

**Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Linha de Pesquisa: História e Teoria da Arte**

**Oratórios em Salvador, Bahia:
materialidade, visualidade e devoção.**

Mestrando: Cláudio Rafael Almeida de Souza

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

**Salvador,
2022.**





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV-EBA-UFBA)
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

**Oratórios em Salvador, Bahia:
materialidade, visualidade e devoção.**

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Salvador,
2022.

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

**Oratórios em Salvador, Bahia:
materialidade, visualidade e devoção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Teoria da Arte.

Orientador: Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador,
2022.

Autorizo a reprodução e/ou a divulgação parcial ou total desta Dissertação de Mestrado, por qualquer meio convencional ou eletrônico, somente para propósitos acadêmicos e científicos, desde que citada a fonte. Reservo outros direitos de publicação e nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida sem minha autorização por escrito.

Cláudio Rafael Almeida de Souza
claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

S729 Souza, Claudio Rafael Almeida de.
Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção /
Claudio Rafael Almeida de Souza. - - Salvador, 2022.
217 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.
Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da
Bahia. Escola de Belas Artes, 2022.

1. Arte religiosa - Bahia. 2. Oratórios. 3. Memória. 4. Cultura visual.
I. Freire, Luiz Alberto Ribeiro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola
de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.034(813.8)

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

TERMO DE APROVAÇÃO

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção

Dissertação apresentada como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador,
Doutor em História da Arte, Universidade do Porto, Portugal
Universidade Federal da Bahia.

Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas,
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Brasil,
Universidade Federal Bahia.

Prof. Dr. Antônio Wilson Silva de Souza,
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal
Universidade Estadual de Feira de Santana

Salvador, 04 de maio de 2022

A fé e a vida, SEMPRE eternas...

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que resultou nesta dissertação muito contribuiu para o meu aprendizado enquanto pesquisador, e diante de tantos problemas que surgiram neste percurso, foi de essencial importância a ajuda e presença de pessoas que me auxiliaram a concretizar tal pesquisa e escrita. Para tanto, é importantíssimo deixar aqui registrado o meu carinho e gratidão por todos os envolvidos nesta caminhada.

Na realização da presente dissertação, contei com o apoio direto ou indireto de múltiplas pessoas e instituições às quais estou profundamente grato. Correndo o risco de injustamente não mencionar algum dos contributos quero deixar expresso os meus agradecimentos a todos que puder citar e aqueles que não, sintam-se homenageados.

Primeiramente eu agradeço a Deus por ter me amparado e ter colocado na minha trajetória pessoas especiais, compreensivas, humanas, que souberam me compreender e ser paciente com os acontecimentos que me fizeram quase desistir do meu foco.

Em segundo momento agradeço aos meus familiares, em especial meus pais, meus avôs, minhas tias, meus tios, primos e vizinhos que tiveram ao meu lado dando força e empolgação nos momentos de querer desistir. Em especial a todos os amigos aqui não citados e os que posso citar como Jaqueline dos Santos e Viviane dos Santos.

Não posso deixar de agradecer pela compreensão, ensinamentos e dicas do orientador da pesquisa Luiz Alberto Ribeiro Freire e as professoras Edilece Couto e Maria Hermínia Hernandez, que muito contribuíram para o conteúdo do texto aqui escrito e imagens utilizadas, para melhor compreensão do estudo aqui desenvolvido.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, os seus servidores Claudio, Leandro e Argus e ao auxílio financeiro dado através de bolsa a mim pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Já no tocante da pesquisa agradeço a todos os que indicaram pessoas que tivessem oratórios e aos proprietários de oratórios, quartos de santos e santos devocionais analisados.

Concluo agradecendo aos funcionários das bibliotecas da Escola de Belas Artes, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Biblioteca Central da UFBA e do Arquivo Público do Estado da Bahia,

que foram sempre prestativos, e me ajudaram a ultrapassar um grande obstáculo, ou melhor, um rito de passagem que foi o cursar desse mestrado em Artes Visuais.

As memórias e a percepção visual depois deste mestrado se faz mais simbólica no contexto interpretativo que se dá no momento em que as situações e estudo se tornam mais conotativos, na medida em que a construção de cada parágrafo e porque não capítulo, se torna o crescer de um texto interpretativo da materialidade e visualidade da devoção doméstica da religiosidade soteropolitana.

A cada palavra escrita penso e acredito estar crescendo academicamente, a começar pelo processo de pesquisa que me demilitou um percurso com obstáculos que foi possível vencê-los através de ajuda e sagacidade. Na medida em que cada obstáculo foi vencido uma página se traduzia em atos e indagações antes não conhecidos. Neste interim, verificou-se o quanto é notório o método e ambiente de pesquisa para um bom resultado. Nesta vertente, o que se explica é o dia a dia da religiosidade de Salvador.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. **Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção**. 217 f. il. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

Resumo: Este estudo apresenta a pesquisa intitulada **Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção** que tem como objetivo investigar os oratórios que principalmente são ou foram utilizados no exercício religioso privado do e se encontram em residências, asilos, capelas, antiquários e museus da Cidade do Salvador, Bahia. Com o intuito de investigar especificamente a tipologia, estilística, possíveis autorias, comercialização, os santos de devoção a eles atrelados e analisa-los iconograficamente e iconologicamente a plasticidade, caminhamos metodologicamente localizando-os, catalogando-os e analisando-os. Para tanto, percorremos até o momento 20 residências, 12 antiquários, 5 museus, 4 asilos e 1 capela. Como método, também realizamos entrevistas com os proprietários e/ou possuidores para compreender o percurso feito pelos objetos e suas composições (plasticidade e santos); pesquisamos em inventários, autos de partilha e testamentos (santos), documentos administrativos da Prefeitura e do Estado, anúncios em jornais dos séculos XVIII, XIX e XX, fichas avulsas dos estudiosos Marieta Alves e Carlos Ott, livros, dissertações, teses, dicionários de diversos tipos, catálogos de museus e de exposições. Tomamos como recorte a cidade do Salvador por ser a primeira e por muito tempo a principal cidade do Brasil e do Estado da Bahia; definimos o registro temporal por ser um período em que a prática ainda possuía relevância até o século XX, produzindo assim, quantidade significativa da cultura visual e também por ter um grande número de documentação, tendo em vista que a memória documental da sociedade baiana pouco existe em bom estado de conservação.

Palavras-chave: Oratórios; Memória; Cultura Visual; Religiosidade da Bahia;

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. **Oratories in Salvador, Bahia: materiality, visibility and devotion.** 217 f. yl. 2022. Dissertation (Masters) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT: This study presents the research entitled Oratories in Salvador, Bahia: materiality, visibility and devotion, which aims to investigate oratories that are or were used mainly in the private religious exercise of and are found in homes, nursing homes, chapels, antique shops and museums of the City of Salvador, Bahia. In order to specifically investigate the typology, stylistics, possible authorship, commercialization, the saints of devotion linked to them and iconographically and iconologically analyze their plasticity, we proceeded methodologically locating them, cataloging them and analyzing them. To this end, we have visited 20 residences, 12 antique shops, 5 museums, 4 nursing homes and 1 chapel so far. As a method, we also conducted interviews with the owners and/or owners to understand the path taken by the objects and their compositions (plasticity and saints); we researched in inventories, records of sharing and wills (saints), administrative documents of the City and State, advertisements in newspapers from the 18th, 19th and 20th centuries, individual files by scholars Marieta Alves and Carlos Ott, books, dissertations, theses, dictionaries of different types, museum and exhibition catalogues. We take the city of Salvador as a point of view, as it was the first and for a long time the main city in Brazil and in the State of Bahia; we defined the temporal record as a period in which the practice was still relevant until the 20th century, thus producing a significant amount of visual culture and also for having a large number of documentation, considering that the documentary memory of Bahian society does not exist. In good condition.

Keywords: Oratories; Memory; Visual Culture; Religiosity of Bahia;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01 – Oratório de Solange Maria Simões de Freitas Viana.
- Figura 02 – Santos devocionais de D. Cabana que compõem o interior do oratório
- Figura 03 - Oratório doado ao Museu de Arte Sacra da UFBA
- Figura 04 - Interior de Oratório com os Santos de Devoção do Proprietário.
- Figura 05 - Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia
- Figura 06 – Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia
- Figura 07 – Oratório Butsunda da Religião Budista
- Figura 08 - Oratório Kamidana da Religião Xintoísta
- Figura 09 – Quarto de tropeiro com oratório fixado na parede.
- Figura 10 – Oratório do século XVIII com influência renascentista, frontão barroco, portas em almofadas e dentilhado e cruz no topo. Museu Carlos Costa Pinto.
- Figura 11 – Oratório do século XVIII com influência portuguesa e estilística tipicamente baiana do Antiquário Caloula.
- Figura 12 – Oratório do século XVIII com portas que simulam a de igrejas da época do Antiquário Nova Moreira.
- Figura 13 – Oratório do século XVIII com pintura em tom azul e florões com douramento.
- Figura 14 - Oratório do século XVIII em tom azul e florões com douramento.
- Figura 15 - Oratório tipicamente baiano do Antiquário Caloula.
- Figura 16 - Oratório encontrado no Museu de Arte da Bahia.
- Figura 17 – Oratório com flores e pintura em tonalidade azul pálido.
- Figura 18 – Oratório de dizer missa do Antiquário Nova Moreira
- Figura 19 – Oratório de dizer missa do Museu Carlos Costa Pinto
- Figura 20 – Oratório com uma porta de vidro e arremate entalhado, século XVIII
- Figura 21 – Oratório do Museu Carlos Costa Pinto em estilo rococó, século XVIII.
- Figura 22 – Oratório do Antiquário Caloula em estilo rococó entalhado, século XVIII.
- Figura 23 – Frontão rococó de oratório do século XVIII do MAB.
- Figura 24 – Cúpula de oratório e aplique em forma de folha de acanto entalhado.
- Figura 25 – Oratório com flores, acantos e pés entalhados, Antiquário Caloula.
- Figura 26 – Aplique entalhado em forma de flores e folhas.
- Figura 27 – Oratório Tipo Baldaquino do Antiquário Nova Moreira.
- Figura 28 – Oratório da OTSF, século XIX. Salvador-Bahia.
- Figura 29 – Oratório do Antiquário Relicário, século XIX. Salvador-Bahia.
- Figura 30 – Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia.
- Figura 31 – Desenho do Retábulo da Basílica Santuário do Nosso Senhor do Bonfim- Bahia.

Figura 32 – Altar doméstico do. Instituto Feminino da Bahia.

Figura 33 – Oratório vitrina de frontão entalhado, século XIX, do Antiquário Nova Moreira.

Figura 34 - Frontão do Oratório do século XIX do Antiquário Nova Moreira.

Figura 35 – Oratório tríptico de século XIX da Ordem Terceira do São Francisco.

Figura 36 – Oratório tríptico de século XIX do Antiquário Nova Moreira.

Figura 37 – Oratório tríptico em estilo Neogótico do Antigo Marista.

Figura 38 – Oratório tríptico de século XIX do Asilo Santa Isabel.

Figura 39 - Oratório tríptico do século XX. Antiquário Reimax.

Figura 40 – Oratório tríptico com forma de igreja do século XX. Antiquário Relicário.

Figura 41 – Igreja matriz de Nossa Senhora dos Mares, Largo dos Mares.

Figura 42 – Oratório de residência do século XX da cidade de Sapezinho, Bahia.

Figura 43 – Oratório de residência do século XX da cidade de Jequié, Bahia.

Figura 44 – Oratório doméstico do Lar Mariana Magalhães, século XX, Bahia.

Figura 45 – Oratório tríptico do século XX do Antiquário San Rafael.

Figura 46 – Oratório tríptico do século XX. Antiquário San Martin.

Figura 47 – Oratório tríptico do século XX encontrado em residência.

Figura 48 – Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.

Figura 49 – Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.

Figura 50 – Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.

Figura 51 – Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.

Figura 52 – Oratório com frontão triangular do Antiquário Nova Moreira.

Figura 53 – Oratório com frontão com curvas do Antiquário Nova Moreira.

Figura 54 – Oratório com frontão triangular do Antiquário San Martin.

Figura 55 – Capela de Santa Luzia em Carrapicho, Bahia.

Figura 56 – Igreja de Senhor do Bonfim de Mulungu do Morro, Bahia.

Figura 57 – Frontão de Oratório Primeiro Barroco do Museu Carlos Costa Pinto

Figura 58 – Frontão de Oratório em estilo Segundo Barroco do MAB.

Figura 59 – Frontão de oratório rococó do MAB

Figura 60 – Frontão de oratório em estilo neoclássico do MAB

Figura 61 – Frontão de oratório em Estilo Mourisco de residência,

Figura 62 – Frontão de oratório art nouveau no do Lar Mariana Magalhães

Figura 63 – Frontão de oratório neoclássico do Asilo Santa Isabel.

