços sejam curvados, cada um lembrando o perfil de um chapéu bicórneo. Todos os 4 cantos desta moldura são fechados em triângulos, que repetem o modelo dos 2 triângulos centrais com apêndices. Nos 4 cruzamentos destes segmentos de fitas novamente as linhas se cruzam, o que não volta a ocorrer em nenhum outro lugar do desenho além do centro. A orientação da cercadura e relação à figura do centro pode ser resumida a um quadrado: a ampulheta, inserido em um losango: a cercadura. Por este dispositivo são formados 8 campos triangulares internos - 4 na ampulheta e 4 entre a ampulheta e a cercadura. Dos 4 campos triangulares da ampulheta, 3 são divididos ao meio, formando 6 triângulos retângulos (Fig. 14.2). 5 desses 6 triângulos retângulos são preenchidos por fitas em gregas que percorrem o perímetro interno reproduzindo a forma triangular até terminarem no próprio centro. O 6º triângulo retângulo ainda é repartido por uma bissetriz em 2 menores nos quais o mesmo preenchimento com gregas é aplicado. Ao seu turno, os 4 triângulos externos dos cantos da cercadura obedecem ao mesmo esquema, sendo repartidos ao meio e preenchidos por gregas triangulares. 7 dos 8 ângulos agudos externos da cercadura também são fechados em iguais figuras e replicam essa fórmula. O restante da superfície externa à cercadura é preenchido por gregas triangulares, quadrangulares e outras poligonais irregulares em menor número sem um princípio norteador evidente (Fig. 14.3 e 4). Um ponti-

lhado grosso é aplicado de maneira alternada dentro das fitas, criando um nítido contraste e deixando menos árdua a tarefa de distinguir os motivos. O alinhamento de pontos tangentes às linhas é aplicado de uma só vez, ao passo que uma ou duas carreira de pontos, a depender da espessura da fita, é colocada no seu centro.

Em maior escala, um jogo de simetrias de rotação se forma entre o motivo central e a cercadura, haja vista que tanto no eixo maior como no menor as metades são refletidas (simetria a 180°). Porém, a metade de um eixo não equivale à metade do outro eixo (simetria a 90°), tendo em vista apenas a posição dos apêndices da ampulheta. Em escala menor, há incongruências em regiões específicas no desenho dentro da cercadura. Tomando-se o centro do assador é rápida a identificação do 'x' formado pela fita cruzada. Esse cruzamento une os vértices da ampulheta e se sobrepõe a um 'T'. De pronto está identificada a 1ª assimetria, ou seja, a metade acima da trave do 'T' não equivale à metade abaixo. É precisamente ali, acima do 'T' que a subdivisão de um dos triângulos internos da ampulheta deixou de ocorrer. Numa escala menor ainda, à direita da haste vertical do 'T' uma divisão a mais no triângulo acontece apenas ali. Ainda há outra assimetria de menor escala, desta vez do lado direito e fora da cercadura. Todos os cantos externos da cercadura são fechados em triângulos, a exceção de um inferior à direita, onde se desenvolver uma grega quadrangular. Continuam existindo outras incongruências menores dentro das regras estruturantes para a composição do desenho, entretanto, essas foram as mais destacadas e, de todas elas, a mais flagrante é a desordem com campo acima do 'T'. Como se trata de uma alteração ainda nos passos iniciais de construção da figura, não nos parece que seria acidental, ou seja, acreditamos que por algum motivo essa assimetria foi materializada na pintura de modo propositado.

A decoração do 1º e do 2º friso interno são iguais (Fig. 15). Linhas finas pretas sobre engobo branco e alguns pontos pretos. É possível descrever a composição do ponto de vista de quem a traça e de quem a observa, finalizada. Para quem traça são sucessivos segmentos de fitas em 90° com as linhas verticais ligeiramente arredondadas. Tais sequências partem das

bandas vermelhas acima e abaixo de modo espelhado. Para quem observa o resultado pronto, parece com um encadeamento da letra épsilon 'ε'. Cada ângulo dessas gregas é sobreposto por um grosso ponto preto. Vez sim, vez não os encontros da linha fina com a linha preta espessa da banda vermelha também são marcados por pontos pretos. Já o friso externo, abaixo do lábio, está bastante comprometido. Seu padrão parece com o interno, embora haja complicações que adicionam mais ângulos e arcos ao descrito anteriormente. Não conseguimos, pela má conservação, detectar alguma fórmula de recorrência mais abrangente que regesse a sua aplicação. Há, como de resto para os outros frisos, sempre um ponto sobre a junção de linhas nos ângulos.

Figura 15. Friso do assador 'B'.



Os frisos internos, superior e inferior têm a mesma decoração. O friso externo mostra um padrão similar, porém mais complexo. Fotos: Interno - Sara Oliveira de Souza, externo - Luydy Fernandes.

Sequência de execução do campo principal: 1º traçado da fita que define o motivo central em ampulheta com apêndices; 2º cercadura composta por 4 bicórneos em sustenido (#); 3º repartição interna da ampulheta com gregas triangulares; 4º repartição do espaço entre a cercadura e a ampulheta em gregas triangulares (exceto um dos campos, preenchido por gregas irregulares); 5º fechamento dos cantos externos da cercadura em gregas triangulares; 6º preenchimento dos espaços vazios fora da cercadura com gregas triangulares ou quadrangulares; 7º pontilhado alternado das fitas.

Tomando a sequência de execução do preenchimento, é possível identificar o exato ponto de começo para cada grega, haja vista que são demarcados por um entroncamento das linhas de construção de suas fi-

tas. Essa origem se dá a partir dos motivos da ampulheta, da cercadura ou da banda vermelha que circunscreve o campo. Vejamos por campos como isso está disposto. As linhas gregas do interior e na parte de baixo da ampulheta (tracejado preto) e dos cantos da cercadura (tracejado rosa) se originam e termina na fita destes dois motivos inaugurais. Ao mesmo tempo, para o seu prosseguimento, as gregas tomam as linhas da ampulheta e da cercadura como guias. As gregas marcadas pelos tracejados azuis e beges, pela sua posição externa, podem também terminar na banda vermelha. No campo caótico acima da ampulheta há uma grega que se origina em outra. Mesmo com a expansão da decoração às demais zonas (tracejado azul e bege), que inclui gregas poligonais a quebrar a disciplina triangular precedente, a origem de uma grega em outra só acontece mais duas vezes. Nesses raros casos, uma grega fornece os parâmetros para o risco da outra. Descritos esses marcadores, novamente constatamos, tal qual para a ornamentação do assador 'A', que todas as linhas sempre têm definidos três parâmetros antes da sua execução: – o ponto de partida, – outra linha para a sua orientação e – um módulo de afastamento do paralelismo dos traços.

Considerações finais

O estudo de um sepultamento completo, escavado por arqueólogos e cujo contexto, recipientes cerâmicos e parte do esqueleto pode ser analisado antes de outras manipulações mostrou-se bastante informativo. Circunstâncias essenciais foram registradas, como o seu exato local, algumas condições da cova, o tipo de pacote funerário, a posição do corpo e detalhes dos ossos, concentradamente no crânio. Também foi possível, a partir de um estado admirável de conservação, observar pormenorizadamente a pintura dos assadores, bem como as suas quebras e algumas marcas.

Os dados obtidos mostram que o assador 'A' cobria o esqueleto, não possuindo nenhuma marca de uso prático prévio. Entendemos que foi depositado íntegro e se teria quebrado pela pressão da terra. Já aquele dito 'B' tem profundos arranhões na pintura. Esse vaso parece ter sido quebrado propositalmente para que seus cacos guarnecessem o corpo, ainda que

não de modo efetivo, porém ritualmente significativo para o preceito de isolamento do espaço. Seixos postos no fundo da cova teriam a mesma função.

O estado de conservação da pintura permitiu entender alguns dos fundamentos prevalentes à sua aplicação, deixando claro que havia regras na sua composição. Tais regras podem ser expressas em três premissas: - sempre deve estar claro e materializado o ponto de partida e o ponto de chegada antes de se traçar qualquer linha; - sempre há que existir um elemento visual de referência que acompanhe o traçado de qualquer linha, preferencialmente uma linha já desenhada; - busca-se manter o paralelismo e a equidistância entre as linhas em toda a composição; - há um módulo de espaçamento entre as linhas que é estabelecido imediatamente nos primeiros traços das ornamentações.

Por meio desses preceitos o domínio motor, a habilidade e a capacidade de apreensão e ordenação do espaço a ser decorado pelas artesãs pode ser expresso. Outro fator detectado ao longo desta tarefa de pintar a cerâmica foi uma rotação de 180° na composição. No assador 'A' estão presentes elementos decorativos distintivos cujo manejo durante a sua aplicação denunciam este espelhamento.

Por fim, o que nos parece mais interessante, um tratamento inco mum no registro arqueológico conhecido para os Tupinambá. O sepultamento da Avenida Sete de Setembro nos trouxe o crânio do indivíduo que, conforme as análises visuais, parece ter sido submetido a um procedimento de corte, haja vista uma abertura alongada e inclinado no parietal direito e o occipital. É possível imaginar a lentidão para seccionar os resistentes ossos da caixa craniana usando instrumentos lascados, entretanto, permanece a questão relativa ao motivo que teria levado a tal operação.

Referências

AGOSTINHO, P. Testemunhos da ocupação pré-xinguana na bacia dos formadores do Xingu. In: COELHO, V. **Karl von den Steinen**: um século de antropologia no Xingu. São Paulo: EDUSP, p. 233-87, 1993.

ALBUQUERQUE, Marcos. 2008. Recipientes cerâmicos de grupos Tupi, no Nordeste Brasileiro. In: PROUS, A.; LIMA, T. **Os ceramistas Tupiguarani: sínteses regionais**. Belo Horizonte: Sigma, p. 55-78, 2008.

CALDERÓN, V. Notícia preliminar sobre as sequências arqueológicas do Médio São Francisco e da Chapada Diamantina, Estado da Bahia. **Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas: 1965-1966**, Belém, Museu Goeldi, n. 6, p. 107-20, 1967.

CALDERÓN, V. Breve notícia sobre a arqueologia de duas regiões do Estado da Bahia. **Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas: 1968-1969**, Belém, Museu Goeldi, n. 15, p. 163-74, 1971.

CORRÊA, A. A. **Pindorama de Mboïa e Îakaré, continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi**. 462p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arqueologia) - MAE-USP, São Paulo, 2014.

COSTA, C. Nem tudo está perdido: Arqueologia e Histórias de Vida na contextualização de objeto arqueológico do Mae/Ufba. **Cadernos do Lepaarq**, Pelotas, Ufpel, v. 16, n. 31, p. 21-32, 2019.

COSTA, C. **Relatório de identificação de sítio arqueológico em Simões Filho, Bahia**. Salvador: MAE/UFBA, 2000, 98p.

COSTA, C; COMERLATO, F. FERNANDES, L. **Sítios arqueológicos de aldeias nos municípios de Rio de Contas, Mucuri, Nova Viçosa, Camamu e Maraú no estado da Bahia**. No prelo.

CUNHA, M. C. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. 2012. São Paulo: Claro Enigma, 22p.

ETCHEVARNE, C. O indígena e o europeu em Porto Seguro, Bahia: uma perspectiva arqueológica. **Revista da SAB**, Rio de Janeiro, v. 12/13, p. 15-22, 1999/2000a.