Figura 64 – Frontão de oratório moderno no Antiquário San Martin.

Figura 65 – Frontão de oratório barroco no MAB

Figura 66 – Frontão de oratório barroco no MAB

Figura 67 – Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino

- Figura 68 – Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino
- Figura 69 – Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino
- Figura 70 – Frontão de oratório neoclássico no Museu Carlos Costa Pinto
- Figura 71 – Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
- Figura 72 – Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
- Figura 73 – Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
- Figura 74 – Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco
- Figura 75 – Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
- Figura 76 - Arremate de oratório neoclássico do Museu do Instituto Feminino da Bahia
- Figura 77 – Frontão de oratório barroco do Museu de Arte da Bahia
- Figura 78 – Arremate de oratório neoclássico do Lar Mariana Magalhães
- Figura 79 – Comparação entre oratório doméstico tipo baldaquino e desenho do retábulo da Basílica de Nosso Senhor do Bonfim.
- Figura 80 – Arremate de oratório doméstico do século XIX, Salvador-Bahia.
- Figura 81 - – Gravura do Teatro Sacro Ereto na Igreja de Jesus, Roma, em 1650 por Carlo Reinaldi.
- Figura 82 - Baldaquino da Basílica de S. Pedro, Roma, obra de Gialorenzo Bernini, 1624-1635 - Gravura de Francisco Panini, 1766.
- Figura 83 - D. Pedro II com comitiva visitando as escavações de Pompéia e Herculano
- Figura 84 – Oratórios criados por seus próprios donos.
- Figura 85 - Oratórios criados por seus próprios donos.
- Quadro 1 - Classificações tipológicas de Oratórios
- Quadro 2 - Tipos de Painéis de Fundo encontrados no interior dos oratórios.
- Tabela 1 - Santos Devocionais Encontrados em Oratórios, Testamentos e Autos de partilha

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APEB - Arquivo Público do Estado da Bahia

FFCH- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAB – Museu de Arte da Bahia

MAS/UFBA – Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

OTSF - Ordem Terceira do São Francisco

UFBA - Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	18
2. “BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS”	26
2. 1. A RELIGIOSIDADE DOMÉSTICA SOTEROPOLITANA	28
2. 2. SANTOS DE DEVOÇÃO DOMÉSTICA	32
2.3. FESTAS E PROCISSÕES	45
3. MEMÓRIA E CULTURA VISUAL	48
3. 1. ORATÓRIOS LÓCUS DE MEMÓRIA	57
3. 2. ORATÓRIOS MUSEÁLIAS	63
3. 3. ORATÓRIOS EM ANTIQUÁRIOS	67
4. MEMÓRIA ESCRITA: MÃO DE OBRA, PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO	72
4.1. MARCENEIROS, ENTALHADORES E CARPINTEIROS	81
4.2. LOJAS, MARCENARIAS E CASA DE LEILÕES	84
4.3. MATERIAIS E TÉCNICA	88
5. MORFOLOGIA DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS DOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX	92
5.1. CLASSIFICAÇÃO TIPOLOGICA	93
5.2. ESTILÍSTICA	103
5. 3. ORNAMENTAÇÃO	123
5.3.1. ORNATOS ARQUITETÔNICOS	125
5.3.2. PAINÉIS DE FUNDO	132
6. ORIGEM FORMAL E SIMBÓLICA DO ORATÓRIO DOMÉSTICO TIPO BALDAQUINO	136
6.1. PRECEDENTES SIMBÓLICOS DO ORATÓRIO TIPO BALDAQUINO	142
6.2. RELAÇÃO COM A REFORMA NEOCLÁSSICA NA BAHIA	154
7. COMPOSIÇÕES, MOTIVOS ORNAMENTAIS E SIMBOLOGIA	148

8. CONCLUSÃO	155
9. REFERÊNCIAS	159
10. APÊNDICES	164
10.1. ROTEIRO DE ENTREVISTA	165
10.2. AUTORIZAÇÃO PAPAL	166
10.3. FICHA CATALOGRÁFICA	167
10.4. INVENTÁRIO DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS EM SALVADOR	168

Introdução



1. Introdução

Início esta introdução com a música de composição de Roque Ferreira e cantada por Mariene de Castro intitulada Santo de Casa, lançada no álbum Santo de Casa Ao Vivo no ano de 2011, *Toda casa tem seu Santo/Todo Santo, sua casa/Cada casa guarda o Santo/Quando o Santo guarda a casa/Toda casa tem seu Santo/Todo Santo, sua casa/Cada casa guarda o Santo/Quando o Santo guarda a casa//E toda casa é de Santo/E todo Santo é de casa/E /toda casa é de Santo/E todo Santo é de casa* (Mariene de Castro e Roque Ferreira, 2011). Os trechos da epígrafe tornam-se música para os ouvidos, e delinea certa crônica que acontece ao dia a dia da religiosidade doméstica em Salvador, o ambiente de devoção e a fé dos seus fiéis devotos. Afinal, vê-se que hoje em dia se torna fácil à compreensão de devotos que torna sua casa enquanto ambiente de devoção seja ao ter como lugar central de oração o oratório doméstico ou mesa, e até mesmo o quarto de santo. Mas, o certo é que uma vez tida à fé para com o santo de devoção, o mesmo se torna protetor da casa primeira que é a residência tal como da segunda casa, que é o oratório, instância primeira de refúgio para orar e bem dizer seus atos de consagração e/ou comunhão aos santos devotados. Tudo isso advindo de orações de folhetos, santinhos herdado de avós, pais, mães, parentes, amigos, lembranças e memórias despertadas por cantos, cheiros, aromas, um compêndio de sensações múltiplas que desperta a hierofania capaz de proteger, tocar a matéria e o espírito, marcando o fiel enquanto ser imbuído de fé.

A memória e a cultura visual produzida através do sentimento religioso ou a fé, que é estudada de vários modos e tem sido objeto de estudo de uma série de acadêmicos que estiveram preocupados e interessados por esse tema, mas a falta de uma análise detalhada e comparativa dos oratórios domésticos e suas composições como esta pesquisa se propõe a estudar, torna esta pesquisa positiva, já que a mesma propõe um estudo dos objetos e esculturas com um teor artístico e estético, a partir da perspectiva da memória e da cultura visual, que poucos tiveram interesse em se debruçar.

Durante toda a graduação em museologia na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, busquei compreender o papel da memória na vida humana através da individualidade e coletividade. Contudo, só foi possível a compreensão realmente solidificada quando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade, no qual sou mestrando, fui apresentado por meio da prova

de proficiência em inglês, ao método hermenêutico de Hans Georg Gadamer para compreensão da obra de arte, onde o espectador, possibilitado de sensibilidade e experiências vividas, se permite interpretar e entender o que a obra a sua frente tenta transmitir ao ser visualizada. Mas, por uma necessidade de método mais adequado nesta dissertação foi utilizado o método de Panofsky para a compreensão da iconografia e iconologia dos objetos por vez estudados.

Nas produções acadêmicas (livros, artigos e revistas) pesquisadas para elaboração deste trabalho, foram encontrados estudos sobre diversos aspectos e elementos que compõe os oratórios em seus diversos tipos como os existentes no Museu do Oratório, em Ouro Preto, Minas Gerais, bem como sobre os santos devotados. Porém, a perspectiva utilizada se inclina para a historicidade e estudos antropológicos, não havendo uma abordagem aprofundada, artística e comparativa dos oratórios domésticos baianos em Salvador, a estética da imaginária sacra contida ou atrelada e a simbologia da sua ornamentação ou composição, que podem possuir o mesmo teor simbólico, mas com plasticidade diferenciada, que é o que essa pesquisa propõe a realizar.

O estudo tem como objetivo investigar os oratórios que são ou foram utilizados no exercício religioso privado do baiano e se encontram em residências, asilos, capelas, antiquários e museus da Cidade do Salvador. Com o intuito de investigar a tipologia, estilística, possíveis autorias, comercialização, os santos de devoção a eles atrelados e analisa-los iconograficamente e iconologicamente, caminhamos metodologicamente localizando-os, documentando-os e analisando-os. Portanto, percorremos 20 residências, 12 antiquários, 5 museus, 4 asilos e 1 capela.

Como método, também realizarmos entrevistas com os proprietários e/ou possuidores para compreender o percurso feito pelos artefatos, suas composições e santos; pesquisamos em inventários, autos de partilha e testamentos (santos); documentos administrativos da Prefeitura e do Estado, anúncios em jornais dos séculos XVIII, XIX e XX; fichas avulsas de Marieta Alves e Carlos Ott e livros, dissertações, teses, dicionários de diversos tipos, catálogos de museus e de exposições museais que tenham o objeto.

A escolha deste tema justifica-se pela necessidade de estudar os vestígios, o que restou do passado de uso, como ainda se dá o uso e como o catolicismo mudou e não é mais hegemônica, a inserção destes objetos nas residências contemporâneas e o seu descarte. Isto pode ter ligação com o fato das residências estarem cada vez menores e não

ser possível reservar um espaço único para orações, conquanto, durante nossa pesquisa constatamos que, quando há um objeto desses na família as pessoas tem levado à venda em antiquários, ou, descartados.

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

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

Não elencar e identificar os possíveis autores dos móveis de devoção é como se perder uma parte da história da arte baiana e brasileira, e não identificar os oratórios como obras de arte e porque não dizer patrimônio cultural, implica na preservação, conservação e reconhecimento das representações artísticas como bens culturais materiais. Que pela sua tipologia são passíveis a degradação se não houver o devido reconhecimento e ações preservacionistas. Podendo assim passar por processo de depredação, degradação e má conservação e desenvolver assim subsistência.

Os oratórios que existem atualmente estão em péssimo estado de conservação, dado em alguns casos a baixa qualidade da matéria-prima de sua fabricação. A escassez de estudos sobre os oratórios domiciliares baianos, as pesquisas relacionadas ao uso, práticas de devoção e forma dos oratórios ainda são escassas no Brasil e, até a presente data, não tomamos conhecimento de muitos estudos feitos sobre a temática na Bahia. Além disto, as fotografias retiradas durante o processo de pesquisa na cidade do Salvador serão de cunho artístico e documental, e forneceram dados em que possam ser compreendidos e abordados os oratórios domésticos através de mais uma perspectiva acadêmica, a perspectiva artística e enquanto objeto de memória.

A bibliografia inicial deste estudo é composta por um conjunto de publicações recolhidas ao longo de cerca de dois anos e meio de pesquisa e que contém materiais como livros, revistas, artigos acadêmicos e jornalísticos, bem como entrevistas. Por meio de levantamento bibliográfico encontramos o site do *Museu do Oratório* em Minas Gerais, que traz uma coleção de oratórios de vários estilos e modelos, dentre os oratórios possui de ambiente domiciliar, popular, erudito, de viagem. Enfim, através do site desse museu podemos pesquisar um universo de oratórios.

Na pesquisa sobre referenciais foi interessante e de suma importância a dissertação da mestra em Desenho, Cultura e Interatividade, Viviane da Silva Santos, que foi defendida em 2014 e tem como título *Santo de Casa Faz Milagre: Desenho e Representação Dos Oratórios Populares Domésticos em Feira De Santana*. Nela podemos identificar que há realmente tipologias de oratórios, nichos e que no universo religioso de Feira de Santana há diversos modos e ainda fabrico do objeto de estudo por marceneiros e santeiros que se preocupam com a tradição do objeto estudado.

Também tem outra dissertação de 2008, da mestra Maria Alice Honório, intitulada *Oratórios em estilo D. José I: a arte e a fé nos objetos da vida privada produzidos em Minas Gerais no século XIX*, defendida no mestrado em Artes Visuais da UFRJ. E a tese de Silveli Maria Toledo Russo do ano de 2010, doutora em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, *Espaço Doméstico, Devoção e Arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro: séculos XVIII e XIX*, que tratou da produção artística dos oratórios domésticos manufaturados no Brasil, e que hoje se encontram musealizados. Foram considerados também seus usos distintos: o devocional e o litúrgico.

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

No âmbito metodológico nos amparamos em autores como Gombrich (2012), Canti (1985), Antonioli (2010), Castelnou (1999), Flexor (2009), Benjamin (2014), Real (1962), Vianna (1973), Wofflin (1996), Chevalier e Gheerbrant (2002), Meneses (1983) (1998), Corona & Lemos (1989), Freire (2006), Costa (1939) e Couto (2013), através do método

histórico, e também do método analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo, devido a quantidade de oratórios ainda não encontrados.

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

O segundo nível de análise do método é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Neste exame, o observador reconhece a personificação de conceitos e símbolos em imagens. De acordo com Panofsky (1986, p. 47) esta etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: primeiramente por ser compreensível em vez de sensível e em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada.

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

Desta maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação dos objetos com os quais os artificies ou marceneiros enquanto artistas puderam trabalhar. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e os significados intrínsecos nos objetos estudados.