ETCHEVARNE, C. A ocupação humana do nordeste brasileiro antes da colonização portuguesa. **Revista da USP**, v. 1, n. 44, dez./fev., p. 112-141, 1999/2000b.

ETCHEVARNE, C. Os grupos Tupi na Bahia: uma abordagem arqueológica. In: OLIVEIRA, A. **Estado da arte das pesquisas arqueológicas sobre a Tradição Tupiguarani**. Juiz de Fora: EDUFJF, 2009, p. 111-130.

ETCHEVARNE, C.; PALERMO NETO, F.; SOUSA, A. **Sítio antiga igreja da Sé** - relatório da primeira etapa do plano de intervenção arqueológica (jul/1998-mar/1999). Salvador: MAE/UFBA, 1999, 202p.

ETCHEVARNE, C.; PALERMO NETO, F.; SOUSA, A. **Sítio antiga igreja da Sé** - relatório da segunda etapa do plano de intervenção arqueológica, 1o semestre (dez/1999-jun/2000). Salvador: AAMAE/UFBA, 2000, 256p.

ETCHEVARNE, C.; MACÊDO NETO, C. Projeto Piragiba: populações ceramistas no oeste baiano. **Resumos SAB 9** (CD), Rio de Janeiro, p. 42-46, 2000a.

ETCHEVARNE, C.; MACÊDO NETO, C. **Mapeamento de sítios arqueológicos do Litoral Sul e Recôncavo Baiano**, v. 2. Salvador: MAE/UFBA, 2000b.

ETCHEVARNE, C.; PALERMO NETO, F.; SOUSA, A.. **Sítio antiga igreja da Sé - relatório final da segunda etapa do plano de intervenção arqueológica** (dez/1999-jan/2001), v. 01, 02, 03 e 04. Salvador: MAE/UFBA, 2001

ETCHEVARNE, C. e FERNANDES, L. Apontamentos para uma Arqueologia do Recôncavo Baiano. In: CAROSO, C.; TAVARES, F.; PREREIRA, C. **Baía de Todos os Santos: aspectos humanos** [Ebook]. Salvador: EDUFBA, p 30-47, 2011.

FERNANDES, L. **Mapeamento arqueológico de Cachoeira e São Félix**. Cachoeira: UFRB, 2010, 85p.

FERNANDES, L.; PALERMO NETO, F. **Relatório de visita a São Félix do Coribe**. Salvador: Mae/Ufba, 1999, 46p.

FERNANDES, L.; PENHA, U. C.; NASCIMENTO, G. S. Metodologia de prospecção de sítios líticos de superfície na região de Piragiba, Oeste da Bahia. In: FERNANDES, L. A. e COMERLATO, F. **Arqueologia e Patrimônio**

Cultural na UFRB: 10 anos de pesquisas (2008-2018) [Ebook]. Pelotas: BasiBooks, 2020, p 12-24.

HECKENBERGER, M. Estrutura, história e transformação: a cultura xingua-na. In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. **Os povos do Alto Xingu**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2001, p. 21-62.

KRENZER, U. **Compendio de métodos antropológicos forenses para la reconstrucción del perfil osteo-biológico**. Tomo VIII, traumas y paleopatologías, Guatemala: CAFCA, 2005, 82p.

LÓPEZ, A. **Arqueología forense, estudio de los traumatismos peri-mortem em los restos exhumados de las fossas comunes de la guerra civil española**. Universitat Autònoma de Barcelona. 2014, 72p.

LOURENÇO, A. M. R. **A fiabilidade do método de estimativa da idade à morte através das suturas cranianas em indivíduos adultos de meia-idade e idosos**. 115p. Tese (Faculdade de Medicina) Universidade de Coimbra, Portugal, 2010.

OTT, C. **Pré-História da Bahia**. Salvador: Progresso, 1958, 266p.

PANACHUK, L. **Saberes e fazeres: a cerâmica arqueológica e os mitos sobre a olaria**. 80fls. Qualificação de Doutorado (Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia) Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

PEREIRA, C., ALVIM M. **Manual para estudos craniométricos e cranioscópicos**. Santa Maria: Imprensa Universitária, UFSM, 1979, 205p.

PORTAL UNEB. 2020. Disponível em <https://portal.uneb.br/senhordobonfim/uneb-realiza-salvamento-de-urna-funeraria-com-ossos-humanos-no-povoado-passagem-velha-em-senhor-do-bonfim/>. Acessado em 17 mai. 2020.

PROUS, A. A pintura na cerâmica Tupiguarani. In: PROUS, A. e LIMA, T. A. **Os ceramistas Tupiguarani**. Elementos decorativos, v. 2. Belo Horizonte: Iphan MG, 2010, p 109-210.

RIZZARDO, F. M. Formas de sepultamento na tradição cerâmica Tupiguarani. **Revista Tecnologia e Ambiente**, Dossiê IX Reunião da Sociedade

de Arqueologia Brasileira / Regional Sul, Criciúma, v. 21, n. 1, p. 140-161, 2015.

RIZZARDO, F. M. **Sepultamento de mortos entre antigas populações do tronco Tupi**. 120p. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História da América Latina) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2017.

SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A. S.; MIRANDA, A. F.; RIBEIRO, M. B.; BARBOSA, M. O. Arqueologia nos cerrados do Brasil central - sudoeste da Bahia e leste de Goiás: o projeto Serra Geral. **Pesquisas – Antropologia**, São Leopoldo - Instituto Anchietao de Pesquisas, v. 52, 1996, 198p.

SOUZA, G. S. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. 9ª edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2000, 289p.

WÜST, I. **Aspectos da ocupação pré-colonial em uma área do Mato Grosso de Goiás, tentativa de análise espacial**. Criciúma: Ediunesc, 2019, 524p.

Estudos em sítios rupestres da Chapada Diamantina, Bahia

Carlos Etchevarne

Introdução

Se em linhas gerais há hoje uma clara definição dos sistemas gráficos mais representativos, presentes na região da Chapada Diamantina, deve-se reconhecer que poucas são as informações que ajudem a compreender os contextos culturais e temporais desses grafismos. Isto se deve, em parte, ao fato de que não houve escavações nos locais onde se encontram os paredões e abrigos pintados, ou porque foi considerado prioritário, metodologicamente falando, o aspecto tecno-morfológico das composições gráficas por sobre as questões contextuais.

De qualquer forma essa abordagem inicial foi necessária, porque pode ser assim tomada como ponto de partida para aprofundamento de outras questões. Nela se tomou como premissa alguns aspectos que organizam a concepção gráfica rupestre, como reconhecer que, na expressão imagética houve uma reflexão, uma concepção da figura que seria concretizada com certos princípios estéticos, ideológicos e tecnológicos que envolvem equipamentos, instrumentos e seleção de cores. Ou seja, os sistemas gráficos rupestres não são apenas tentativas de reproduzir uma realidade, mas sim, gestos concretizados para converter ou transmutar o tangível ou físico em uma linguagem imagética bidimensional, com valor simbólico para o grupo, e postos em prática em circunstâncias muito especiais.

As escavações realizadas nos municípios chapadense, pelo Grupo de Pesquisa Bahia Arqueológica (UFBA/CNPQ), que atua em território baiano há décadas e nessa específica pesquisa estava representado pelo Coordenador, Carlos Etchevarne, e pelos membros Alvandyr Dantas Bezerra, Marcia Labanca Ribeiro e Mirta Barbosa. Os trabalhos de campo estavam previstos no projeto Circuitos Arqueológicos de Visitação da Chapada Dia-

mantina, viabilizado pelo convênio assinado entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e o Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural (IPAC).

As intervenções de campo tiveram por objetivo a difícil tarefa de obter dados sobre o panorama social dos grupos pintores dos sítios de arte rupestres da região diamantina. Assim, foram escolhidas quatro localidades arqueológicas, que tinham sido já estudadas do ponto de vista gráfico, a saber: Serra das Paridas I, em Lençóis; Lagoa da Velha, em Morro do Chapéu; Matão de Cima, em Palmeiras; e Lapa do Sol, em Iraquara. O texto ora apresentado constitui uma síntese das pesquisas nesses sítios.

Serra das Paridas I – Lençóis

Aspectos gerais

O sítio Serra das Paridas I forma parte do Complexo Arqueológico Serra das Paridas, junto a outras três concentrações de painéis com pinturas rupestres. O termo complexo arqueológico designa um conjunto de situações arqueológicas e topográficas (abrigo, paredões, locas), próximas e unidas espacialmente, de tal maneira parecidas, que exigem sejam tratadas como uma unidade ampla de ocupação humana pré-colonial. Dentro do sítio Paridas I, por sua vez, podem ser distinguidos quatro afloramentos, com espaços abrigados e paredões que foram utilizados como suportes de pinturas, entre eles o majestoso paredão visível a mais de 1 km de distância.

Serra das Paridas está incluída em uma formação geológica denominada Morro do Chapéu, que nasce justamente no município do mesmo nome e se estende nos territórios de Utinga, Lençóis, Palmeiras, entre outros. A estrutura geológica caracteriza-se por apresentar modelamentos que ressaltam na paisagem. Eles são afloramentos estratificados, com áreas abrigadas, de bases estreitas, o que provoca um perfil na forma de cogumelo. Ademais, apresenta-se sob a forma de paredões com marquises no topo. O tipo de rocha é o arenito silicificado, de granulometria muito fina, de cor arroxeada e nuances róseas. Os acamamentos areníticos, ou grandes blocos em estratos, foram erodidos provocando reentrâncias de-

iguais. Alguns desses estratos próximos ao solo foram profundamente erodidos, constituindo as áreas abrigadas mencionadas acima.

Figura 1. Serra das Paridas I. No centro, afloramento com pinturas, visível a longa distância.



Foto: Mirta Barbosa (2014)

Em Serra das Paridas I os trabalhos de escavações começaram pelo afloramento 2, exatamente no abrigo, com superfície suficiente para alojar um grupo de aproximadamente 10 ou 12 indivíduos. Do solo afloram alguns blocos rochosos (alguns resultados de desprendimentos do teto e outros aflorantes da rocha do subsolo), que muito provavelmente já existiam antes das ocupações humanas. Isto quer dizer que, no momento de instalação, os grupos humanos levaram em consideração os blocos emergentes para definir os arranjos espaciais domésticos.

O abrigo selecionado para a primeira intervenção não apresenta hoje vestígios de pinturas, salvo uns pequenos sinais em vermelho, bastante apagados, na parede lateral da esquerda, a 1,50m do nível do solo, aproximadamente. Não obstante, o abrigo localiza-se no mesmo afloramento em que se encontra o maior paredão pintado das paridas, que se estende sobre um patamar. A partir dele se divide um horizonte de 160 graus sobre a planície arenosa, com vegetação esparsa, que se adensa na medida em que o solo se transforma em argiloso. À distância se perfilam

os relevos de afloramentos proeminentes, entre eles o morro do Pai Inácio.