A dissertação que agora apresentamos divide-se em seis capítulos mais a introdução. Assim, estabelece-se da seguinte forma. O segundo capítulo aborda a religiosidade na Bahia (Salvador) e seus aspectos singulares, apresenta a devoção doméstica e suas

especificidades, ainda analisamos, através de inventários, testamentos e autos de partilha os santos mais devotados pelo baiano das épocas anteriores e atuais num comparativo através de gráfico. Além disto, verificamos a influência que a religião desempenhou na vida doméstica e na devoção aos santos devotados.

O terceiro capítulo se debruça aos aspectos de materialidade, visualidade e memória, apresentando o oratório em diversos aspectos referentes à memória. Em primeiro apresenta os oratórios públicos como monumentos (classificado pela Fundação Gregório de Mattos), logo após apresentam os oratórios domésticos como pontos de memória dentro das residências; em seguida reflete-se sobre o conceito de museálias nas instituições museais e por último fez-se um estudo sobre os oratórios esquecidos nos antiquários, que recebem esse título por verificarmos em pesquisa a queda na compra dos objetos por colecionadores e demais clientes, e com isso analisa-se com a perspectiva de Walter Benjamin o seu papel no ambiente de devoção e no local de compra.

O quarto capítulo traz informações importantes sobre a mão de obra através das fichas avulsas de Marieta Alves e Carlos Ott e a comercialização e a produção dos oratórios domésticos baianos e seus componentes através de anúncios de jornais e almanaques dos séculos aqui abordados. O quinto capítulo busca analisar a estética e simbologia dos oratórios domésticos dos séculos XVIII, XIX e XX, sua tipologia, ornamentação através de ornatos arquitetônicos e os interiores com os painéis de fundo, bem como a simbologia dos motivos ornamentais.

No sexto capítulo desenrola-se sobre o signo da religiosidade a comparação e evolução existente entre modelos retablistico e um tipo de oratório encontrado em grande número em diversos ambientes de pesquisa. Este oratório, por sua vez, aplica-se uma conotação existente entre o símbolo de proteção que é uma meia cúpula vazada sustentada por colunas e/ou volutas em forma de S ou C ou S junto C. Estima-se que este tipo de oratório foi de grande apreciação e agrado do povo baiano por ser modelo retirado do retábulo de uma igreja que está centrada na geografia religiosa da cidade de Salvador. E devido o seu alcance de fiéis estes ficam com um tipo modelo em residência, imitando assim, à atmosfera religiosa do ambiente eclesiástico.

O sétimo e último capítulo traz para pesquisa a descrição e simbologia dos elementos ornamentais que gere e solidifica os elementos visuais encontrados na caracterização do objeto/artefato e sua sacralização enquanto um móvel de devoção. Verificando assim, os

elementos visuais que faz alusão às características e potencialidades iconográfico-iconológicas dos ornamentos e signos religiosos.

Este trabalho contém ainda como apêndice uma carta do Papa Pio XI permitindo a um dono de oratório realizar missas no seu objeto. Para ajudar em uma contextualização maior do período estudado, apresentamos em seguida registro de oratório doméstico do Museu de Arte Sacra da UFBA, que foi doado e arrumado os santos pelo seu doador conforme a sua mulher arrumava. E por fim, um inventário contendo fichas catalográficas de oratórios encontrados em pesquisa e identificados pelo autor.

Capítulo 2



2. “Bahia de Todos os Santos, Encantos e Axés”

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

Conforme a historiadora Edilece Couto (2013) até o século XIX Salvador era dividida em dez freguesias, que, após a proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso de Salvador. Nela se encontravam os palácios do governo e episcopal, a Câmara, a cadeia, a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o convento dos Franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

A cidade de Salvador foi a primeira capital do Brasil e nela estão as mais antigas tradições e costumes relacionados a religião brasileira. O fervor e religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os jesuítas e às influências européias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. O trecho da música “Bahia de Todos os Santos, Encantos e Axés” de Dodô e Osmar intitulada “Chame Gente” de 2003, como o guia de Jorge Amado intitulado “Bahia de Todos os Santos: Guia de ruas e mistérios de 2012, e o livro de Gilberto Freyre nomeado Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados de 2018, reafirma em conotação e alusão à baía geograficamente circundada e também a escolha de devoção aos santos do hagiológico cristão do imaginário popular. Muitas vezes sincretizados pelo povo de santo e vice-versa. O que implica numa religiosidade heterogênea que sofre muitas vezes uma “simbiose político cultural” que manipula o imaginário cristão.

Em terras baianas as práticas religiosas sempre giram em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidade e elegância dos

gestos litúrgicos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Porém, não são estas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que utilizam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção. Costumes e crenças herdados pelos portugueses, indígenas e africanos enraizados na religiosidade baiana.

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

Deste modo, identifica-se que a história do Brasil e o projeto colonial, ficaram conhecidos pela destruição de índios e negros devido a extinção de suas crenças, danças e músicas. Enquanto a maioria dos índios fugiu ou foi dizimada, poucos se aculturaram. E os africanos, necessários como mão de obra escrava, foram mantidos junto às residências de seus proprietários. Tendo seus cultos ancestrais reprimidos em favor da crença católica, os africanos de um lado criaram uma prática religiosa que envolve as divindades de suas culturas e, de outro, se engajaram ao catolicismo. Desse fator, resultou uma cultura religiosa original, quase essencialmente baiana, que tanto pode ser católica quanto envolvida nos ritos do candomblé, da umbanda e até mesmo do protestantismo, inserido na Bahia por volta das primeiras décadas do século XX.

A religião católica com o decorrer dos anos marcou o calendário de festas na Bahia, reforçado pela religião afro-brasileira. Por isto, implica-se em dizer que a religião predominante do povo baiano deixou de ser o catolicismo, mas por ela inúmeras igrejas foram construídas. Conforme a Arquidiocese de São Salvador a cidade possui atualmente um número bem maior que as 365 igrejas que permeia o imaginário popular. São várias dezenas de templos de grande valor histórico e quatro basílicas. Todas essas “igrejas”

construídas entre os séculos XVI, XVII e XVIII são consideradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia como patrimônio histórico e arquitetônico.

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

No momento em que falamos sobre sincretismo, seguimos o pensamento de Sérgio Ferreira Ferretti em seu artigo Sincretismo e religião na festa do Divino (2007) que explica que o sincretismo adotado pelas religiões afro-brasileiras de certo modo, não representa um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma ‘reinvenção de significados’ e uma ‘circularidade de culturas’. Para o autor, ela faz parte de uma estratégia de transculturação que reflete a sabedoria ou memória oral dos fundadores que os trouxeram da África e, eles e seus descendentes, ampliaram no Brasil. Em decorrência do sincretismo, podemos dizer que as religiões afro-brasileiras têm um quê de africanas e de brasileiras, apesar de serem diferentes das matrizes que as geraram.

2. 1. A Religiosidade Doméstica Soteropolitana

A religiosidade é algo inerente à natureza humana. Advém da necessidade de crer, de encontrar o sentido da gênese e do escaton¹, de garantir a segurança pessoal aqui e além. Em termos religiosos implica a fé e a admissão ao sagrado. Reside no âmbito dos

¹ Passagem da escravidão para a liberdade (êxodo); do velho homem/mulher para o novo homem/mulher (cartas paulinas); da morte para a vida (apocalipse). Páscoa de Jesus (ressurreição)! Páscoa dos cristãos (escaton, parusia)! É nesse contexto que entendemos que a palavra final não é desesperança, morte, mas justamente o contrário: a eternidade e perenidade da Existência. Eis o significado mais profundo da páscoa. A morte é só parte do processo e não detém a vida. Páscoa. Disponível em: <http://bibliaecatequese.com/tag/escaton/>. Acessado em: 06. 11. 2018.

sentimentos. Dentro da religião a religiosidade está inserida na dimensão ontológica e axiológica. Não obstante pode ser definidora dela, dando relevo a outras manifestações imateriais e irracionais. Conforme Siqueira em *Religiões e Religiosidade* (2010, p. 148) “no sentido lato há uma crença no imaterial em que se situam forças possíveis de serem dominadas e postas a serviço de necessidades e aspirações do presente. Num domínio que reforça ou confere poder” (SIQUEIRA, 2010, p. 148).

Na Bahia de outrora, a cidade de São Salvador é por excelência episcopal, e formada sob a égide do Cristianismo expandiu-se pelas ruas da cidade, lócus devocionais que serviam para a prática religiosa dos transeuntes, que aos poucos se mantiam aptos a praticar o lado religioso nas residências. Permitindo, desta maneira, a necessidade de adquirir alguns tipos de objetos e móveis religiosos para a prática religiosa no espaço doméstico.

Esta prática justifica-se também pela efervescência e religiosidade dos seus habitantes, em virtude de seu convívio constante e estreito com os jesuítas e às influências européias, tendeu mais para o ato de externar a fé publicamente, através das práticas religiosas que giravam em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidades e elegância dos gestos litúrgicos, do que para o entendimento mais profundo da doutrina cristã católica.

Contudo, o dinamismo da vida religiosa dos baianos não era revelado por inteiro nos espaços públicos que os olhos observadores alcançavam. Houve colonos que utilizavam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos. No íntimo das residências, a devoção familiar palpitava no quarto dos santos, no canto da casa reservado ao oratório, ou nos registros dos santos em quadros nas paredes. “E até mesmo nos ambientes de culto público, expandiam-se nos reservados das imagens excepcionalmente expostas, cambiantes da devoção que caracterizava a espiritualidade de clérigos e leigos, enraizada no hagiológico de cada qual (SILVA,2000).

O uso de um espaço destinado ao culto doméstico inicia-se no período da colônia e tem maior popularidade no século XVII e XVIII, quando não houve se quer um senhor branco, por mais apático, que se furtasse ao sagrado esforço de rezar ajoelhado diante dos nichos, às vezes, rezas quase sem fim tiradas por negros e mulatos. Descrevendo os aspectos da religiosidade colonial na Bahia, Gilberto Freyre menciona que o fato do brasileiro colonial ter sempre em sua casa lugar destinado ao culto divino demonstrava

respeito a sua religião. Era obrigação rezar nos oratórios e a maioria dos colonos andavam de rosário nas mãos juntamente com bentos, relicários, patuás e Santo Antônio pendurados ao pescoço. “Dentro de casa rezava-se de manhã, à hora das refeições, ao meio-dia e de noite, no quarto de santo, onde os escravos acompanhavam os brancos no terço e na salve-rainha. Esses quartos eram compostos por diversas imagens e quem tinha um quarto desse muito possuía em imagens e fé”(FREYRE, 2000).

Recordando os costumes baianos, a cronista e folclorista Hildegardes Vianna define o quarto de santo encontrado nas residências oitocentistas e novecentistas como um cômodo de tamanho pequeno ou grande, uma nesga de espaço, debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens e um dormitório ocupado por pessoas idosas, contemplativas, que se gloriavam em dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Neste quarto todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos simulacros bem guardados em um nicho² de madeira forte, torneado, e envernizado, sobre banquetas de pés sólios, lindamente recobertas por toalhas magníficas. “Nas paredes do quarto, em quadros expressivos outros tantos santos e bem-aventurados repetiam a mesma iconografia das imagens fora ou ao redor dos nichos cheios de bentinhos, medidas, rosários e cordões bentos” (VIANNA, 1973). Também continha os retratos de entes queridos já falecidos, avós, tios, parentes e amigos, num eterno preito de saudade. Tudo de acordo com as posses de cada qual.

Na Bahia antiga, o nicho ou oratório recebeu bastante atenção na religiosidade intimista baiana. Flexor (2010, p. 82) relata que na vida doméstica não poderia faltar um oratório. Independente da classe social dos seus proprietários, esse móvel de devoção foi utilizado em número maior que os outros móveis. Configurou no interior dos sobrados das famílias abastadas e também nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no exercício religioso dos católicos baianos. Esses invólucros possuíam variedades de formas e tamanhos, e completavam juntamente com presépios, painéis do Divino Espírito Santo e/ou lâminas dos Santos o ambiente de oração do católico devotado ao sagrado.

² Nicho é sinônimo de oratório e basicamente a definição se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Corona e Lemos (1989) afirma que antigamente o termo designava o compartimento onde eram guardadas imagens sacras e onde se rezava, inclusive a santa missa. Seria quase que uma capela no interior de uma construção: habitação, hospital, cadeia, escola, etc. Havia também, os oratórios em forma de nichos externos, nas fachadas dos edifícios, destinados a imagens cultuadas publicamente. Hoje em dia o termo praticamente só designa o pequeno armário, ou caixa, destinada à guarda domiciliar de pequenas imagens santas. Nome da sala, provida de altar, em que, nas cadeias, os presos esperavam a hora da execução.