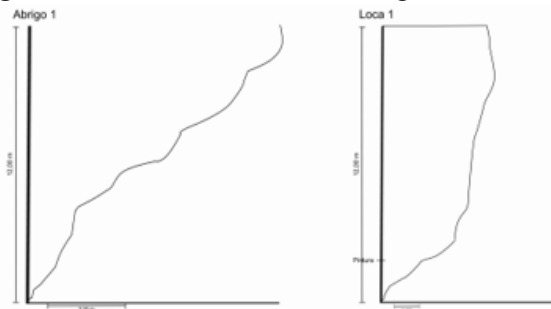
O abrigo tem praticamente todas as paredes recobertas de líquens, que podem ter sido os causadores da eliminação de pinturas se elas de fato existiram. Contudo, se considerarmos o contexto geral, pode ser observado que esse é o único abrigo capaz de alojar, com boa proteção, um grupo por um período prolongado e essa pode ter sido a razão pela qual não foi utilizado para pintar. Ou seja, haveria uma escolha específica para a pintura excluindo o espaço de habitação. Outra hipótese a ser considerada é a que os líquens estiveram sempre presentes o que seria um impedimento para a execução dos motivos gráficos pintados.

Figura 2. Serra das Paridas I. Abrigo do afloramento 2. Decapagem



Foto: Mirta Barbosa (2013)

Figura 3. Serra das Paridas I. Perfil do Abrigo no afloramento 2.



Fonte: José Brito Jr. (2013)

Escavações e material coletado

A parte central do abrigo foi dividida em 13 quadras de 1 m x 1 m, para serem trabalhadas por decapagem. Os registros das ações de campo foram através da filmagem, fotografia e realização de desenhos de plantas e perfis, além de, obviamente, anotações em caderno e fichas.

A estratigrafia estava composta em todas as quadras de um solo arenoso derivado da eliminação por erosão da matriz silicosa da rocha, que deixa soltos os finos grãos de quartzo. A camada superficial é de coloração cinza escura, resultado da decomposição da matéria orgânica, alcançando uma profundidade que variava entre 25 e 35 cm, passando para uma camada mais clara até cerca de 45 cm e por último o solo arenoso amarelo esbranquiçado, sem presença de nenhum tipo de matéria orgânica nem vestígios arqueológicos. A prospecção neste tipo de solo estéril alcançou 1 m, profundidade em que se abandonou a decapagem, considerando-se que, nesse sedimento, não existem vestígios arqueológicos. Em algumas quadras o solo a ser trabalhado ficou reduzido pela presença de blocos de rocha, sobre os quais não houve acumulação sedimentar. Cabe ressaltar que esta situação é semelhante à da Toca da Figura, em Ventura, Morro do Chapéu, o que pode chegar a se constituir em um padrão regional de tipos de sítios sobre abrigos de arenitos silicificados.

Os materiais coletados durante as escavações podem ser classificados em dois grupos: vestígios orgânicos e vestígios inorgânicos. Os primeiros estão representados por fragmentos de ossos de pequenos animais, especialmente roedores e aves, alguns deles com marcas de fogo. Também foram coletados restos de gastrópodes (caramujos). Não foram achados vestígios vegetais, o que não significa que os grupos humanos que passaram pelo abrigo não tenham praticado a coleta e consumo de frutos, folhas, sementes, raízes, coquinhos de diversas espécies vegetais. A ausência deles pode apenas apontar, por exemplo, que houve deterioração pela ação do intemperismo.

Os materiais vestigiais inorgânicos estão constituídos essencialmente por objetos lascados. A matéria prima principal foi retirada do próprio abrigo, já que o arenito silicificado é muito apto para o lascamento e confecção

de instrumentos. De fato, pode ser observado que existem blocos aflorando em superfície com arestas com claras marcas de lascamentos, alinhadas ao longo de algumas arestas naturais da rocha. Estas evidências podem ser encontradas também nos abrigos de Ventura, Morro do Chapéu.

Em linhas gerais, os objetos lascados são simples, variando de tamanho e de funções, mas predominam as peças pequenas, de 3 a 6 cm, com gumes cortantes ou bordos com angulação suficiente para raspar ou cortar. Os objetos confeccionados para furar são de tamanho pequeno, inferiores a 4 cm. Os instrumentos realizados a partir de lascas grandes têm o gume funcional disposto em linha semicircular, que ajudaria ao uso de corte.

A segunda classe de objetos líticos está formada por matéria prima diversa. Tratam-se de peças de sílex, de tonalidades diferentes, empregadas para a confecção de pequenos instrumentos para raspar ou furar. Como no abrigo e entorno não existem fontes de sílex, deve se deduzir, necessariamente, que ele foi trazido de fora. A reduzida quantidade de objetos em sílex pode estar vinculada à distância que devia ser percorrida para conseguir blocos ou seixos de sílex e transportá-los para o abrigo.

Convém ressaltar que na decapagem das quadras foram coletados blocos de hematita (óxido de ferro), matéria prima para a obtenção de pigmentos. Os blocos são pequenos e a hematita pode ser macia ou dura. Em qualquer dos dois casos os blocos apresentam sinais de raspagem (estrias paralelas e arredondamento de alguma face), o que corrobora a interpretação de terem sido utilizados para preparação de tintas. Três blocos têm peso excepcional com relação a seu tamanho, o que pode significar composição mineralógica diferente e, por isto, coloração diversa dos outros blocos, quando raspado. Estes elementos minerais são fundamentais porque falam diretamente sobre a presença de grupos pintores, instalados nesse abrigo, que teriam usado outras partes dos afloramentos para as representações gráficas.

Em duas quadras (a Q10 e a Q11) foram achadas concentrações espessas de carvões, observando-se também no perfil das mesmas que havia depressões acilindradas bem nítidas, preenchidas com sedimentos diversos e partículas de carvão e algumas lascas pequenas. Esta situação vestigial denuncia a existência pretérita de duas fogueiras pequenas (não mais pro-

fundas que 40 cm, com um diâmetro de 40 cm aproximadamente). Apesar de não terem sido associadas a elementos pictóricos, como bloquinhos de hematita, os carvões coletados foram datados, em laboratório, por C14, posto que eles são resultado da permanência de grupos humanos no abrigo. A datação efetuada em 17/10/2014, no Laboratório *Beta Analytic*, de Miami (USA) proporcionou uma idade de 8.370 ± 30 anos BP, o que prova que esse abrigo era povoado, pelo menos desde o início do Holoceno recente.

Outra intervenção, mais circunscrita, efetuou-se no solo de uma loca com marquise baixa (não superior a 1m), denominada Loca 1, em função de existir outra um pouco maior, logo à continuação. Na parede vertical da Loca 1, praticamente em contato com o solo atual, havia um motivo pintado, com uma parte ausente, provavelmente por causa de um desprendimento natural, sob a forma de descamamento. A escavação tinha como objetivo principal verificar se o pedaço desprendido encontrava-se enterrado. A decapagem demonstrou que não estava nesse local. A situação estratigráfica arqueológica repetem as já encontradas no abrigo, sendo que a profundidade é menor.

Figura 4. Serra das paridas I. Divisão das quadras para o início das escavações arqueológicas.



Foto: Mirta Barbosa (2013).

Figura 5. Serra das paridas I. Escavações arqueológicas.



Foto: Mirta Barbosa (2013)

Figura 6. Serra das Paridas I. Escavações arqueológicas.



Foto: Mirta Barbosa (2013)

Figura 7. Serra das Paridas I. Término das escavações arqueológicas.

Foto: Mirta Barbosa (2013)

Figura 8. Serra das Paridas I. Planta das quadras escavadas no abrigo.

Fonte: José Brito Jr. (2013)

Complexo arqueológico Lagoa da Velha – Morro do Chapéu

Aspectos gerais

Denomina-se Complexo Arqueológico Lagoa da Velha ao conjunto de abrigos contíguos e paredões de arenito silicificado que se encontram em torno de uma depressão que hoje é ciclicamente inundada no período de chuvas, mas que parece ter sido perene até algumas décadas atrás, conforme informações de moradores de Morro do Chapéu. A área está a 20 km ao oeste da cidade sede do município, utilizando-se a BA-052 em direção a Irecê, rodovia esta que, com seu traçado, dividiu a lagoa, deixando do lado direito alguns afloramentos com abrigos e pinturas (sítio Cria Bode, especificamente).

Em torno da depressão, cujo solo é arenoso escuro, emergem os afloramentos rochosos da Formação Geológica Morro do Chapéu, com suas características camadas erodidas, com bases mais estreitas o que provoca a típica configuração de “cogumelo”. Em função da erosão eólica existe um campo de areias brancas, acumuladas na parte Leste, resultado da desintegração das rochas areníticas, desprendidas da matriz silicosa.

É interessante observar que, apesar de existirem áreas abrigadas com orientações para os quatro pontos cardeais, os abrigos e paredões pintados estão orientados para o centro da “lagoa” sejam do setor leste como o do oeste. Esta escolha pode indicar uma orientação preferencial dos grupos pintores, que não parecem ter considerado outros aspectos como nível de exposição aos agentes intempéricos, como insolação, vento e chuvas. Os paredões pintados não abrigados são uma prova disso.

A vegetação atual dominante corresponde a uma flora de transição, em que coabitam espécies da caatinga e do cerrado. Mas, considerando o grau de umidade que poderia ter a região no período em que houve águas permanentes na lagoa, pode se pensar que existiu uma alteração na demografia vegetal, pelo menos em termos de proporcionalidade. Assim, cabe pensar que com condições ambientais mais úmidas haveria uma vegetação de cerrado e, por que não, algumas espécies de floresta de altitude, incluindo as de médio porte. Obviamente, a fauna corresponderia em variedade de animais e em quantidade a essa mudança ambiental.

Figura 9. Lagoa da Velha. Afloramentos rochosos em torno da lagoa, em período de cheia

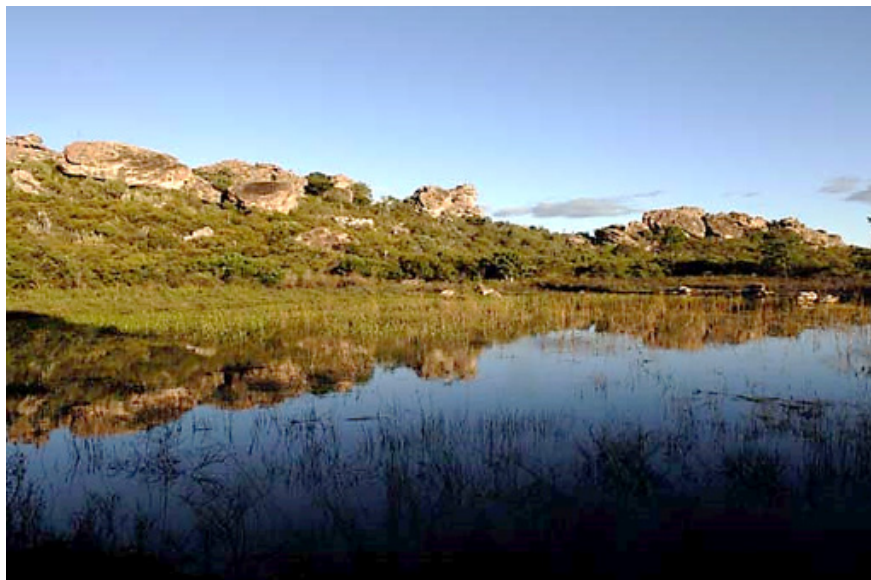


Foto: Júlio Oliveira (2006)

Escavações e material coletado

No conjunto do Setor Leste do complexo Lagoa da Velha existem quatro afloramentos com áreas pintadas. São aquelas melhor conservadas e que apresentam grande riqueza plástica. Escolheu-se para escavar o primeiro abrigo, posto que aparentava ter mais amplo espaço, menos quantidade de blocos rochosos emergindo e, sobretudo, com nítida deposição de sedimentos, formando um solo passível de ser escavado.