Existiram casos de devoção particular, no entanto, quase invariavelmente, toda casa possuía em seu oratório as principais imagens da hierarquia instituída pelo Concílio de Trento e confirmada nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que são a imagem de Cristo Crucificado, em cruz e calvário, e de Nossa Senhora da Conceição. Flexor (2010, p. 83) relata que se somavam a estas a de Nossa Senhora de Santana, por estar associada à figura de Maria, a do santo português Santo Antônio e a do protetor da cidade, São Francisco Xavier. Essa constância, entretanto, não era gratuita. Entre as importantes imagens da hierarquia tridentina, a imagem de São Pedro, foi a única não tão frequente, tanto na devoção pública quanto na doméstica. Neste interim, as Constituições era quem estabeleciam, até mesmo, o modo de relação que o fiel possuía com a corte celestial e o modo de culto a cada santo.

Como a religiosidade doméstica dos devotos baianos era acompanhada pelo clero, Flexor (2010, p. 84) relembra por meio da memória escrita, que houveram episódios de acusação tanto do mundo leigo quanto no religioso, pois a acusação era uma instituição legal. Sendo assim, os devotos tinham medo de serem apontados como idólatra, e isso evitou que aumentasse o número de imagens de santos nos oratórios domésticos.

2.2. Santos de Devoção Doméstica

O campo religioso baiano e principalmente soteropolitano, promoveu desde a época das casas coloniais, que os santos que moram nas residências sejam e se tomem maior presença entre as posses do homo “religiosus”. Para isso, conforme Mircea Eliade em *O Sagrado e O Profano* (1992), o sagrado açambarca, espraia-se, contamina e faz-se presente em todo mundo extrapolando limites e fronteiras espaciais e temporais. E como tal, pode ser experienciado em todos os lugares, seja eles espaços construídos e consagrados para tal finalidade, ou seja, espaços destinados a afinidades como as que pertencem à vida cotidiana do Homem.

Sendo assim, o lócus íntimo da casa, o espaço doméstico, onde por excelência, a vida se manifesta em concepções, nascimentos, crescimentos, mortes, dores e alegrias, medos e esperanças, instância primeira do processo de socialização e construção das identidades, lugar da conservação da memória e projetos de futuro, de transmissão de crença e de

valores espaço de aconchego e salvação, onde é também lugar de profundas experiências de sacralidade expressas por meio de rituais religiosos.

Para tanto, o imaginário popular católico doméstico é povoado por uma infinidade de seres sobrenaturais. Os santos e os anjos integram essa população celeste, que se caracteriza pela faculdade de uma dupla presença: mora no céu, estão na companhia de Deus e ao mesmo tempo estão na terra habitando igrejas e principalmente casas, nas quais se fazem presentes e se relacionam com as pessoas.

A presença nas casas de imagens, estampas, quadros, cruzeiros pregados nas paredes ou arrançados no interior de oratórios remonta ao período colonial, sendo encontrada na casa sertaneja ou caipira, nas sedes das fazendas, como também em residências simples e abastadas da cidade grande. Distribuídos pelas salas, quartos, copas e cozinha, ornamentados com flores, fitas e outros adereços, vemos o sagrado misturando-se e participando com total intimidade dos afazeres e acontecimentos domésticos.

Conforme Maria Ângela Vilhena em *Ritos: expressões e propriedades* (2005) por meio de cumprimentos matinais e noturnos, repetidos a cada vez que na casa se sai ou se entra de persignações, de orações, velas, e oferendas, santos e anjos, ao sabor de suas especialidades, são invocados a cada momento no correr das aflições da vida diária. A familiaridade que com eles se estabelece permite aos moradores venerá-los ou castigá-los, virando-os para a parede, colocando-os de ponta cabeça, tirando-os de seu lugar de honra até que atendam aos pedidos de seus devotos. Esses cultos santoriais domésticos constituem uma das características mais marcantes da religiosidade brasileira. O trato ritual diário com os santos da casa, com os protetores do lar, cuidadores de todos e de cada um, expressa uma experiência religiosa laica, aprendida por simples familiaridade, calcada na tradição, na afetividade, no contato e nas trocas diretas com o sagrado, sem necessidade da intermediação de especialistas, como os sacerdotes.

Entretanto, quando sendo praticados por leigos que se entendem justificados e aptos para tal, consistem em forma de expressão da convicção interna segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o mesmo transborda aos templos.

Diversos historiadores como Pedro Ribeiro A. de Oliveira, em seu livro *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil* (1985) e Kátia de Queirós Mattoso em *Bahia Século XIX: Uma Província no Império*

(1992) afirmam que no catolicismo popular a instância do culto individual e doméstico é os santos protegidos ou não em oratórios e se tornam o centro da religiosidade popular e em cada casa num espaço reservado para estes. Nesta religiosidade a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida entre em dois aspectos básicos, e são esses modos: o modo contratual e modo de aliança.

O modo contratual, conforme aponta Oliveira (1985) e Mattoso (1922, p. 117), é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as partes acordadas firmam uma parceria para que se alcance um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa. Já o modo de aliança, o que está em cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independente da necessidade. Em troca disto, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Esta é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar disto, além da influência católica, a religiosidade do povo baiano também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para colônia brasileira, através do sistema escravocrata e dos povos nativos indígenas que também foram catequizados pelos missionários jesuítas e perpassa os séculos sofrendo modificações simplórias, mas no âmbito da troca de aculturação, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Fazendo assim, que a vida cotidiana se desenrola-se sob o signo da religião.

Afinal, quem em sua vida nunca se curvou perante um altar e orou fervorosamente? Orações ensinadas pelos pais, tias ou avós, rezas encontradas em “santinhos”, passadas através de gerações. As súplicas realizadas ao “divino” é segredo. O milagre, a graça, o clamor é feito no recolhimento silencioso e na voz que ecoa nas rezas que são reinventadas em casa, ambiente íntimo. Neste momento, muitas vezes, o portal de comunicação entre o céu e a terra, é o altar de Santo Antônio.

A presença nas casas de imagens de santos, estampas, quadros, cruzeiros pregados nas paredes ou arrumadas no interior de oratórios, remontam ao período colonial, sendo encontrada na casa sertaneja ou caipira, na casa-grande, nas sedes das fazendas, como também em residências simples e abastadas das cidades. Distribuídos por diversos cômodos da casa, com diferentes ornamentações como flores, fitas e diferentes adereços, é

possível visualizar o sagrado misturando-se e participando totalmente da intimidade, dos afazeres e dos acontecimentos domésticos.

Como foi visto, esses ritos que são praticados por devotos que acreditam estarem justificados e hábeis para o propósito, consistem em forma de expressão da convicção interna segundo a qual gerenciar o sagrado não é restrito ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o mesmo está além dos templos, pode habitar as casas do povo, santificando-as e protegendo-as com sua celestial presença. Assim, os populares manifestam certo grau de autonomia e intimidade em relação à instituição religiosa, e paradoxalmente, expressam total dependência do sagrado para ações da vida cotidiana, onde encontram em si mesmo dignidade suficiente para conduzir, por meio do protagonismo de rituais, as relações entre eles e os entes celestiais, eminentes na áurea das estátuas e/ou estatuetas dos santos devocionais.

Deste modo, podemos dizer que a relação entre santos e pessoas é potencializado por práticas rituais de caráter devocional. As orações de louvor, pedido e agradecimento, proferidas em voz alta ou apenas em pensamentos, ladainhas, novenas, tríduos, oferta de flores e velas, toques de carinho e reverência, beijos, cumprimentos, persignações, bilhetes e cânticos, integram esses rituais, que podem ser praticados espontaneamente ou sob a direção de sacerdotes, tanto nas igrejas, nos cruzeiros, como nas casas dos devotos. Esses fiéis hábeis para tal propósito são integrantes da comunidade religiosa ou irmandade que faz parte da paróquia.

Neste sentido, mas acreditando existir uma discrepância em certo passo sobre os tipos de fiéis aos quais falamos e os ritos católicos oriundos da igreja como também da residência, tomamos aqui como exemplo a criação dos altares da trezena de Santo Antônio em que todo mês de maio é dado o início da reflexão sobre como será montado os altares que servirão de ambientação para a Trezena de Santo Antônio, realizada nos treze primeiros dias de junho, na residência da minha avó materna Gilda da Silva Almeida, no bairro da Ribeira, Salvador-Bahia. O ato devocional que já tem cerca de 40 anos de tradição surgiu de um “pagamento” de promessa realizado pela matriarca ao santo e durante os anos agregou familiares, vizinhos e amigos.

Cada noite das treze é garantida a um “dono da noite”, sendo que a primeira e última noite, respectivamente é das crianças e dos donos da casa. Os donos das noites são filhos, irmãos, amigos, vizinhos, netos e possivelmente seus descendentes e cônjuges. Todos esses

inseridos nas reflexões que tomam a residência para o processo de criação dos altares, haja vista que cada dia se cria um novo altar e não repetindo sua configuração, podendo aproveitar alguns elementos.

No processo de criação dos altares, ou melhor, no ato criativo como diria Duchamp (1997) todos somos tomados das mesmas inquietações, problematizações, certezas, dúvidas, erros, acertos que um possível artista que cria obras como escultura, vídeo, performance são tomados. Lógico que o produto final é importante, mas o principal é o processo, onde a troca de conhecimentos, sensibilidades, percepções e experiências possibilita uma experiência enriquecedora.

Tendo como referência a memória e o registro fotográfico de trezenas anteriores, tudo é pensando de uma forma que seja única a ornamentação e criação dos altares. É como o que Felipe Scovino (2008) diz envolver quando dialoga com uma obra de Lygia Clark, “um tecimento de rede que envolve três instâncias: memória, obra e uma terceira via resultante das dobras que são geradas por esses momentos”.

Ao utilizar como referência a arquitetura dos retábulos-mores e colaterais em conjunto com objetos bem característicos como a renda de bilro, flores feitas de papéis crepons combinadas com naturais, laços de fitas elaboradas pelas mulheres, bexigas enchidas pelas crianças e estrutura em madeira ou madeira e blocos criada pelos homens, os altares se tornam obras completamente contemporâneas, singulares e que expressam uma identidade baiana, itapagipana e porque não dizer nordestina.

Nordestina, pois, muitos dos elementos utilizados na elaboração do altar são tipicamente da cultura do nordeste brasileiro, como a renda de bilros. A própria configuração do altar remonta ao fazer artístico nosso, o popular, a combinação das cores que traz no imaginário devocional aspectos do sincretismo entre a religião católica e o candomblé, no qual a cor azul que corresponde ao orixá ogum é também atrelada a Santo Antônio, ou o colorido correspondente aos Ibejis, utilizado no dia das crianças.

Conforme Eliade (1992, p.25) todo espaço sagrado sugere uma hierofania³, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o transforma significamente diferente. A teofania consagra um espaço pelo próprio fato de torná-lo aberto para o alto, ou seja, comunicador com o Céu, ponto

³ Segundo o Dicionário Caldas Aulete (2017) hierofania é a manifestação reveladora do sagrado.

paradoxal de comunicação de uma maneira de ser ao diferente. Desse modo, os altares de Santo Antônio criados, são exemplos ainda mais precisos de “santuários”, “Porta dos Deuses” e, de tal maneira, locus de comunicação entre o homem e o sagrado cultuado.

Neste processo, o mais gratificante diante do todo é quando na hora da “festa” ou reza, pessoas não envolvidas na ação, diante do altar, demonstram tamanha admiração, contentamento e êxtase diante da obra. Sendo assim, vemos o que Marcel Duchamp fala em *O Acto Criativo* (1997) sobre os dois pólos no ato da criação da arte. No qual, tomemos em consideração de que um lado permanece o artista e, do outro, o espectador que com o tempo se torna a posteridade, memória. Em última análise é possível afirmar que o artista pode gritar aos quatro ventos que é um gênio, no entanto, terá de aguardar o veredicto do espectador e sua reação, interpretação diante da obra.

O próprio autor conclui que o ato criativo não é executado pelo artista sozinho, ou no nosso caso, os artistas. O espectador ou fiel que perante o altar profere suas preces e põe a obra em contato com o mundo exterior ao decifrar e interpretar seus atributos internos contribui para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final em relação ao objeto, ou melhor, ao altar contemplado na oração.

Entretanto, os altares, possíveis exemplares de “obras artísticas”, adquirem outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte. É neste momento, que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que a obra tem na escala estética, ou seja, o julgo, juízo de valor perante os componentes e/ou o todo artístico indicado pelo artista. Na criação, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. E a sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado desse conflito é a diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que almejou realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na obra.

Através do emolduramento da memória contida nas fotografias dos altares de Santo Antônio verificamos que muito além de ambiente sagrado, elas abrigam a memória da família. A continuação da sua utilização é um meio de preservar costumes e tradições familiares que são transmitidas entre gerações. E nesta tarefa de salvaguardar não só a memória individual como a coletiva é o que tange um emolduramento da memória religiosa da sociedade baiana preservada. Já que com o passar do tempo esses locais vão sendo extintos devido à conversão para religiões protestantes, a diminuição das residências e até mesmo o interesse das gerações atuais em manter o espaço sagrado e a continuação da realização da trezena.

De outro lado, o pensamento imaginativo começa a especular, orientando-se em viabilidades da matéria para configurar formas expressivas, sondando quanto a aspectos específicos que pudessem caracterizar essa matéria num sentido essencial e talvez novo. Sondar as possibilidades da linguagem é estar vulnerável ao impacto de realidades que se revelam diferentes das que se imaginava ou previa. O foco neste olhar é a própria cor, que assume autonomia e não se prende a forma, ora se ilumina, ora se dilui em transparência. A seleção da técnica corresponde a uma seletividade da pessoa; assim, a real opção talvez nem se dê em termos tão conscientes, obedecendo antes, uma predeterminação inferiorizada que encontra no momento oportuno uma espécie de pretexto para se manifestar e buscar uma linguagem visual adequada.

As primeiras manifestações artísticas ora reinterpretadas de estilística erudita ora seguindo a tradição nas mãos de artistas da localidade e estrangeiros coincidem com a fixação das ordens religiosas: jesuíta (1549), beneditina (1581), bem como franciscana (1584). Em barro cozido primeiramente eram destinadas a nichos de parede, oratórios e retábulos das igrejas. Já para o culto doméstico as imaginárias ganhavam nas mãos de santeiros e artistas populares anônimos, pequenas dimensões e características dos lugares de onde emergiam. No século XIX, a vivência religiosa era, em grande parte, organizada pelas irmandades, associações leigas para a promoção do culto aos santos.

Na Bahia de outrora, a devoção aos santos era centro da religião do povo, e tinha duplo aspecto. Era celebrada coletivamente nas famílias, nas irmandades e em outras reuniões de fiéis, e era dirigida tanto as pessoas canonizadas como a outras, que não estavam, mas se desejava que estivessem no panteão oficial. Isso corresponde à tradição da Igreja Católica, sempre voltada para a voxpopuli quando trata de processos de

canonização. Para Kátia Mattoso (1992) ao contrário do que admite parte dos historiadores da Igreja, os milagres feitos e a fama junto ao povo foram à base do processo de canonização de todos os santos reconhecidos, mas, independentemente disto, a devoção sempre se dirigiu também a santos locais e familiares. “Uma criança cruelmente assassinada, uma pessoa tragicamente morta ou um leproso piedoso podiam tornar-se santos e desempenhar o papel de intermediários para a obtenção das graças pedidas” (MATTOSO, 1992).

A vida cotidiana se desenrolava sob o signo da religião. Em quase todas as casas haviam oratórios que, pelo menos três vezes ao dia, serviam de ponto de encontro para os membros da família, seus agregados e escravos: para as orações da manhã, as vésperas e as orações da noite. Nas cidades, oratórios colocados em encruzilhadas congregavam os transeuntes durante a recitação do rosário (MATTOSO, 1992, p. 395).

Frutos da devoção popular foram intitulados e atualmente existem na cidade do São Salvador da Bahia a devoção a diversos santos. Contudo, oratórios de diferentes tipos são expressões da fé de um ou mais fiéis que rezam ora por conta própria ora com ajuda de amigos e vizinhos que integram a comunidade local. O certo é que a devoção pelo santo ou santa entronizado no “nicho” foi o ponto de partida para criação de novenas, tríduos, trezenas no espaço sagrado da casa, o espaço de orações. E não só dentro de casa, mas também em diferentes espaços ao ar livre que criaram espaços votivos para “veneração” de imagens de diferentes devoções.

Exemplo de tais devoções em rua, destaca-se o anúncio no Jornal noticioso, literário e comercial O Guarany, de 10 de maio de 1878, número 183, ano II, da cidade de Cachoeira, província da Bahia, que encontramos a notícia de que o delegado da região, no dia 08 do mesmo mês, de acordo com o vigário, retirou do oratório, que existia debaixo de um sobrado, na esquina dos arcos da cidade, uma imagem da Virgem Santíssima, pela “indecência” do lugar e do culto que no local se realizava inconvenientemente.

O anúncio sintetiza o que aqui queremos salientar sobre a devoção aos santos e o respeito e a gratidão que tem a ver com o modo como quais os ritos católicos domésticos ou não, se estabelece nos ambientes. No anúncio verifica-se, apesar de que na época os santos devotados tinha uma certa presteza. Nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, pág. 256, título XX, Das Santas Imagens , 696, manda o Sagrado Concilio Tridentino que nas igrejas se ponham as imagens de Cristo Senhor Nosso, de sua sagrada

Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros santos, que estiverem canonizados ou beatificados, e se pintem retábulos, ou se ponham figuras dos mistérios que obrou cristo nosso senhor em Nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer a memória muitas vezes , e se lembram dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebeu, e continuamente recebe, e se incita também, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deus nosso senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia; e cuidado que nisto devem ter e também em procurar, que não nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana, ou inhonesta.

Nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, pág. 256, título XX, Das Santas Imagens, parágrafo 697, Pelo que mandamos que nas Igrejas, Capellas, ou Ermidas de nosso Arcebispado não haja em retábulo, Altar ou fora dele imagem de santo que não seja das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os mistérios, vida, e originais que representam. E mandamos, que as imagens de vulto se fação daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser conveniente, e decente (MONTEIRO DA VIDE, 2007, p. 697).

No parágrafo 698 informa que as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muito mais cuidado se guardará nas imagens da virgem nossa senhora; porque assim como depois de Deus não tem igual em santidade, e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tornem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que as sirvam em usos profanos (MONTEIRO DA VIDE, 2007, p. 256).

Sebastião Monteiro da Vide, nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (2007, p. 256) informa no que toca que a preferencia dos lugares, que si devem ter nos altares, declaramos, que sempre as imagens de Cristo nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no melhor lugar; e logo as da Virgem nossa Senhora; e depois de São Pedro Príncipe dos Apóstolos: e que a do Patrão, e Titular da Igreja terá o primeiro, e melhor lugar, quando no mesmo Altar não estiverem imagens de Christo nosso Senhor, ou da Virgem Nossa Senhora. E mandamos ao nosso provisor, e visitadores fação guardar o que nesta Constituição se ordena, procedendo aos culpados com as penas que parecerem justas.

Monteiro da Vide informa no parágrafo 700, pág. 257, que em execução do que está disposto pelo Sagrado Concílio Tridentino, mandamos, sob pena de excomunhão maior, e de vinte cruzados, que nenhuma pessoa eclesiástica, ou secular, de qualquer estado, ou condição que seja, ponha, ou consinta pôr-se em qualquer igreja, ermida, capella, ou altar de nosso Arcebispado, posto que seja de regulares, ou por qualquer outra via isentos, Imagem algumas de Deus nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos anjos, ou santos pintada, ou de vulto, sem ser vista, e aprovada por Nós, ou nosso provisor, e se conceder licença, pela qual se não levará conta, alguma. Exortamos muito, que, quanto for possível, primeiro que se ponham nas Igrejas, e altares as imagens de vulto, sejam bentas na fôrma do Pontifical, ou ritual romano.

Conforme as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia 701 E mandamos ao nosso Meirinho, sob pena de ser suspenso de seu officio a nosso arbítrio, que onde quer achar uns painéis, a que chamam ricos feitos, e em que estão muito pintados alguns Santos, os leve ante nosso Vigário Geral, que procederá nesta matéria como lhe parecer justo, e conveniente, não permitindo se vendam painéis, que em lugar de exercitar a devoção provoquem a riso. Conforme O Catecismo da Igreja Católica (págs. 327 e 328) a imagem sacra, o ícone litúrgico, representa principalmente Cristo. Ela não pode representar o Deus invisível e incompreensível; é a encarnação do Filho de Deus que inaugurou uma nova “economia” das imagens. Deste modo, a iconografia cristã transcreve pela imagem a mensagem evangélica que a Sagrada Escritura transmite pela palavra, ou seja, imagem e palavra iluminam-se mutuamente. E todos os sinais de celebração litúrgica são relativos a Cristo: são-no também as imagens sacras da santa mãe de Deus e dos santos. Significam o Cristo que é glorificado neles. Manifestam “a nuvem de testemunhas” (Hb 12, 1) que continuam a participar da salvação do mundo e às quais estamos unidos, sobretudo na celebração sacramental. Por meio de seus ícones, revela-se à nossa fé o homem criado “à imagem de Deus” e transfigurado “à sua semelhança”, assim como os anjos, também recapitulados em Cristo. Assim, a beleza e a cor das imagens estimulam a oração devotada a partir da ambientação do lugar comum.

Tabela 1 - Santos encontrados em Oratórios, Inventários, Testamentos e Autos de partilha

Santos Devocionais	Quantidade	Tamanho	Técnica	Material
A caminho de Belém	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Buda	4	Estatueta	Moldagem	Gesso e Pigmento
Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo na Pedra	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo sem Cruz	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus	5	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus de Praga	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus do Monte	7	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
N. S. do Perpétuo Socorro	3	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
N. Senhora Desatadora de Nós	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora Aparecida	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Conceição	27	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Soledade	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora das Graças	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Fátima	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Nazaré	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Padre Cícero	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Presépio	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sacrifício de Abraão	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrada Família	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrado Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant'Anna c/ Maria	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant'Anna Mestra	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Bárbara	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Dulce	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Efigênia	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Luzia	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Rita	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Antônio	18	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Expedito	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Benedito	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Cosme e Damião	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Francisco	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Gerônimo	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São José	9	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Lázaro	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Manoel	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Pedro	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Roque	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Sebastião	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Schoenstatt	1	Estatueta	Recorte	Madeira\Gesso e Pigmento
Senhor do Bonfim	21	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sta Terezinha do Menino Jesus	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento

Virgem Maria	4	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Total	185			

Na tabela dos santos devocionais encontrados em pesquisa dentro de oratórios e em mesas de santos, como também em descrições de inventários, testamentos e autos de partilha, percebe-se uma lógica interessante que resulta na confluência de dados inter cruzados que possibilita a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares que estão presente na religião do católico ou simpatizante da religião católica, entre os quais tem maior incidência Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José e Nossa Senhora Aparecida. Além do top cinco, se faz presente também o Menino Jesus do Monte e o Menino Jesus de Praga. O fato de encontrar uma quantidade significativa de santos devocionais em antiquários e museus presume que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo.

A designação estátua e estatueta impõem-se o tamanho dos santos encontrados e a variação dos tipos pelo tamanho. Deste modo especifica-se na tabela que estatua é a partir de 61 cm, enquanto estatueta é até 60 cm. Na especificação de técnica prevalece a moldagem quando em material de gesso e entalhe quando madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades, levando em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes a partir dos cânones da escola baiana de imaginária e outras vezes não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem ornamentação, como flores, florões e douramento.

De volta aos títulos de santos encontrados, e apesar de encontrar maior quantidade de oratórios em museus e antiquários presume uma necessidade maior de ir à busca de vestígios desses em residências, o que carece de necessidade à medida que vão mudando as formas e práticas religiosas no decorrer do tempo. As mudanças ocasionadas com o tempo nos santos de devoção entendem-se que os materiais nos quais as estátuas e estatuetas são criados a partir da moldagem ou entalhe da madeira ou gesso com pigmento modifica a perspectiva de acreditar que determinados santos são obra de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de chamar tal santo devocional de obra de arte ressignifica os meios de produção que assume caráter de série e desvincula-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia do primeiro a metade do período estudado.

As práticas devotivas se dão na medida em que fiéis procuram santos para um diálogo de muitas vezes pertencimento e também pelo fato dele buscar ajuda no momento que permanece a necessidade de resolução de conflitos ou problemas de outrora. Isso significa que o fiel procura o santo em dois momentos: o primeiro é o interesse do milagre ou resolução de problemas e o segundo é por algum fator que o aflige em toda sua vida para o intuito de proteção e ou consagração. No momento no qual as situações se tornam presentes dia-a-dia o fiel recorre ao santo devotivo, embora existam outras práticas religiosas em torno da fé, onde o fiel, apesar de ser católico, mas não protestante busca outras religiões e a religião que mais se aproxima dos interesses dos homens é o catolicismo e protestantismo.

Deste modo, e segundo Sanchez (2010, p. 37) falar em pluralismo religioso, na atualidade, é o mesmo que falar em um modo de compreensão da religião que ultrapassa os limites da tradição, e as diversas expressões religiosas, cada vez mais centradas no sujeito, acabam se traduzindo em uma série de recortes no universo dos símbolos e das práticas. Esses recortes, muitas vezes, não se vinculam a tradição. E, quando isso acontece, a tradição é entendida como algo a ser recriado, dando origem a uma “nova tradição”, que incorpora elementos de diversas experiências daqueles que estão inseridos no campo religioso (SANCHEZ, 2010, p. 37).