Delimitaram-se quadras de 1m x 1m em total de 9, começando pelas mais próximas da parede do abrigo. No Setor Oeste, especificamente no abrigo IV, onde tem figuras de animais grandes nos tetos, também se abriram 4 quadras e 4 poços-testes, mas a base rochosa foi atingida aos escassos 10cm, em alguns casos, e 30cm em outros. Os resultados das escavações de cada setor (Leste e Oeste), com suas correspondentes quadras, mostram certos aspectos recorrentes que são apontados a seguir.

A base rochosa do abrigo é alcançada em todas as quadras em níveis que não superam os 40cm. Depois dessa profundidade aparece um estrato de areia esbranquiçada ou rosada e, às vezes, diretamente as lajes da rocha do abrigo. Isto quer dizer que houve pouca acumulação de sedimentos, por razões até agora não identificadas. De fato, não foi possível até o momento conhecer a dinâmica dos modelamentos quaternários recentes desses afloramentos. Como já fora explicitado, os afloramentos apresentam uma marquise pronunciada com estreitamento na base e um alargamento do afloramento rochoso a poucos centímetros de superfície, que deixa uma situação espacial apta para abrigar um grupo.

Os restos arqueológicos encontrados correspondem sempre a pequenos instrumentos, ou então, lascas de preparação de instrumentos, de matéria prima de origem externa do abrigo. Neste sentido, cabe ressaltar as lascas retocadas e os resíduos de lascamento de sílex de boa qualidade. Os instrumentos de maior tamanho foram realizados, na sua quase totalidade, com a matéria prima que o próprio abrigo oferecia, como aconteceu também em Serra das Paridas IV. Prova disso são os lascamentos de algumas cornijas dos acamamentos que formam as paredes dos abrigos, que parecem “mordidas” na linha de arestas.

Não foram encontrados restos de alimentação nem fogueiras substanciais, que permitam inferir a instalação de habitações para média ou longa permanência. Isto abre o caminho para pensar que se tratavam locais de curta paragem e com finalidades específicas em que a pintura ocupava um lugar preponderante.

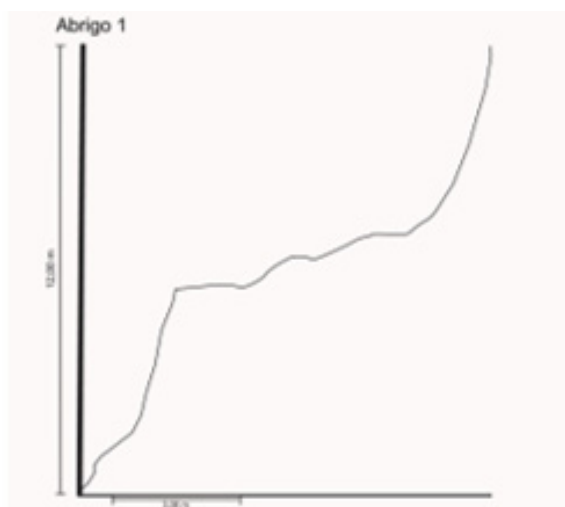
Apenas um objeto pode ser apontado como diferente, neste contexto de tantas peças com alto índice de semelhanças. Trata-se de um seixo de quartzo branco, que foi trabalhado, com retiradas que eliminaram em parte o córtex e afinaram um dos extremos. Na parte mais ampla mostra pequenas marcas de percussão e no local mais afinado, traços estilizados, como os que ficam em instrumentos tipo cunha, quando são percutidos.

Figura 10. Lagoa da Velha. Setor onde ocorreram as escavações arqueológicas.

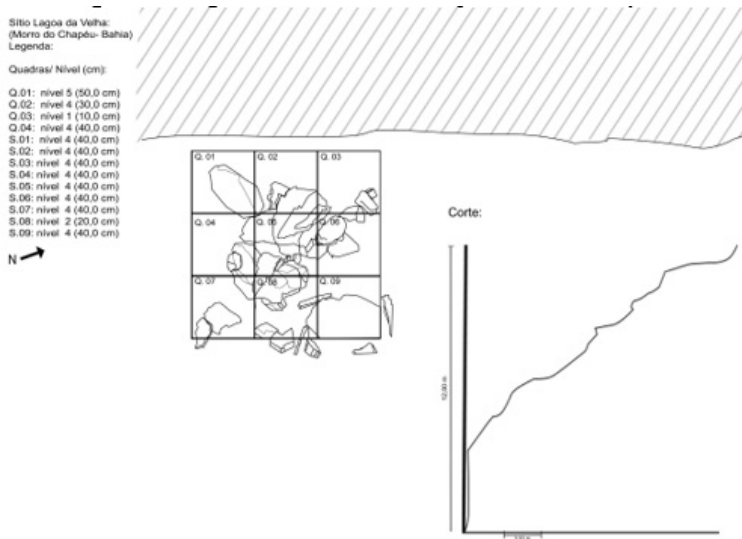


Foto: Júlio Oliveira (2006)

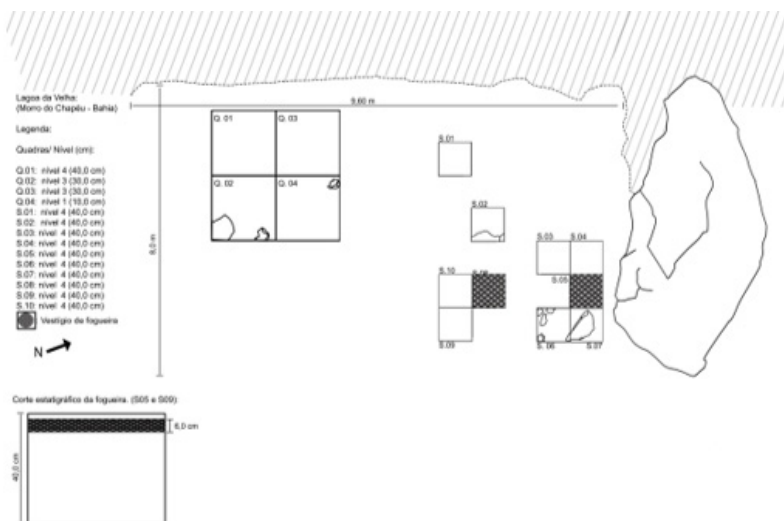
Figura 11. Lagoa da Velha. Corte do abrigo onde ocorreram as escavações.



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Figura 12. Lagoa da Velha. Planta das quadras de escavação.

Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Figura 13. Lagoa da Velha. Planta das quadras de escavação.

Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Sítio arqueológico Matão de Cima – Palmeiras

Aspectos gerais

O sítio Matão de Cima encontra-se nos limites de uma pequena fazenda, com o mesmo nome, a aproximadamente 30km da sede municipal de Palmeiras. Pela mesma estrada se passa alguns quilômetros antes pelo sítio arqueológico Matão de Baixo, já registrado e publicado. Para chegar à fazenda de Matão de Cima, se deve usar uma estrada de chão, com alguns trechos empedrados pelos moradores da região, para tornar mais fácil o trânsito de carros. Até recentemente não tinha eletricidade nem água encanada, como acontecia em outras partes do município.

Do ponto de vista paisagístico natural, a região apresenta-se com particularidades, especialmente de caráter biótico, que fazem de Palmeiras um território expressivo por seu ar bucólico. Efetivamente, existem coloniais de palmeiras de babaçu (*Orbignya phalerata*, Mart.) nas áreas mais úmidas, ainda hoje encharcadas ou atingidas por córregos. Segundo informações dos moradores as palmeiras de babaçu podem viver mais de 100 anos e o ciclo de produção só começa após 15 anos. De modo que as altas palmeiras da área, com mais de 20 metros de altura, podem ser, de fato, centenárias.

Como é sabido os cocos de babaçu são empregados para a alimentação, usando-se a polpa, o “leite” extraído dela por pressão a frio, o óleo igualmente comestível, extraído por cozimento, o tronco da palmeira como madeira para estruturas de moradias e a as folhas como palha para fazer cestarias e cobertura de casas. A população rural de Palmeiras, como a de Matão de Cima, em geral, faz uso da palmeira de babaçu especialmente para a alimentação, sob a forma de leite ou de óleo.

A área onde se encontra o sítio Matão de Cima é formada por serras baixas, com os acamamentos dos arenitos silicificados da formação geológica Morro do Chapéu à vista, com a típica coloração rósea. Ao sítio se chega passando por vales e córregos, o que permite uma agricultura familiar digna, com a criação de animais de curral (sobretudo aves) e algumas cabeças de gado em regime de campo aberto, nos pastos naturais que nascem no leito dos córregos.

Figura 14. Matão de Cima. Abrigo com pinturas.



Foto: Marcia Labanca (2014)

Escavações e material coletado

O paredão com pinturas encontra-se a aproximadamente 500m de distância da residência dos proprietários (descendentes do Sr. João Abreu). A trilha foi aberta especialmente para que a equipe de pesquisa possa passar sem inconvenientes. Não existia caminho traçado, posto que ninguém da família tinha costume de visitar o paredão com pinturas “dos antigos”, como se alude aos pintores do paredão.

A vegetação em torno dele é fechada, com espécies do cerrado, de porte médio, chegando, algumas plantas, a medir cerca de 10m de altura. As representações gráficas estendem-se pela quase totalidade do paredão (aproximadamente 15m de comprimento), havendo, em alguns setores, sobreposição de elementos. Acompanha todo o paredão um piso relativamente plano, de 2,50 a 3m de largura, antes de entrar em declive. Este sítio, já conhecido pela equipe, foi escolhido para intervenção arque-

ológica dentro do projeto dos “Circuitos Arqueológicos de Visitação”, por apresentar esse piso de sedimentos com essa característica.

O paredão rochoso não possui grande proteção, isto é, não constitui um abrigo. Por isso, ele fica exposto permanentemente aos agentes intempéricos e os efeitos dessa exposição são visíveis. Contíguo ao paredão existe um abrigo com capacidade de receber um grupo humano pouco numeroso. Mas nele as pinturas estão muito apagadas e, em alguns casos, o estado de conservação delas é bastante crítico, ao ponto de ficarem apenas alguns traços.

No paredão do painel pintado algumas partes estão cobertas por uma camada de cristalização da sílica, deixando um leve véu branco sobre as figuras. Outras partes, como a que está próxima a um dos extremos, estão recobertas por uma faixa vertical de coloração escura, que foi produzida por bactérias e outros microrganismos, assim como por líquens e musgos. O resultado da ação destes agentes é irreparável, ou seja, não dá para reconhecer nada, por isso há uma espécie de lacuna no painel que interrompe a sua leitura.

Em termos de representações gráficas, neste sítio é marcante o fato de todas as figuras estarem vinculadas a um único horizonte pictórico, que pode ser enquadrado no que arqueologicamente se convencionou chamar, há mais de 30 anos, de Tradição Agreste. *A priori* pode se afirmar que, com essa identificação estilística, o local era visitado, ciclicamente, por grupos de pessoas que compartilhavam um mesmo sistema gráfico.

Entre os elementos que mais chamam a atenção estão as pinturas de mãos em positivo, com pigmentos vermelhos, que estão em toda a extensão do paredão, formando uma linha aproximadamente horizontal, erguendo-se verticalmente no extremo esquerdo do painel. Algumas mãos têm na parte central linhas retas ou circulares, tipo carimbo. A hipótese sobre este tipo de elemento gráfico e que foram provocadas intencionalmente, talvez, com a aplicação de linhas de cera formando o motivo, impregnando a mão com pigmentos e retirando a cera, de modo a deixar sem tinta as linhas. Uma vez pressionada a mão sobre a parede rochosa, fica a impressão da mão com linhas vazias de pintura.