O campo religioso soteropolitano como o brasileiro caracterizou-se,

até o final do século XIX, pela hegemonia e monopólio legal por parte do catolicismo, em decorrência da configuração do projeto colonial implantado no Brasil. Essa posição privilegiada ocupada pelo catolicismo deveu-se tanto ao lugar ocupado pelo catolicismo no projeto colonial como também à subordinação das estruturas eclesiásticas ao governo português decorrente do regime de padroado, que foi conquistado por Portugal no âmbito da cruzada para expulsar árabes dos territórios portugueses (SANCHEZ, 2010, p. 117 e 118).

Hoje o campo religioso em terras baianas herda e permite que as práticas religiosas sempre girem em torno de festas como procissões, romarias, ostentação nos templos, culto aos santos, solenidade e elegância dos gestos litúrgicos, compondo todos eles um quadro

iconográfico muito característico. Porém, não são essas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que utilizam um espaço na residência destinado ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção. Costumes e crenças herdados pelos portugueses, indígenas e africanos.

2.3. Festas e Procissões

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão. Um préstito público de reafirmação dos símbolos da cristandade que reunia, em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, das reuniões de cortes, aclamações dos reis até a abertura de sessões nas Relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada às suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central (GOUVEIA, 2001).

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1720, livro III, título XIII, p. 199) referem-se às procissões como “uma oração pública feita a Deus por um comum ajuntamento de fiéis disposto em certa ordem, que vai de um lugar sagrado ao outro lugar sagrado.” Afirma que se trata de uma tradição tão antiga, que seu uso remonta ao tempo dos Apóstolos. No entanto, Janson (2001) afirma que dentro do espírito de exaltação e glória promovido pelos romanos ao imperador, sabe-se que realizavam procissões solenes dirigidas pelo próprio imperador exaltando os feitos de proeza. A igreja católica se apropriou da prática pagã, conferindo um sentido religioso.

Sobre as procissões do estado, a obra de maior destaque sobre as procissões não foi escrita por um historiador de formação, mas pelo engenheiro e geógrafo, João da Silva Campos. Trata-se de “Procissões Tradicionais da Bahia”, obra póstuma publicada no ano de 1941. Interessado em montar um panorama das festividades baianas, João da Silva Campos faz um breve histórico de cada solenidade – as extintas e as que continuavam a existir – e sua inserção na sociedade. Ao longo de toda a obra, ele transcreve diversos documentos retirados, em boa parte, de fontes secundárias impressas, como jornais ou outras publicações, não apresentando, diversas vezes, a origem de um documento ou citação – deficiência suprida, em parte, pelo editor da segunda edição publicada em 2001.

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

Entre as Procissões Tradicionais da Bahia extintas e que atualmente se encontram vestígios em imagens de azulejos, postais e fotografias em museus e igrejas da cidade estão: Rasoura, Quarenta horas, Senhor dos Passos dos Humildes, Triunfo, Fogaréus, Senhor dos Martírios, Nossa Senhora das Angustias, Senhor da Cruz, Terço, Onze Mil Virgens, Ossos e Procissões reais ou da Câmara.

Entre as ainda existentes estão: Senhor dos Navegantes, Nossa Senhora da boa Viagem, Senhor dos Passos da Ajuda, Senhor Bom Jesus da Paciência, Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração, Senhor da Redenção, Enterro do Senhor, Ressureição, São José, São Benedito, São Francisco Xavier, Corpo de Deus, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da boa morte, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, São Pedro Gonsalves, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Santa Bárbara, São Lazaro, São Roque, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Contudo, as seis últimas procissões alcançam uma quantidade maior de fiéis nas ruas da cidade, sendo que, a do Nosso Senhor do Bonfim, como já sabido pela sociedade baiana é a de maior popularidade na capital baiana, cidade de São Salvador.

Capítulo 3



3. Memória e Cultura Visual

A memória do latim *memória* e do grego *mnemis* é intangível, impalpável. É a faculdade psíquica através da qual se consegue lembrar o passado a partir das lembranças e recordações fundamentadas em lugares e imagens. Neste caso um oratório não é memória, transforma-se em memória através das experiências individuais e coletivas transmitidas daquilo que se busca lembrar e que depende de fatores técnicos, sejam eles corporais (os sentidos) ou estritamente associados às tecnologias de comunicação e informação. Desse modo, a memória é a confluência das relações existentes entre sujeitos, lugares, objetos, coisas, fotografias de família, recortes de jornal, imagens de santos devotos, flores, pedras, livros, contos de “santos”. Representações da memória selecionadas e emolduradas por devotos e zeladores dos oratórios.

Sendo assim, a memória possibilita um papel fundamental na construção da história das sociedades, tendo em vista que ela está interligada aos modos de vida que atuam como guias, e desse modo, fornecem modelos, exemplares para o comportamento das gerações com o passar dos anos. Pensar a memória como uma reconstrução do passado, com base em quadros sociais bem definidos e delimitados, conforme Halbwachs, leva-nos a afirmar que ela é tecida por nossos afetos e por nossas expectativas diante do devir, concebendo-a como um foco de resistência no seio das relações de poder e servindo para a manutenção dos valores de um grupo social.

Em suas palavras Oliveira e Trinchão (2009, p.124) analisam o processo que converte uma imagem em memória. Conforme as autoras,

Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma imagem é algo que se assemelha a outra coisa. Não se deve esquecer que qualquer imagem traz consigo o sentido de representação. Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Em outras palavras, elas devem, boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e alegoria. Assim passamos a aceitar sem restrições, a imagem enquanto documento histórico que, como tal, possibilita a construção do tempo não-vivido através das memórias e experiências visuais (OLIVEIRA; TRINCHÃO 2009, p. 124).

Para Pollak (1989, p.07) a memória é uma operação da coletividade dos fatos acontecidos e dos entendimentos do tempo de outrora que se pretende preservar, salvaguardar, numa tentativa supostamente consciente de precisar e intensificar

sentimentos de pertencimento. E o emolduramento da memória⁴ é a tarefa de prover molduras de referenciamento de determinado grupo social. Neste processo o objeto estudado é revelado enquanto fonte visual para uma série de “inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos” em que se busca interligar informações, bem como delimitar interpretações (MENEZES, 1998).

Na nossa perspectiva, o emolduramento, vem do ato de moldurar, agrupar para revelar aspectos eleitos da lembrança de um específico grupo da sociedade a fim de estabelecer a memória coletiva. Sendo assim, formamos de maneira sistêmica um micro emolduramento, no qual o emissário da memória em destaque são os oratórios e os objetos que os configuram.

Nesta micromemória, os oratórios e as famílias que deles cuidam possuem papel central, e seguem acompanhados da sua importância enquanto recinto de celebração da fé e estima na história da família. Eles são eleitos como um pórtico que nos levam as lembranças e recordações potencializadas na sua configuração e nos objetos preservados em seu interior, constituídos como dimensão corporal da memória.

Conforme Pollak (1989, p. 11) no momento em que o sujeito se depara com esses pontos de referência de outrora, constantemente os associam aos próprios sentimentos de descendência e de origem, de maneira que determinados subsídios são paulatinamente interligados a um fundamento cultural comum a toda humanidade. Para Nora (1984) a memória é prerrogativa de todas as coletividades, uma noção referente ao ato das sociedades de comunicar as suas particularidades no tempo, portanto, é uma construção individual e coletiva de identidades.

Analisamos os oratórios com a potencialidade de bem simbólico nele imbuído e como marca visível do passado familiar, em determinados momentos eles se comportam como verdadeiros museus de família. Ao falarmos em oratórios como objeto possuidor da memória de família, não pensamos e comparamos ao museu como instituição ou prédio arquitetônico. Nós pensamos em museu, enquanto um ambiente, que congrega a extensão materializada da memória dos sujeitos, que congrega por meio dos objetos, a poética das percepções, a afeição, os aromas e as representações, que unificados conferem maior estima afetiva e de significações aos oratórios.

⁴ O enquadramento da memória proposto por Pollak aqui intitulamos de emolduramento da memória.

Logo após, considerarmos o emolduramento da memória existente nos oratórios, identificamos na sua atmosfera, procedimentos, motivos e os indivíduos envolvidos, que intitulamos zeladores da memória. Barros (1982, p. 33) ilustra o papel dos avós e membros mais velhos das famílias na função de zeladores da memória, “mediadores”, que têm grande importância para a manutenção da identidade grupal.

Para a autora os mediadores são elos vivos entre gerações, e seu papel é transmitir a história do passado vivido e experimentado. Neste processo a arte da narrativa também implica a particularidade da experiência vivida. Halbwachs (1990) afirma que transmitir uma história, especialmente a história familiar, é comunicar uma mensagem que faz referência, ao mesmo tempo, à individualidade da lembrança afetiva de cada família e à memória da sociedade mais ampla, revelando a importância e continuidade da significação da instituição familiar.

O emolduramento da memória de um certo grupo familiar, realizado através de um oratório, que é herdado entre gerações de sujeitos ou de uma linhagem, além de ser involucro de orações, santos e objetos que seus donos anseiam guardar, congrega referenciais, que, adicionados aos demais, estabelecem pontos de vista da lembrança coletiva do grupo familiar. Os oratórios e os objetos que o compõe, são em sua maioria herdados dos familiares próximos dos atuais zeladores, são conservados pelos membros mais velhos, as mães, avós, tias, sobrinhas, filhos e netos.

Segundo Bérqson (1999) as percepções são denominadas de memória. Mas em que incide a memória? Seriam as percepções tidas pelos atuais zeladores dos oratórios rememorando por meio dos cômodos e os objetos neles contidos a fé e a história dos seus antepassados? A análise da memória se concretiza quando “deixamos o presente para nos recolocarmos primeiramente no passado em geral e depois numa certa região do passado. Seria um trabalho de tentativas, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica”, como afirma Bérqson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987).

Para o autor “a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas” Bérqson (1984 apud Bosi, p. 9, 1987). E aos zeladores nos relatar com saudosismo e sentimento as suas percepções, a partir das memórias que tem dos seus entes queridos e as experiências com o oratório da família, acontece a referência ao passado. São as imagens que compõem os relatos de representação da memória religiosa que permeia o imaginário dos sujeitos.

Conforme Bérqson (1999, p. 156) “imaginar não é lembrar-se[...] uma lembrança, à medida que se atualiza tende a viver numa imagem. Uma imagem só me reportaria ao passado se eu for no passado buscá-la”. Todavia, há quem acredite que a memória acontece no passado, no pretérito de um tempo. E Bosi (1987, p. 9), por meio das suas interpretações sobre a teoria de Bérqson, nos indica que no final desta busca que acontece na mentalidade do sujeito, as imagens conectam-se ao presente e embaralham-se com as percepções imediatas. Bosi diz que “A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1987, p. 9).

Os oratórios dos quais muito falamos, são imagens que vem do passado, solidificadas por meio da base em que se exibem, são concebidos no tempo presente através dos sujeitos que rememoram, por meio da sua aparência e que invocam uma polissemia de significações passíveis de serem admiradas. Fornecem informação quanto à sua própria matéria e todas às suas relações com a sociedade que o configurou e zelou no presente e no passado.

Na utilização dos artefatos, a tradição cultural possui centralidade; ela é exaltada desde a concepção do evento e se perpetua na naturalização das práticas culturais, na reprodução das diferenças de comportamento, nas formas de conceber o mundo, nas relações de poder entre os gêneros feminino e masculino e seus espaços, manifestando-se ainda nas crenças, no modo de vida, na memória coletiva e na história social do grupo. Considerando que as tradições podem ser reinventadas e redefinidas com o tempo, cabe observar que “[...] tradição não é apenas o que ainda resta, é, sim, uma dinâmica histórica que busca encontrar espaços, visibilidade e importância, em razão das condições e ritmos sociais das contradições que a própria modernidade, por ser dinâmica, versátil e cambiante, produz.” (TEDESCO; ROSSETO, 2007, p. 15).

A memória surge nos grupos sociais e em seus rituais. Os ritos, portanto, são momentos em que, junto à afirmação de tradições, o passado cotidiano busca manter e atualizar as significações, por meio da construção de memórias comuns, individuais, coletivas, históricas. Conforme Nilson Alves de Moraes em Memória e Mundialização: Algumas considerações (2000, p.95), “As memórias coexistem de fato em nossa cultura [...] justapondo, integrando ou lutando, numa 'rede de mosaico' conceitual, aspectos de distintas e contraditórias expressões, na prática e nas representações dos indivíduos e grupos” (MORAES, 2000, p.95).

Na transmissão da tradição, de geração a geração, a construção que o presente faz do passado passa a ser importante, na medida em que "A memória, considerada como sentido plural, é a expressão de um sentimento, e modo de compreender e se relacionar no mundo." (MORAES, 2000, p.95). Fragmentos de memória surgem do ato de narrar e, em suas representações, os colaboradores reconstróem a memória dos tempos pregressos, confrontando o passado no presente. Daí sua denominação de história do tempo presente.