São dominantes na parte central do único painel as grandes figuras de animais felinos, veados, peixes, tamanduá, anta e lagartos. Do ponto de

vista dos antropomorfos, são apenas duas figuras que sobressaem, com os braços estendidos e traços perpendiculares a eles, à maneira de penas de aves, numa expressão simbiótica de espécies, como é possível encontrar em muitos mitos indígenas contemporâneos em diversas partes do Brasil.

Figura 15. Matão de Cima. Pinturas rupestres.



Foto: Marcia Labanca (2014)

Figura 16. Matão de Cima. Vegetação em torno do Sítio.



Foto: Marcia Labanca (2014)

No solo adjacente ao paredão foram abertas 12 quadras de 1m x 1m, formando 3 conjuntos separados. No abrigo contíguo abriu-se mais uma quadra, conforme as possibilidades de sedimentos observáveis em superfície. Das escavações resultaram pequenos fragmentos de pigmentos de hematita especular, ou especularita, e lemonita, algumas poucas lascas de sílex, muitos fragmentos pequenos de quartzo hialino, alguns com marcas de lascamentos, e, ainda, bloquinhos prismáticos dos próprios cristais sob a forma natural.

A escassez de materiais líticos e a ausência de outros objetos de natureza diversa, como restos de alimentação, fogueiras etc., indicadores de permanência prolongada, podem indicar duas situações diversas. Uma que houve muita erosão pelas chuvas e as enxurradas que a topografia do sítio poderia provocar. Nesse sentido teria que ser procurado nas encostas onde se encontra hoje o mato fechado. A outra alternativa é de caráter social e diz respeito à uso do sítio. Cabe a possibilidade que ele tenha sido utilizado unicamente para eventos de curta duração, em que a preparação de tintas e a posterior utilização nas representações gráficas teriam um papel importante na forma de aproveitamento. A variedade de hematitas assim permite pensar.

A profundidade alcançada nas quadras não superou os 40cm, chegando sempre à base rochosa, que em alguns casos aparecia antes dos 20cm. Somente em duas quadras rebaixou-se o nível entre dois blocos de rochas, chegando até os 70 cm, mas sem encontrar nada. Houve também que considerar as grossas raízes das árvores que se prolongavam por todas as quadras. Estas raízes avançavam em direção ao paredão pintado e entravam subterraneamente, por baixo dele. Esta situação foi explicada por um parente dos donos da fazenda, que trabalhou na escavação, e que conhece muito bem a área, afirmando que as raízes desciam buscando a umidade das cavidades das rochas, que tem contato com águas subterrâneas. Ele reconheceu uma situação topográfica que denominou "gruna", termo usado para definir as fendas entre as rochas que descem em muitos metros de profundidade, até alcançar fontes de água, identificando também que nas proximidades encontram-se muitas delas. O informante apontou que em toda a região existem muitos minadouros de água,

córregos e riachos, que criam as condições propícias para a instalação de grupos humanos, malgrado atualmente estejam secando.

Figura 17. Matão de Cima. Marcação das quadras.



Foto: Alvandyr Bezerra (2014)

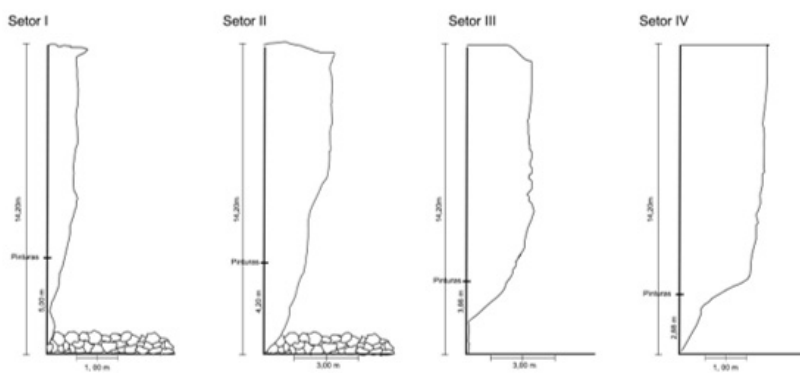
Figura 18. Matão de Cima. Divisão das quadras.



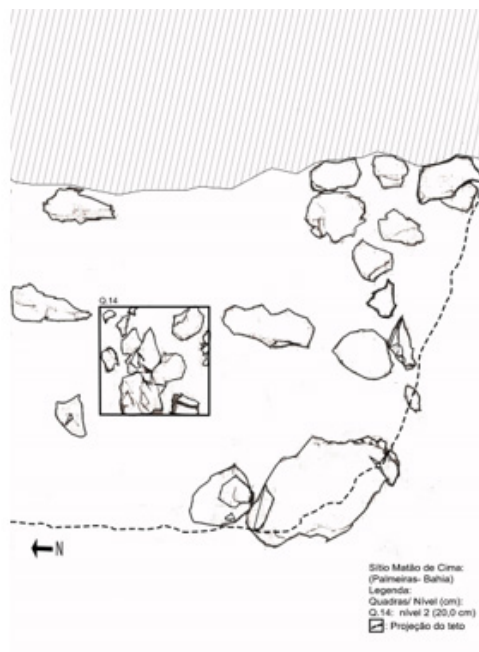
Foto: Marcia Labanca (2014)

Figura 19. Matão de Cima. Escavações arqueológicas.

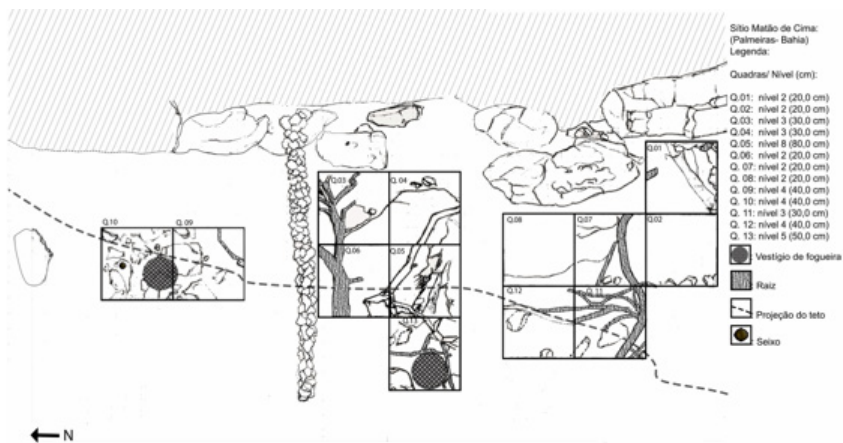
Foto: Marcia Labanca (2014)

Figura 20. Matão de Cima. Corte do abrigo.

Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Figura 21. Matão de Cima. Planta da quadra 14.

Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Figura 22. Matão de Cima. Planta das quadras.

Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Lapa do Sol – Iraquara

Aspectos gerais

O sítio arqueológico Lapa do Sol, em Iraquara, Chapada Diamantina, forma parte de uma rede de dezenas de dolinas espalhadas em todo o território iraquarense e em parte de outros municípios vizinhos, como Palmeiras e Seabra. A estrutura calcária da área tem como modelamento principal a topografia de dolinas, com acesso a rios ocultos, situação que provocou a formação de espaços subterrâneos com abundantes e belos espeleotemas. Exemplos de cavernas e grutas nas vizinhanças são a Gruta da Fumaça, a Torrinha, a Lapa de Santa Marta e a Lapa Doce, contígua à Lapa do Sol, na mesma propriedade da família Lima.

Assim, como em outras partes da Bahia, muitas das dolinas de Iraquara são grandes poços, que podem chegar a mais de 150m de diâmetro, com forma mais ou menos cilíndrica, provocados sempre pelo afundamento dos tetos de cavernas, uma vez que os rios subterrâneos ou as infiltrações de águas pluviais ao longo do tempo erodem ou dissolvem as paredes e os tetos calcários, resultando na sua queda e deixando um espaço descoberto.

Estas dolinas preservam um percentual de umidade muito maior que os terrenos na superfície, em torno delas. De fato, observa-se que a vegetação nativa de dentro das dolinas está composta por árvores, algumas delas de grande porte, que remetem mais a uma flora de cerrado. A densidade de plantas também aumenta e muitas delas são perenifólias, em função da continuidade de umidade que os ambientes dolinares proporcionam. Mas assim que se sai deles, a vegetação muda radicalmente transformando-se em mata de caatinga. Isto se deve, sem dúvida, ao fato de que a profundidade e a delimitação fechada das dolinas não permitem uma evaporação rápida da umidade das chuvas.

Ademais deve ser considerado que os solos da base das dolinas estão em contato direto com as águas subterrâneas e que por capilaridade são irrigadas constantemente. Por sua vez, a vegetação densa e alta que cresce por essa umidade também contribui para a não evaporação, o que

faz com que se constitua um micro ambiente úmido, fechando-se assim o ciclo.

Esta relação da umidade, do espaço e da vegetação pode ser comprovada pelos exemplos contrários, ou seja, se a dolina é muito aberta e rasa não comportam uma flora úmida. Isto quer dizer que quanto mais aberta e superficial seja a dolina, menos umidade ela conserva e, conseqüentemente, pode suportar menos uma vegetação densa e de alto porte. Ambas as situações de dolinas podem ser observadas no próprio município de Iraquara.

Hoje, a fertilidade de muitas dolinas foi aproveitada para cultivos de pequena escala, como os de uma agricultura familiar, baseada na mandioca, no feijão, na abóbora, na cana de açúcar e em alguns outros produtos de consumo imediato. Este é o caso da dolina de Lapa do Sol, em que seus proprietários cultivam vegetais para o consumo da família.

No geral, a parte superior das dolinas, com cobertura vegetal de mata de caatinga, somente é utilizada para currais e criação de aves ou, então, para cultivo de palma de espinho, empregada para o consumo do gado em tempos de seca, ou como refeição das famílias. Em algumas propriedades houve desmatamento para cultivo de irrigação, como o café, sisal, tomate, entre outros, com resultados incertos.

Nesta paisagem nativa acatingada não poderiam faltar os umbus, que crescem espontâneos em muitas propriedades. Na Lapa do Sol existe um exemplar, onde fica a residência dos donos e o receptivo dos turistas que visitam a Lapa Doce. Ele se ergue imponente e solitário, com sua copa imensa que alcança quase 30m de diâmetro e que desce até o chão, formando uma grande cobertura de forma hemisférica. Este umbu, de longuíssima idade, constitui a admiração de todos os visitantes e é, obviamente, o orgulho dos seus proprietários que o cuidam com muito zelo.

Por sinal, a família Lima, composta hoje por Dona Rita e suas três filhas, gerem os dois locais, Lapa Doce e Lapa do Sol, como focos de atração turística. A Lapa Doce, por se tratar de uma grande caverna com espeleotemas majestosos é, amplamente, a mais visitada. Lapa do Sol, cujo atrativo principal são os painéis com pinturas desperta menos interesse, sem contar que as proprietárias controlam rigorosamente a entrada, te-

mendo que sejam danificadas. Para entrar, precisa-se convencê-las de que realmente existe um interesse científico por este tipo de sítio¹.