Pesquisar a Cultura Visual é pesquisar no campo histórico que corresponde à interação do ser humano com a materialidade que mais diretamente envolve a sua existência, aquela que o próprio Homem produz em sua vida social, e o que implica desde a construção do seu habitat até os objetos duráveis e não-duráveis do seu cotidiano. Ela traz para primeiro plano a própria vida material dos homens que vivem em sociedade, incluindo os objetos e materiais que constituem a base da materialidade gerida e organizada socialmente.

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

Mas do que se trata a Cultura Visual? A que se dedica esse conceito? Para responder essas questões é preciso fazer algumas ressalvas, pois não há um consenso exato sobre as definições do termo. Para Ricardo Campos (2012, p. 21-23) a cultura visual pode ser compreendida a partir de três perspectivas: como um *campo de investigação*, entrelaçado com diversas áreas do conhecimento, assumindo caráter transdisciplinar; em segundo lugar, enquanto parte dos aspectos culturais onde predominam os elementos visuais de um determinado universo cultural, constituindo-se *como objeto de estudo*. E, por último, uma Cultura Visualista, *como qualificativo* para designar as sociedades que priorizam a visualidade.

Além disto, é preciso fazer algumas provocações às suspeitas levantadas pelo campo da cultura visual sobre as imagens que compõem os espaços destinados às artes visuais. Para isso, faz-se importante explicar alguns pressupostos teóricos que evidenciam as tensões entre o campo da História da Arte e os Estudos Visuais ou da Cultura Visual. Enquanto a história da arte se direciona por objetos individuais, os estudos visuais

procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais (...) (KNAUSS, 2006, p. 112). Ao aproximar o objeto artístico do universo das imagens, desnaturalizando o estatuto de arte, o estudo desenvolvido a partir do conceito de cultura visual promoveu uma interrogação sobre a própria condição do objeto artístico, não admitindo a condição natural da arte ao insistir na sua construção social (*ibidem*, p.113).

É perceptível que os fragmentos citados acima evidenciem a cultura visual como ferramenta capaz de propor rupturas e deslocamentos nas grandes narrativas e dogmas firmados pela história da arte ao longo do tempo, funcionando ainda como "catalisador" de reações político-filosóficas. Com o despertar da cultura visual, o que importa já não é mais o objetivo artístico em si, o estatuto de "obra de arte" ou, ainda, se determinado objeto deve ser considerado arte. O que está na pauta das discussões é o caráter naturalizado que foi imposto ao objeto artístico, às dicotomias atribuídas ao juízo de valor entre o que é belo e feio, arte erudita e popular, arte censurada e permitida, que estabelecem abismos entre as classes sociais e promovem valoração entre os objetos produzidos pelos artistas. O que importa, portanto, são as representações agregadas às imagens que compõem o vasto repertório da história da arte, questionando de que modo essas imagens construíram as diferentes sociedades em que vivemos? O que elas dizem sobre nossas identidades e formas de ser/estar em sociedade? Quais modelos de vida social e relações de poder elas postulam para os sujeitos sociais e espectadores?

Contudo, além de se debruçar sobre a pesquisa da produção artística do passado, a cultura visualista traz como enfoque também a atenção especial aos fenômenos visuais do cotidiano, seja no uso social, afetivo ou político-ideológico das imagens, assim como, nas práticas culturais que se manifestam como resultado da utilização destas imagens. Aderindo a esse ponto de vista, a cultura visual concorda que a percepção é uma interpretação e assim um aprendizado de produção de significado que precisa do entendimento do observador/espectador nas designações de gênero, classe, crença, etnia, informação e experiência cultural (HERNÁNDEZ, 2011, p. 31-49).

O campo de estudos da Cultura Visual possui um conceito vasto e que diversos autores têm problemas de demarcação, o que oferece margem para diferentes interpretações. Sendo assim, a partir do modo transdisciplinar da Cultura Visual, o autor Ricardo Campos (2012) nos possibilita compreender três perspectivas: a primeira é a ótica da investigação,

ocasionalmente, nomeada e associada aos *Estudos Visuais*; uma segunda perspectiva tem o conhecimento da Cultura Visual como característica da criação cultural humana, mais especificamente a dos artefatos e gramáticas visuais, a natureza das diferentes linguagens que se conectam com o visual, o que compreende as imagens e os objetos de arte, bem como as imagens do dia-a-dia; e o terceiro ponto de vista percebe a Cultura Visual como um atributo, um modo de classificar uma determinada sociedade que avalia, sobretudo, a percepção da visão, a visualização como uma "cultura visualista".

Neste sentido, é imprescindível compreender as imagens como componentes que trazem associados a seus conteúdos a potencialidade imagética de influência e dominação dos sujeitos sociais. Tendo como ponto de partida essas considerações, é possível dizer também que a cultura visual apresenta modos de como romper com essas estruturas para que os espectadores/visualizadores possuam condições de interferir diante ao mundo imagético que lhes é exibido. Conforme Fernando Hernández em *A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito* (2011, p. 46),

em um mundo dominado pelos dispositivos da visão e pelas tecnologias do olhar, a finalidade pedagógica que proponho trataria de explorar nossa vinculação com as práticas do olhar, as relações de poder em que somos colocados e questionar as representações que construímos em nossas relações com os outros, porque, no final, se não podemos compreender e intervir no mundo é porque não temos a capacidade de repensá-lo e oferecer alternativas (HERNÁNDEZ, 2011, p. 46).

De volta à perspectiva de Campos, “quando falamos de cultura visual estamos, por isso, a assumir que o visual se encontra enquadrado num certo ambiente cultural que justifica aquilo que é criado, bem como, o seu significado” (CAMPOS, 2012, p. 29). Sendo assim, John Walker e Sarah Chaplin em *Visual Culture: an introduction* (1994) fala que “aqueles que estudam a cultura visual não estão primordialmente preocupados de como as pessoas vêem o mundo, mas como as pessoas vêem imagens fixas e em movimento e uma série de artefatos que foram criados, em parte ou na íntegra, para serem olhados” (WALKER e CHAPLIN, 1994, p. 22).

Os estudos antropológicos e de historiadores da arte sobre os objetos e/ou artefatos, e aquilo que se convencionou denominar de cultura visual, estão presentes desde os primórdios da história da cultura material. E certamente, essa denominação, cunhada nas origens acadêmicas da antropologia e história da arte, vem passando por uma série de

reformulações, respaldadas por posições teóricas e materiais etnográficos dos mais diferentes lugares do mundo. A pretensão aqui nesta dissertação, apesar de inúmeras publicações sobre a temática, representada pelo enfoque singular de cada um dos trabalhos ora publicados por autores conceituados, é a de demonstrar uma de algumas destas possibilidades e de trazer à tona a multiplicidade rica, densa e tensa destas diferentes abordagens.

Deste modo, acredita-se que o estudo da cultura visual há tempos é realizado por diversos pesquisadores nas mais diversas áreas do conhecimento e, em específico, historiadores da arte. Como já foi dito e em conformidade com Menezes (1998) os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem deduções diretas imediatas sobre uma quantidade significativa de universos carregados de fenômenos. E com isso,

a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos (MENEZES, 1998).

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

Sendo assim, o historiador da cultura visual não se mostra atento apenas aos materiais e formatos dos objetos, mas também aos modos de utilizar, às oscilações da moda, às suas variações de acordo com os grupos sociais, às demarcações políticas que por vezes se

colam a um determinado artefato que os indivíduos de certas minorias podem ser obrigados a utilizar em sociedades que aproximam os critérios da “diferença” e da “desigualdade”. E na variedade das habitações, procurará extrair uma compreensão da vida familiar, das relações entre público e privado, da segregação social que pode ser estabelecida a partir de determinadas configurações de espaço, dos regimes imaginários que podem estar associados a certos padrões habitacionais, da correlação entre os vários tipos de bens imóveis e os grupos sociais a que pertencem os seus possuidores.

Os móveis, os objetos decorativos, as ferramentas, as máquinas, as matérias primas que deram luz a objetos manufaturados, veículos que os transportarão ao longo de grandes avenidas e estradas, com destino a determinados grupos de consumidores que por estes bens terão de pagar em moeda sonante ... tudo pode ser objeto de uma História da Cultura Material. Pode-se perceber que, além da noção de “materialidade”, uma outra noção marcante que muito frequentemente atravessa este campo histórico é a de “cotidiano”. O historiador da cultura material estará frequentemente estudando os domínios da vida cotidiana, da vida privada, embora estes domínios também possam ser partilhados por historiadores voltados predominantemente para outras dimensões ou enfoques, como é também o caso da História das Mentalidades. (MENEZES, 1998).

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

A professora e a historiadora da arte baiana Maria Helena Ochi Flexor em 1970, utilizou desta metodologia, ao pesquisar em cerca de 1900 inventários, testamentos e autos de partilha, e originou-se na tese apresentada para o concurso de professor assistente da UFBA com o título O Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX. Logo após, foi publicada com título Mobiliário Brasileiro – Bahia em 1978, e foi reeditada com o título Mobiliário Baiano pelo Iphan no Programa Monumenta em 2009. E a pesquisa que também se aplica

na localização, análise e comparação dos modelos subsistentes nos museus, permitiu que a historiadora entendesse diversos aspectos da vida privada e configuração das moradas da sociedade baiana setecentista e oitocentista, principalmente o mobiliário, cultura visual do grupo social em foco.

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

3. 1. Oratórios *Locus* de Memória

Nas residências verificamos que os oratórios domésticos juntamente com os santos de devoção, assumem o papel de ponto de memória na residência de seus donos e para eles a atmosfera que os objetos transformam no ambiente íntimo de oração traz uma série de fatores que provocam e passam a se tornar a memória religiosa da família e por que não dizer social, haja visto que ponto de memória é um conceito e um programa que abarca a memória social de uma comunidade em que trazemos para o universo dos oratórios e utilizamos de certa maneira aos oratórios, suas composições e ambientações.

Para melhor compreensão verificamos que o papel em que os oratórios desenvolvem nas residências como a da residência de Solange Maria Simões de Freitas Viana, 83 anos, professora aposentada de artes industriais e desenho, moradora do bairro do Largo da Vitória em Salvador, muito católica não herdou o objeto de sua mãe e nem dos seus avós, mas, afirma em entrevista que o oratório foi herança da irmã que morreu aos 66 anos e a irmã que primeiramente herdou da avó que morava em Itiúba, Bahia.

A cidade de Itiúba é um município brasileiro do estado da Bahia. Emancipado em 1935, localizado no semi-árido, tem área total de 1.737,8 km², e densidade populacional de 20,22 hab/km². A economia local tem seu forte na pecuária e na extração mineral (minério de ferro e cromo). E sua população estimada em 2004 era de 36.128 habitantes. No município há o Obelisco Bendegó localizado na Estação Ferroviária do Jacurici, o

monumento foi feito pela Marinha do Brasil em celebração aos feitos pela engenharia do transporte do Meteorito do Bendegó.



Figura 01-Oratório de Solange Maria Simões de Freitas Viana.
Fotografia: Claudio Rafael de Souza, 2017.

Como pode ser visto na figura 19, o oratório que está centralizado na mesa apoiada na parede está rodeado por diversos objetos além dos santos de devoção que trazem para a atmosfera um quê de memória familiar através de lembranças de festa religiosa, fotografias de familiares colocadas com o intuito de proteção, santos herdados e terços dados, compõem a ambientação, espaço de oração e lócus de memória. Entende-se que o oratório lócus de memória aqui trabalhado resume-se a um ponto na residência tomado para depósito de imagens, lembranças e fotografias protegidas ou não pelo objeto, que resume numa atmosfera típica para a devoção através de orações, rezas, bento, entre outros. E ao evocar estes santos o devoto torna-se cúmplice do mal dizer dos seus algozes.

A experiência descrita salienta-se a necessidade de uma melhor informação, pois os oratórios são objetos que ajudam a ambientar o local de ligação entre o indivíduo para com o místico, o espiritual. Identificamos que na utilização do oratório estão intrínsecas a fé, a tradição e a devoção. Tríade que imbuída na prática religiosa sustenta o uso do objeto em

estudo. E o mesmo acontece com o oratório que compõe o espaço de oração da senhora Exemplo disto pode ser vista na, a senhora Maria José dos Santos Bezerra Cardoso Cabana (figura 20), 83 anos, aposentada, residente do Asilo Santa Isabel, no bairro da Saúde em Salvador, que em entrevista afirmou que o objeto pertenceu aos avôs maternos, que passou a pertencer a sua mãe e após a morte de sua mãe, passou a pertencê-la. Segundo a mesma, o oratório está a cerca de duzentos anos na família.