Figura 23. Detalhe da vegetação que circunda uma dolina.



Foto: Júlio Oliveira. (2006)

O Sítio Lapa do Sol e seu ambiente

A dolina de Lapa do Sol apresenta uma descida íngreme, com acesso difícil e arriscado para quem não esteja acostumado a esse tipo de topografia. Em muitas partes a vegetação cobre a passagem e quando transcorre um pouco de tempo sem se caminhar pela trilha, deverá ser reaberta a golpe de facão. Nesta mata existem animais peçonhentos, como algumas espécies de cobras e de aranhas, assim como insetos perigosos como

1 - Dona Rita Lima e suas filhas, especialmente Claudia, foram muito sensíveis ao trabalho de Arqueologia proposto pela equipe da UFBA, autorizando, gentilmente, as intervenções que foram efetuadas em novembro de 2014. Cabe ressaltar que esta disposição para com a pesquisa já tinha sido manifestada em outros momentos de visitas técnicas. Efetivamente, a Lapa do Sol já foi motivo de estudo por parte do coordenador do Projeto Circuitos Arqueológicos de Visitação da Chapada Diamantina, Prof. Carlos Etchevarne, havendo publicações da sua autoria que mostram as singularidades dos painéis deste abrigo calcário, enfatizando a relação suporte esquema gráfico.

os marimbondos, nos paredões da dolina. Os mocós, pequenos roedores inofensivos, por sua vez, proliferam nesse ambiente, que parece ser-lhes muito propício.

O abrigo rochoso pintado encontra-se na base da dolina, abrindo-se para o oeste. Trata-se de um espaço bastante mais largo que profundo, que adota a forma de um arco de círculo, seguindo o delineamento geral da dolina. A pouco mais de 30m da ampla entrada da lapa existe uma acumulação de sedimentos, o que provocou uma elevação do terreno. Desta forma, para entrar na lapa, se passa da base da dolina para uma pequena colina e logo se desce abruptamente ao abrigo.

As paredes da dolina estão formadas por estratos de diferentes espessuras, em que se alternam carbonatos e argilitos, distinguíveis a olho nu, pela diferença de cor (os primeiros mais escuros e os segundos mais claros) e pela granulometria. Esta composição das paredes tem uma influência muito particular com relação a organização gráfica dos painéis. De fato, deve-se considerar que por se tratar de componentes de dureza diversa a erosão atuou também diferentemente, de modo que existem, no geral, estratos de argilitos que têm uma reentrância maior que os carbonatos, provocando um efeito de linhas profundas paralelas. Essas linhas paralelas de grande horizontalidade atuaram como pautas na diagramação dos motivos, por parte dos grupos pintores. Por isso, as pinturas das paredes adotam uma estrutura gráfica em que prevalece a linearidade horizontal. Ou seja, os grafismos vão sendo pintados uns ao lado de outros, na maior parte dos casos repetindo-se a mesma figura, seguindo as linhas horizontais das paredes. Este condicionamento parietal parece ser fortemente associado aos sítios de dolinas e a um paredão (Lapa do Caboclo), ao longo de um antigo riacho, dentro do município de Iraquara.

Já no teto do abrigo, que corresponderia a um laminado de algum estrato que ficou em descoberto pela erosão, a superfície é ampla e irrestrita. Deste modo, os motivos se espalham em qualquer direção desde a entrada, onde está a maior quantidade deles e os mais elaborados, até os fundos onde se encontram os mais simples e menos visíveis, por causa da escassez de luz, a rugosidade da rocha e a acumulação de micro-organismos.

Figura 24. Lapa do Sol. Detalhe do teto do abrigo apresentando uma figura geométrica.



Foto: Júlio Oliveira. (2006)

Topografia e ação dos intemperismos no abrigo

O espaço do abrigo está composto de duas partes bem diferentes: uma em declive acentuado (derivada da colina mencionada acima) e a outra plana, que apresenta marcas nítidas de ravinas de erosão contemporânea. O declive sobressai pela quantidade de blocos de variados tamanhos. Alguns deles apresentam evidências de fraturas recentes, já que mostram arestas sem serem trabalhadas. Isto quer dizer que o ciclo de erosão, preenchimento sedimentar e ravinamento da lapa continua ainda hoje. Os materiais detríticos e de sedimentos arrastados pelas enxurradas, são levados para o fundo do abrigo onde existem aberturas que conduzem a salões e vestíbulos a um nível mais profundo, em que circulam cursos d'água. A descida a esses salões é muito abrupta e escura, o que dificulta enormemente a entrada a eles.

Como fora dito, na parte plana há sulcos, cuja profundidade não é superior a 20cm. Eles confluem para a abertura central do fundo do abrigo, o que se configura uma via natural para a remoção de materiais arqueológicos que porventura ficassem na superfície. Esses sulcos devem ter

variado com o tempo, mas os atuais permitem compreender a dinâmica de transporte e os efeitos pós-deposicionais sobre os vestígios no abrigo Lapa do Sol.

Figura 25. Lapa do Sol. Vista geral da declividade do sítio, desde dentro do abrigo.



Foto: Mirta Barbosa. (2014)

As escavações e os materiais coletados

Escolheu-se um setor da parte plana, próximo à parede do fundo, na parte central do abrigo, porque se considerou que essa poderia manter a estrutura de deposição sedimentar invariável ou, pelo menos, pouco alterada, já que não havia marcas de erosão contemporâneas.

Traçaram-se 15 quadras, dispostas em 3 fileiras com 5 quadras cada uma, que foram escavadas por decapagem, utilizando-se o parâmetro de escavação de 5cm de profundidade de cada vez. A limpeza da camada superficial foi feita considerando que ela comportava material contemporâneo, especialmente de pequenos roedores, da espécie dos mocós.

Os sedimentos superficiais eram muito soltos até chegar aproximadamente os 10cm, em que se começou a considerar nível arqueológico. Em linhas gerais o sítio apresenta uma primeira camada de sedimentos soltos argilosos, com boa quantidade de material ferroso, se considerarmos a coloração avermelhada. Continha também matéria orgânica em algumas quadras o que fazia escurecer a coloração. Nessa camada foi encontrado pouco ou nenhum material arqueológico, a não ser algumas poucas lascas do calcário da própria rocha.

A partir dos 30cm começa a aparecer um solo diferente, consistente em um estrato com abundantes blocos de rochas do abrigo e um sedimento branco que, em primeira leitura, foi considerado como produto da desintegração dos calcários. É justamente nestes estratos que apareceram em maior quantidade os objetos arqueológicos, compondo situações que permitem pensar que ainda se encontravam *in situ*. A estratigrafia do sítio, segundo as quadras escavadas pode ser resumida da seguinte maneira.

Camada superficial: a) solo muito solto, vermelho castanho; e b) solo compactado com concreções porosas, possivelmente resultado da ação dos cupins, formigas ou outros insetos de hábitos subterrâneos.

Camada intermediária: solo solto esbranquiçado, tipo talco, resultado da transformação da rocha calcária. Podem aparecer pedras pequenas.

Camada profunda: solo solto, de coloração escura, com pedras maiores.

O posicionamento dos materiais arqueológicos encontrados demonstra que somente as quadras 3 e 11 apresentam estruturas *in situ*, de forma clara. Nas outras quadras houve também vestígios, mas seu posicionamento e associação entre eles não permitem afirmar, de forma categórica, que eles se encontram sem interferências pós-deposicionais.

Das 15 quadras traçadas, somente 7 foram escavadas, em função do número de membros da equipe, do tempo e do controle que devia ser realizado de cada quadra. A continuação apresenta-se uma listagem geral dos materiais encontrados nas quadras, seja material lítico ou ósseo.

Figura 26. Lapa do Sol. Marcação das quadras.



Foto: Mirta Barbosa. (2014)

Figura 27. Lapa do Sol. Escavações arqueológicas.



Foto: Mirta Barbosa. (2014)

Figura 28. Lapa do Sol. Escavações arqueológicas.



Foto: Mirta Barbosa. (2014)

Figura 29. Lapa do Sol. Detalhe da escavação na quadra 1.



Foto: Mirta Barbosa. (2014)

Lista de ocorrências nas quadras

Quadra 1

Terra solta até os primeiros 10 cm (mais ou menos). Depois aparecem algumas compactações.

Nível 20 a 25 cm: 1 lasca (ainda com o ponto de percussão)

1 núcleo calcário, com possíveis marcas de retoque

1 lasca de calcário

Fragmentos de ossos de animais de tamanho entre 10 e 12 cm de comprimento, alguns parecem de aves (?). Eles estão junto a partículas de carvão.

Uma laje colocada verticalmente divide a quadra, trata-se de um fragmento de estrato do abrigo, provavelmente que caiu e ficou nessa posição.

Do lado esquerdo da pedra apareceu uma lasca pequena de cristal de quartzo de 1,5 cm de comprimento.

Aos 30 cm a terra avermelhada escura dá lugar a um solo fino, solto, esbranquiçado, tipo talco.

Nível 45 a 50 cm

Fragmento de vértebra de quadrúpede de espécie não identificada.

Lascas

Nível 50 cm

Retirada dos ossos e lascas. Sedimento esbranquiçado e muitas pedras de tamanho pequeno, de calcário.

Nível 50 a 60 cm

Continua saindo sedimento esbranquiçado, solto, de um lado e do outro da laje vertical. 55 a 60 cm

Lasca de quartzo branco de 5 cm de comprimento, com um bordo agudo, em ponta. Provável furador.

Figura 30. Lapa do Sol. Planta da quadra 1.

Lapa do Sol:
(Itaquara - Bahia)

Legenda:

Quadras/ Nível (cm):

Q.01: nível 5 (50,0 cm)



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Quadra 3

Solo compactado a partir dos 5 cm da superfície.

A partir dos 5 cm aparece uma macha cinza, espessa entre 2 a 5 cm, dentro da qual tem um carvão de 8 cm. Não há material arqueológico.

Nível 20 cm. Camada cinza clara.

Aparecem lascinhas de cristal de quartzo, algumas estilhas do mesmo material, uma lasca de quartzo leitoso e uma lasca retocada, de calcário.

Nível 30 a 35 cm.

Lascas de calcário pequenas e médias.

Ossos de animais relativamente grandes (entre 10 e 12 cm), provavelmente costelas de grande mamífero. Têm uma consistência diferente dos outros ossos, porque são muito porosas, frágeis e amareladas, talvez porque sejam mais antigas? Depois dos 35 cm havia mais lascas pequenas e médias.

A partir dos 40 cm aparecem carvões concentrados e ossos pequenos.

Nível 45 a 50

Continuam a aparecer mais fragmentos de ossos com feição de “antigos”.

Partículas de carvão espalhadas e lente de sedimento clara.

Figura 31. Lapa do Sol. Planta da quadra 3.

Lapa do Sol:
(Iraquara - Bahia)
Legenda:
Quadras/ Nível (cm):
Q.03: nível 3 (30 - 35,0 cm)



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Quadra 6

Nível 0 a 5 cm: sedimento solto

Fragmentos de ossos de animais pequenos

Restos de fogueira, provavelmente contemporânea.

1 lasca pequena de quartzo hialino

Nível 05 a 10 cm: retirada de camada acinzentada

Quadra 8

Solo solto até os 20 cm, logo depois aparece uma lasca pequena de calcário (?). Depois desse nível aparece uma mancha de concreção dura de 10 a 12 cm de espessura.

Nível 25 a 30 cm lasca pequena com talão em “chapeau de gerderme”

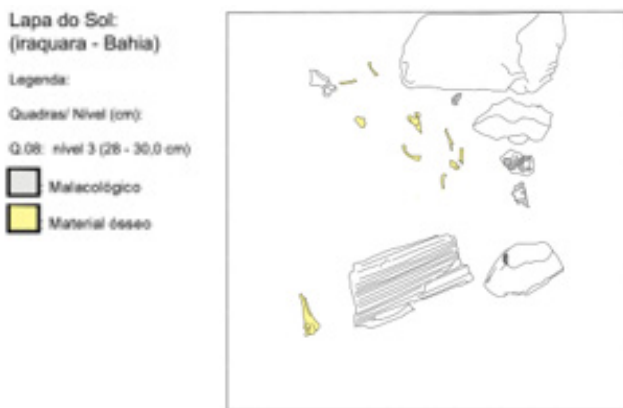
Lasca grande com retoques escalonados (escalariforme), constituindo um raspador duplo.

Nível 30 a 35 cm: fragmentos de ossos de 10 cm aproximadamente.

Nível 35 a 40 cm: 1 lasca pequena de calcário com talão plano e um fragmento de mandíbula de roedor.

Bloco pequeno de cristal de quartzo (quartzo hialino) de 6 cm de comprimento, com retoques em várias partes. Em uma face com negativo de retirada.

Figura 32. Lapa do Sol. Planta da quadra 8.



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Quadra 11

Solo solto, com raiz ou galho apodrecido que provocou escurecimento do solo. Havia um bloco de rocha na superfície, de calcário, com 30 cm de comprimento.

Aparecem alguns carvões soltos, pequenos e espalhados. Não constituem fogueira.

Nível 30 a 35

Camada cinza clara.

1 lasca pequena de calcário (?).

Fragmentos de ossos longos de galináceas.

Partículas de carvão espalhadas.

Nível 35 a 40 cm

Encontrados 2 blocos e uma plaqueta de rocha calcária que parecem estar manchados de vermelho. Um deles parece ter retoque.

1 lasca espessa, retocada, com córtex.

1 seixo circular achatado, com parte central picoteada.

Nível 45 a 50 cm

Fragmentos de osso pequenos e médios.

1 lasca espessa, plano-convexa, com retoques escalariformes, parecida com a encontrada na Quadra 8.

1 fragmento de coquinho.

Nível 50 a 55

Lage no centro da quadra, que foi retirada.

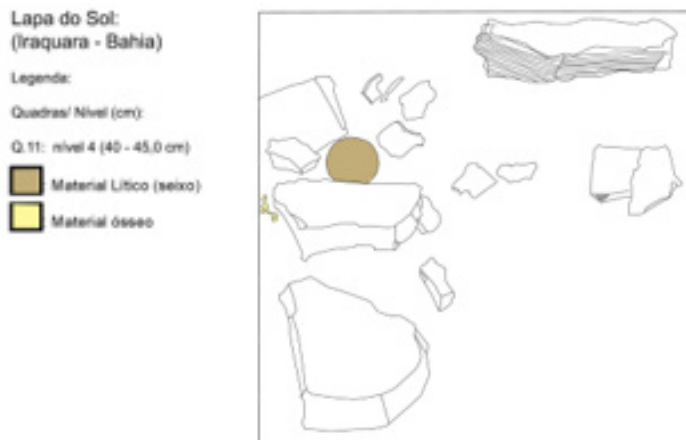
Na quadra 11 pode ser vista claramente a estratigrafia do sítio. Tem 3 estratos principais

a- Solo solto, vermelho (latossolo?)

b- Calcário claro

c- Calcário escuro

Figura 33. Lapa do Sol. Planta da quadra 11.



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Quadra 12

Nível 0 a 6 cm: solo solto e avermelhado.

Fragments de osso de animais pequenos.

Nível 10 a 15 cm: sedimento mais duro, porém sem material arqueológico.

Figura 34. Lapa do Sol. Planta da quadra 12.

Lapa do Sol:
(Itaquara - Bahia)

Legenda:

Quadras/ Nível (cm):

Q. 12: nível 1 (0 - 5 cm)



Fonte: José Pereira Jr. (2014)

Quadra 14

Nível 0 a 5 cm: solo de sedimento solto e avermelhado

Nível 10 a 15: sedimento um pouco mais compacta e porosa

lasquinha pequena de calcário

Considerações finais

Os sítios escavados, Lagoa da Velha, Serras das Paridas I, Matão de Baixo e Lapa do Sol, continham material arqueológico referente às populações pré-coloniais que os ocuparam: restos de alimentação, como ossos de aves e de pequenos mamíferos, coquinhos, caroços, carvões de fogueiras, seixos usados como trituradores e material lítico lascado. Cada sítio apresentou esses elementos em proporções diferentes e com particulari-

dades vinculadas à natureza da matéria prima, aos corantes e às tecnologias de produção.

Como pode se esperar a matéria prima para os instrumentos líticos mais utilizada é a mesma que existe no abrigo rochoso, ou seja, as paredes do abrigo constituem a fonte de matéria prima mais acessível, econômica e com boa qualidade para o uso imediato. Isto quer dizer que nos locais onde se pintava, com exceção de Matão de Baixo, podia se fabricar rapidamente pequenos instrumentos de uso rápido.

Os artefatos líticos de Lagoa da Velha e Serra das Paridas I são, na sua maioria, de arenito silicificado. Uma matéria prima bastante dura, resistente, mas também fácil de operar pela sua própria estrutura cristalina homogênea, o que permite orientar os gestos do lascamento para seus resultados (os instrumentos), conforme um projeto mental (a motivação), sem inconvenientes.

Ademais, devido ao fato que é possível fazer retiradas do suporte rochoso, obtinham-se lascas com gumes imediatamente, sem necessidade de serem trabalhadas, em caso, por exemplo, de necessidade de corte. Nos abrigos pesquisados e em outros já visitados com este tipo de rocha, fica evidente, em alguns setores, a extração de lascas das arestas de blocos que compõem as paredes e tetos dos abrigos, de forma organizada em sequências, que se assemelham a mordeduras.

Não obstante, nesses mesmos abrigos podem ser encontradas lascas pequenas de quartzo branco (ou leitoso), sílex amarelado ou escuro, assim como cristal de quartzo (ou hialino). Os dois tipos de rochas primeiros não são encontrados nos sítios nem nas imediações, devendo-se trazer de distâncias que alcançam mais de 30km. Os seixos que poderiam servir como batedores ou percutores, são também de quartzo branco. Já o quartzo hialino é mais fácil de encontrar na área, porém é mais difícil de trabalhar devido ao formato prismático e as pequenas dimensões em que ele se encontra na natureza e ademais, pela extrema dureza, fatores que dificultariam o lascamento para instrumentos. Não obstante, foram encontrados exemplos de artefatos simples e de lascas pequenas dessa matéria prima.

Em Matão de Baixo, quase não se encontram muitos artefatos nem sequer muitas lascas, a não ser algumas de quartzo hialino. Porém, foi muito pródigo em pequenos fragmentos de hematitas do tipo especularita, isto é, um óxido de ferro escuro, corpuscular, com muitas facetas espelhadas e brilhantes, das quais pode se extrair também um pigmento avermelhado. Ou seja, esses corpúsculos de especularita poderiam muito bem serem utilizados, se triturados, para a obtenção de pigmentos vermelhos, exatamente a cor de quase 95% das profundas figuras do painel. Este tipo de hematita é muito raro de encontrar em superfície, sendo que hoje sua extração se faz retirando camadas de sedimentos superficiais. Por esta presença rara pode ser explicado o fato que somente no sítio Matão de Baixo foi encontrado, sendo que nos outros sítios de arenitos silicificados encontramos a forma comum de hematita ou da biotita, fáceis de raspar, triturar ou usar diretamente no suporte rochoso como giz.

Pela morfologia de Matão de Baixo, um paredão pouco ou nada abrigado, resulta difícil pensar em uma área de ocupação de média ou longa permanência. Os dados obtidos com a escavação apontam, pelo contrário, para uma área que seria ocupada por pouco tempo e para certas atividades, como a de pintar, esta talvez vinculada a situações rituais de curta duração. O pouco número de artefatos líticos e lascas e a abundância de fragmentos de hematita corroboram esta ideia.

Em Lapa do Sol, abrigo calcário, o número razoável de artefatos e lascas mostra que os grupos que habitaram o local usaram largamente o próprio calcário do abrigo como matéria prima. Eles parecem ter sido retirados de blocos soltos, de tamanhos médio ou pequeno, que se encontram espalhados pelo sítio, inclusive dentro da estratigrafia do sítio. Os artefatos são muito simples, lascados por percussão direta, com poucos exemplos de lascas retocadas nas bordas.

Cabe destacar que nesse universo de material calcário lascado, foram encontradas poucas lascas de sílex e, surpreendentemente, um fragmento de cristal de quartzo trabalhado. Claro sinal que houve importação de matéria prima de outras partes da área. Mas há dois exemplares que sobressaem pelo seu tamanho e pela tecnologia de produção. Trata-se de dois instrumentos plano-convexos executados em duas lascas

grandes de calcário, de aproximadamente 15cm de comprimento, com espessura de até 5cm, que foram trabalhados nas extremidades com retoques escalariformes bem definidos. Esta forma de produção de retoques é pouco frequente na Bahia, sendo estes dois exemplares os primeiros que foram encontrados no projeto “Circuitos Arqueológicos de Visitação”. Interessante também ressaltar que esses artefatos foram encontrados em um estrato inferior, onde os vestígios podem ser encontrados ainda *in situ*, ou seja, sem movimentação pós-deposicional.

Esses são os primeiros dados obtidos a partir de escavações programadas, em sítios selecionados, em que podem ser observadas questões importantes como estratigrafia em áreas calcárias e em areníticas, processo de formação de sítios e agentes atuantes. Do ponto de vista de achados artefatuais prevalecem as lascas (retocadas ou não) com matéria prima dos abrigos e excepcionalmente com sílex ou quartzo branco, obtidos fora da área dos sítios. Pelo tamanho dos objetos e simplicidade dos retoques, fica evidente que os abrigos recebiam grupos que não residiam por muito tempo e que portariam consigo os instrumentos necessários para a permanência na área e, caso precisassem, recorreriam às rochas dos afloramentos abrigados.

Referências

BATE, Luis Gelipe. **El proceso de investigación en Arqueología**. Barcelona: Ed. Crítica, 1998.

ETCHEVARNE, Carlos. **Escrito na Pedra**. Cor, forma e movimento nos grafismos rupestres da Bahia. Ed. Versal, Rio de Janeiro, 2007.

ETCHEVARNE, Carlos. **Projeto Circuitos Arqueológicos de visitação da Chapada Diamantina**. Convênio UFBA/IPAC. Salvador, 2014. (Arquivo digitalizado).

HARRIS, Edward. **Principios de estratigrafia arqueológica**. Barcelona: Ed. Crítica, 1991.

ROSKAMS, Steve. **Teoria y Práctica de la excavación**. Barcelona: Ed. Crítica. 2003.

Sobre os autores

Agenor Manoel da Silva Filho

Desde 2017 cursa a graduação em História na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Entre 2018 e 2020 foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). E-mail: manoel0a-genor@gmail.com

Brendo Willis dos Santos da Conceição

Técnico em Guia de Turismo Regional (2017) pelo Instituto Federal da Bahia (IFBA). Desde 2017 cursa a graduação em Museologia na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atua como estagiário no Museu de Arte da Bahia (MAB), do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), como membro do grupo de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB) e como membro da Rede de Educadores de Museus da Bahia. E-mail: brendowillis97@hotmail.com

Camila Sena da Luz

Desde 2017 cursa a graduação em História na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Entre 2018 e 2020 foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). É membro dos grupos de pesquisa Diáspora por Escritas Negras e Recôncavo Arqueológico (UFRB). E-mail: alimacsena@gmail.com

Carlos Alberto Etchevarne

Doutorado (1995) em Geologia do Quaternário, Paleontologia Humana e Pré-História pelo Muséum National d'histoire Naturelle de Paris, França. Cumpriu Estágio Pós-Doutoral (2005), com bolsa da Capes, no Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP) da Universidade de Coimbra (UC-PT). É Professor Titular do Departamento de Antropologia da FFCH/UFBA, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMuseu). É, também, Professor do PPGap/UFRB e Pesquisador Associado do CEAACP/Coimbra (UC-PT). É Bolsista de Pro-

atividade em Pesquisa nível 1 do CNPq. Em 2013 foi agraciado com o primeiro lugar no prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, considerado o principal reconhecimento no campo do patrimônio cultural brasileiro, conferido IPHAN. Em 2006 obteve a primeira colocação na terceira edição do Prêmio Clarival do Prado Valadares, pelo projeto “Homem e Natureza - Imagens da Arte Rupestre na Bahia”, conferido pela Odebrecht S.A. E-mail: etchevarnebahia@gmail.com

Carlos Alberto Santos Costa

Doutorado (2012) em Arqueologia pela Universidade de Coimbra (UC-PT). Cumpriu o Estágio Pós-Doutoral (2017), com bolsa da Capes, no Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É Professor do CAHL/ UFRB, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) e no Bacharelado em Museologia. Atua também como Professor PPGMuseu/UFBA e do PPGDCI/UEFS. É Pesquisador Associado do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP), da Universidade de Coimbra (UC-PT). É membro dos grupos de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB), Musealização da Arqueologia (USP) e Bahia Arqueológica (UFBA). Em 2013 obteve a segunda colocação, na categoria Tese de Doutorado, do Prêmio Luiz de Castro Faria, pela tese “Representações rupestres no Piemonte da Chapada Diamantina (Bahia, Brasil)”, conferido pelo Centro Nacional de Arqueologia (CNA) do IPHAN. E-mail: carloscosta@ufrb.edu.br

Cidália de Jesus Ferreira dos Santos Neta

Graduada em Museologia (2014) pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Realizou Mestrado em Museologia (2017) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Doutoranda em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Tem experiência nas áreas da Museologia e da Arqueologia, com ênfase nos estudos de embrechados e das artes cimiteriais. É membro do grupo de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB). E-mail: netta.ferreira@gmail.com

Cláudio César de Souza e Silva

Graduado em Geografia (2003) e Especialista em Formação de Professores (2004) pela Universidade Católica de Goiás (UCG). Desde 1999 atua em projetos de Arqueologia Empresarial no âmbito de licenciamentos ambientais de empreendimentos desenvolvimentistas, dentre os quais de se destacam a coordenação de campo da 7ª Etapa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, Bahia, e a coordenação geral das intervenções arqueológicas na Av. Sete de Setembro, em Salvador, Bahia. Atua na área da Arqueologia, com interesses na arqueologia histórica, arqueologia pré-colonial, patrimônio histórico cultural e educação patrimonial. E-mail: ccesargyn@gmail.com

Fabiana Comerlato

Doutorado (2005) em História com concentração em Arqueologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Cumpriu o seu primeiro estágio Pós-Doutoral (2006), com bolsa do CNPq, no PPGCS/UFBA e o segundo (2018), com bolsa da Capes, no PPGDCI/UEFS. É Professora do CAHL/UFRB, onde atua no PPGap, no Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas e no Bacharelado em Museologia. É, também, Pesquisadora Associada do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP), da Universidade de Coimbra (UC-PT). Entre 1999 e 2000 participou do “Programa de Becas Endesa para Ibero-América de Patrimônio Cultural”, que a levou a atuar no Departamento de Pré-História do Museu Arqueológico Nacional, Madrid, Espanha. Em 2004 foi classificada em nível regional para o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, principal do campo do patrimônio cultural do cenário brasileiro, indicada pela 11ª Superintendência Regional do IPHAN, do estado de Santa Catarina, pela publicação “Materiais Educativos no Projeto de Educação Patrimonial da Linha de Transmissão Joinville – São Francisco do Sul/SC”. E-mail: fabianacomerlato@ufrb.edu.br

Fabiane Lopes Pereira de Lima

Graduada em Museologia (2017) e Mestranda em Arqueologia e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É

membro do grupo de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB) e desenvolve pesquisas sobre práticas mortuárias em cemitérios rurais de Boninal, Bahia. E-mail: fabi.bia.ane@gmail.com.

Gilmar D'Oliveira Silva

Graduado em Biologia (2010) pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É Especialista em Educação Ambiental (2011) pelo Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão e em Arqueologia Social Inclusiva (2018) pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Desde 2011 atua em projetos de Arqueologia Empresarial no âmbito de licenciamentos ambientais de empreendimentos desenvolvimentistas. Atua na área da Arqueologia, com ênfase em arqueologia pré-colonial, arqueologia urbana e educação patrimonial. E-mail: gilmargdos@gmail.com

Henry Luydy Abraham Fernandes

Doutorado em Antropologia com concentração em Arqueologia Histórica e Pré-Histórica (2011) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Cumpriu Estágio Pós-Doutoral (2018) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAN), na concentração Arqueologia, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) e no Bacharelado em Museologia. É Pesquisador associado do Laboratório de Tecnologia Lítica da UFMG. É membro dos grupos de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB), Bahia Arqueológica (UFBA) e Laboratório de Tecnologia Lítica (UFMG). Em 2017 obteve as primeira e segunda colocações no Festival de Filmes Arqueológicos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) pelos filmes "Piragiba, escavacando uma história" e "Onde for sítio, há sítio", respectivamente. E-mail: luydyabraham@gmail.com

Jorge Eremites de Oliveira

Doutorado (2002) em História, com área de concentração em Arqueologia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Cumpriu Estágio Pós-Doutoral (2011) em Antropologia Social no Museu Nacional (MN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Professor da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), onde atua no curso de graduação em Arqueologia e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural; nesta universidade também atuou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia e na Graduação em Antropologia. É bolsista de produtividade em pesquisa nível 1 do CNPq. Atuou como Coordenador Adjunto e Coordenação da Área de Antropologia e Arqueologia da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Foi membro de várias gestões da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB), dentre as quais se destacam a atuação como presidente. E-mail: eremites@hotmail.com

Maria da Conceição Lopes

Graduada em História com habilitação em Arqueologia (1984) pela Universidade de Coimbra (UC-PT). Possui Diploma de Estudos Avançados em História Antiga (1987) pela Universidade de Bourdeaux III. Doutorou-se em Arqueologia (2000) pela Universidade de Coimbra (UC-PT). Atua como professora da Universidade de Coimbra (UC-PT) nos cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado em Arqueologia, História e Arquitetura. Na universidade tem assumido importantes cargos científicos, dentre os quais se destaca a liderança do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP), que detém avaliação máxima na Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Além disso, tem vasta carreira internacional, tendo realizado pesquisas e liderado equipes de investigação em Portugal, Brasil, Marrocos, Síria, Iraque e Angola. Entre 2011 e 2016 atuou como Expert da UNESCO no projeto de candidatura de Mbanza Kongo (Angola) a Patrimônio da Humanidade. E-mail: conlopes@ci.uc.pt

Sabrina Damasceno Silva

Doutora em Ciência da Informação (2015) pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Cumpriu o Estágio Pós-Doutoral (2019), com bolsa da Capes, no Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMuseu) da

Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) e no Bacharelado em Museologia. É membro dos grupos de pesquisa Infoética (UFF), Observatório da Museologia na Bahia (UFBA), Recôncavo Arqueológico (UFRB) e Teoria, Epistemologia e Interdisciplinaridade em Ciência da Informação (IBICT). E-mail: sabri-nadsilva@ufrb.edu.br

Suzane Tavares de Pinho Pêpe

Graduada em Artes Plásticas (1984) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Especialista em Cultura e Arte Barroca (2000) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Realizou Mestrado em Arqueologia e História da Arte (1993) pela Universidade Católica de Louvain (1993). Fez Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos (2015) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PP-Gap) e no Bacharelado em Museologia. É membro do grupo de pesquisa GAAP - Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Arte, Audiovisual e Patrimônio (UFRB). Tem experiência de ensino, docência e produção acadêmica na História da Arte, especialmente no estado da Bahia, com os temas do catolicismo e das religiões afro-brasileiras, cultura e arte popular. Tem desenvolvido especial atenção aos estudos de trajetórias de artistas, gerações de artistas e comunidades, o imaginário da arte em seus contextos de produção com base metodológica vinculada à história e à etnografia, buscando sempre o fortalecimento da identidade cultural de indivíduos e sujeitos sociais, auxiliando a pensar a memória. E-mail: suzanepinho@ufrb.edu.br

Wilson Rogério Penteadó Júnior

Doutor (2010) em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. É professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap), no Programa de Pós-Graduação em Ciências

Sociais (PPGCS) e nas graduações em Ciências Sociais. É membro dos grupos de pesquisa Recôncavo Arqueológico (UFRB), Corpo, Socialização e Expressões Culturais (UFRB) e Corpo e Cultura (UFRB). Em 2006 foi agraciado com a primeira colocação do Concurso Nacional de Pesquisas sobre Cultura Popular, na 47ª edição do Prêmio Sílvio Romero IPHAN do Ministério da Cultura (MINC), pela dissertação de mestrado “Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)”, publicada em 2010 pela Editora Anablume com apoio FAPESP. Em 2015 foi um dos colaboradores do dossiê Afro-patrimoines: Culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales, da coleção Les Carnets du Lahic - LEHESS - Ministère de La Culture - France. E-mail: penteadowjr@ufrb.edu.br

“Veredas patrimoniais: escritos em Arqueologia e Patrimônio Cultural” é uma obra fundamental para entender as problemáticas contemporâneas em torno do patrimônio cultural e também uma obra ímpar de ciência cidadã.

Reunindo um conjunto diverso de contributos, os quais atravessam a pluralidade de concepções e trazem ao debate a heterogeneidade de contextos em que emerge as diferentes formas de patrimônio em seus tempos e espaços próprios, esta obra resulta da contribuição dos professores do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e inscreve-se na vanguarda de uma discussão tão pertinente quanto urgente.

Partindo da academia, por via de Editora própria, o conhecimento e os desafios dialogantes que as mais ínfimas partículas da nossa identidade deixaram gravadas em tão incontáveis suportes quanta a medida do tempo do homem na terra são divulgados aos pares e à comunidade em geral, em linguagem audível e legível para todos. Para que ninguém fique de fora de um diálogo sobre o que somos e como nos posicionamos no mundo das heranças culturais e na decisão do que podemos e devemos fazer com elas. Ontem e Hoje.

Coimbra, agosto de 2020.

Maria da Conceição Lopes
CEAAC/UC-PT

ISBN: 978-65-87743-36-3



Editora UFRB