No interior do objeto, podem ser visualizados diferentes santos devocionais que juntamente com o oratório fazem parte de momentos que D. Cabana rememora quando estava ao lado de sua mãe. Ela afirma, que o canto do quarto que ela vive e está o oratório, é um ponto de recordações e que sente uma certa nostalgia ao abrir o oratório e nele rememorar os momentos em que viveu com sua mãe, com a qual ela morava antes de falecer. Os momentos lembrados pela proprietária mostram o quão aquele espaço faz parte da memória familiar e é um ponto de memória dentro do lócus na qual habita. Entre os santos devocionais estão Santo Antônio, São Gerônimo, Nossa Senhora Aparecida, Menino Jesus de Praga, São Lázaro, São Pedro e o Santo Anjo.

Conforme entrevista além dos santos, D. Cabana informa também que costuma guardar no oratório medidas do Bonfim, terços, folhetos de santos, lembranças religiosas das mais diversas espécies. Mas, a devoção aos santos é tão grande que ela faz questão de zela-los trancados por sistema de tranca e chave para que não ocorra nenhuma eventualidade com os entes celestiais. A devoção da senhora Cabana pode ser visualizada na figura 21, os santos no interior do oratório em suas diferentes disposições, organizados por ela mesma sem distinção de mais dileto. Por falar em devoção, vimos que ela também está intrinsecamente atrelada ao uso do oratório, ou melhor, está estreitamente ligada com a funcionalidade do oratório, em proteger os santos de apreço pessoal do proprietário. Nesta ação é demonstrado o zelo por parte dos devotos pelas imaginárias de sua posse. A maioria dos fieis devotos utilizam e assumem carinho pelos seus santos através de gestos como o banho no menino Jesus, ou troca de sandálias, ostensório e outros ornamentos, que caracterizam o santo devotado.



Figura 02- Santos devocionais de D. Cabana que compõem o interior do oratório.

Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (1981) e Luiz Mott no capítulo *Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu da organização História da vida privada no Brasil I* (1997), mencionam o quanto é importante os oratórios reservados pelas famílias, em especial para a guarda e a demonstração do sentimento de devoção aos santos de devoção dos donos da casa. Onde no ambiente doméstico, para o exercício das orações do Pai-Nosso e da Ave-Maria, ou mesmo da recitação do rosário, entre outras formas de sentimento religioso, era comum estabelecer-se um ponto de natureza física.

A devoção pode ganhar amplitude a partir do grau de afeição do fiel. Existem casos de pessoas que tratam seus santos de maneira parecida com uma pessoa. Alguns dão banho e até mesmo vestem seus santos. A devoção a um santo pode ser apreendida de familiares e ou pode ser cometida por afinidade a determinado santo. O certo é que a Santíssima Trindade e a Virgem Maria estão sempre presentes no contato fiel-entes celestiais, diferenciando apenas o santo de devoção.

Foi identificado também nos entrevistados a preocupação em relação à continuidade do uso e o costume de manter o objeto na família. Muitos alegaram que

atualmente pessoas do seu convívio familiar não demonstram interesse pelo objeto e não exercem sua religiosidade. O que denuncia que para o indivíduo ser merecedor de herdar o objeto precisa demonstrar interesse pelo mesmo, bem como devoção.

Os processos de utilização acima relatados podem ser caracterizados por uma tradição inventada e a premissa pode ser apoiada por Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger em *A Invenção das Tradições* (1997) que por “tradição inventada” dizem ser um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas. Práticas de natureza natural ou simbólica que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Em relação à tradição, Ferreira (1986), diz que é o ato de transmitir ou entregar. É a transmissão oral de lendas, fatos, etc., de idade em idade, geração em geração. Além de transmissão de “valores espirituais” através de gerações é também o conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados. Bem como, recordação e memória da devoção.

Por falar em devoção, vimos que ela também está intrinsecamente atrelada ao uso do oratório, ou melhor, está estreitamente ligada com a funcionalidade do oratório, em proteger os santos de apreço pessoal do proprietário. Nesta ação é demonstrado o zelo por parte dos devotos pelas imaginárias de sua posse. A devoção pode ganhar amplitude a partir do grau de afeição do fiel. Existem casos de pessoas que tratam seus santos de maneira parecida com uma pessoa. Alguns dão banho e até mesmo vestem seus santos. A devoção a um santo pode ser apreendida de familiares e ou pode ser cometida por afinidade a determinado santo. O certo é que a Santíssima Trindade e a Virgem Maria estão sempre presentes no contato, diferenciando apenas o santo de devoção.

Apesar de ser identificada a devoção atualmente no contexto de uso do oratório, *acredita-se que* no mundo moderno, tão fraco moralmente nas coisas de Deus, as pessoas não entendem mais o significado da palavra Devoção. Para os homens e mulheres de hoje as práticas devocionais não passam de sentimentalismo subjetivista que os mantém aprisionado ao passado. Falar em ato de vontade, em estar em estado de prontidão parece ser algo ultrapassado. Tudo precisa ser processado, ruminado, oferecido sem que seja preciso sacrifício ou esforço. A revitalização chegou até mesmo ao culto a Deus. Urge recuperar o sentido da palavra e a sua prática, para assim, viver a caridade e a “devoção”.

É perceptível a missão da arte visual no oratório, quando nos vários modelos encontrados do objeto em estudo, os artifices demonstram através da plasticidade sua criatividade, dando ao observador a experiência de captar sentimentos colocados nas obras, como admiração, adoração, afetividade e credulidade. Esse fenômeno pode ser identificado principalmente nos oratórios confeccionados pelos seus próprios donos, na tentativa de imprimir os sentimentos em torno da sua devoção aos santos que possuíam.

Percebemos ainda que o oratório pode ser considerado também e não somente como obra de arte, partindo da etimologia e definição de que a arte deriva do latim *Ars*, ou *Artis*, cuja significação é habilidade. Em palavras simples, é o ato de fazer, produzir ou criar algo. E sendo variável, a arte se diferencia e produz estilos diferentes de acordo com cada sociedade e cultura. Apesar da maioria das pessoas considerarem a arte como uma dimensão elevada na qual são inseridas somente como obras artísticas as produções dos grandes mestres ou das figuras reconhecidas enquanto “artistas”, existem pessoas, como exemplo, proprietários de oratórios entrevistados na pesquisa que também consideram a nível social objetos como o oratório, obras criadas por artifices marceneiros, obras de arte.

Ainda em relação ao oratório como obra de arte, identifica-se que a noção de obra artística tende a ser identificada com as “artes plásticas”. Neste sentido, é hábito considerar-se as pinturas e as esculturas como obras de arte. Porém, de qualquer forma, também são obras de arte, objetos funcionais criados com certa plasticidade que detem inclusive referências estilísticas, pois são produções elaboradas por uma pessoa com fins artísticos.

De modo reflexivo, percebemos que um objeto do cotidiano pode não ter ou ter “função” artística, questionar ou não questionar parâmetros artísticos estipulados no decorrer da história da arte e apenas existir por sua utilidade prática. Quando um objeto artístico tem que dialogar com todo o universo da arte, negando ou reafirmando um paradigma artístico. Em outras palavras, um objeto de função no cotidiano pode se tornar um objeto de arte se for revestido de alguma função artística e plasticidade.

3. 2. Oratórios Museálias

Nos museus os oratórios passam pelo processo de musealização e são chamados como o termo diz, “objeto de museu” que é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia* muitas vezes utilizado e construído a partir do latim, com plural neutro: as

musealia. Equivalente em inglês: *musealia*, *museum object*; francês: *muséalie*; espanhol: *musealia*; alemão: *Musealie*, *Museumsobjekt*; italiano: *musealia*.

Em sentido filosófico mais elementar, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas um produto, um resultado ou um correlato. Dito de outra maneira, ele designa aquilo que é colocado ou jogado (*ob-jectum*, *Gegen-stand*) em face de um sujeito, que o trata como diferente de si, mesmo que este se tome ele mesmo como objeto. Essa distinção do sujeito e do objeto é relativamente tardia e própria do Ocidente. Neste sentido, o objeto difere da coisa, que, ao contrário, estabelece com o sujeito uma relação de continuidade ou de “utensilidade”, como exemplo podemos entender o oratório como um prolongamento da religiosidade soteropolitana e não um objeto.

Um “objeto de museu” é uma coisa musealizada, sendo “coisa” definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão “objeto de museu” quase poderia passar por pleonasma, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos. O objeto não é, em nenhum caso, uma realidade bruta ou um simples item cuja coleta é suficiente para sua entrada no museu, assim como, por exemplo, se coletam 85 oratórios domésticos na cidade do Salvador.

Deste modo, o objeto é um estatuto ontológico que vai englobar, em certas circunstâncias, uma coisa ou outra, estando entendido que a mesma coisa, em outras circunstâncias, não constituirá necessariamente um objeto. A diferença entre a coisa e o objeto consiste no fato de que a *coisa* tornou-se uma parte concreta da vida, e que nós estabelecemos com ela uma relação de simpatia ou de simbiose. Isso se vê particularmente no animismo das sociedades geralmente chamadas de primitivas: trata-se de uma relação de “utensilidade”, como no caso de o objeto deste estudo que é adaptado para ter a forma de prédio religioso ou parte desse como é o caso do altar-mor e colaterais. Por contraste, o *objeto* será sempre aquilo que o sujeito coloca em face de si como distinto de si; ele é, logo, aquilo de que se está “diante” e do qual é possível se diferenciar.

O museu ao preservar um objeto dispõe de passos que busca além da aquisição, de pesquisa, de preservação e de comunicação, o seu trabalho que é apresentar o museu como uma das grandes instâncias de “produção” de objetos, ou seja, de conversão das coisas que nos rodeiam em objetos de museu. Nestas condições, o objeto de museu – *musealia* – não apresenta uma realidade intrínseca, mesmo não sendo o museu o único instrumento a

“produzir” objetos, Mas, na busca por uma comunicação ele permite a busca de informações, inferências, que traz para o pesquisador ou museólogo respostas sobre o seu percurso, ou um aporte de informação capaz de gerar descrições oral ou escrita .

Deste modo, alguns pontos de vista são “objetificáveis”, como é o caso, particularmente, do desenvolvimento científico que estabelece normas de referência – como a proporção áurea e as escalas de medidas, - totalmente independentes do sujeito e que, como consequência, têm dificuldade em tratar aquilo que é vivo como tal, pois tendem a transformá-lo em objeto, o que gera, por exemplo, a dificuldade da fisiologia em relação à anatomia. O ponto de vista museal, mesmo se este é, por vezes, colocado a serviço do desenvolvimento científico, diferencia-se pelo ato primeiro de expor os objetos, isto é, de mostrá-los concretamente a um público de visitantes.

O objeto do museu é feito para ser mostrado, com toda a variedade de conotações que lhe estão intrinsecamente associadas, uma vez que podemos mostrar para emocionar, distrair ou instruir. Essa operação de “mostração”, para utilizar um termo mais genérico que o de “exposição”, é tão importante que cria a distância, faz da coisa o objeto, enquanto que no desenvolvimento científico a prioridade é a exigência do reconhecimento das coisas em um contexto universalmente inteligível.

ao entrarem no museu.

Os artifícios da vitrine ou dos expositores, que servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, são responsáveis por garantir a objetividade, assegurar a distância e nos assinalar que aquilo que nos é apresentado não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos. Por exemplo, não devemos nos sentar sobre uma cadeira em um museu de arte decorativa, o que pressupõe a distinção convencional entre a cadeira funcional e a cadeira-objeto. Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação e atribuem-lhe um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico Tornam-se, assim, testemunhos(con)sagrados da cultura.

Uma certa tensão opõe o objeto autêntico ao seu substituto. Neste sentido, convém destacar que, para alguns, o objeto semióforo só aparece como portador de significado quando se apresenta por si mesmo e não por um substituto. Por mais ampla que possa parecer, essa concepção puramente *realista* não advém das origens do museu até o Renascimento, nem da evolução e diversidade que alcançou a museologia no século XIX.

Também não leva em conta o trabalho de certo número de museus cujas atividades são essencialmente semelhantes, como por exemplo na internet ou sobre suportes duplicados e, mais frequentemente, todos os museus feitos de substitutos, como os museus com acervos de moldes, as coleções de maquetes, os museus de cera ou os centros de ciência (que expõem principalmente modelos).

Com efeito, a partir do momento em que os objetos foram considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição. Do mesmo modo, visto que a função da natureza do *expôt* pretende substituir um objeto autêntico, atribuímos a ele a qualidade de *substituto*. Este pode ser uma fotografia, um desenho ou um modelo de objeto autêntico. Assim, o substituto supostamente se opõe ao objeto “autêntico”, mas também não se confunde totalmente, por outro lado, com a *réplica* (como os moldes de esculturas ou cópias de pinturas), na medida em que ele pode ser criado diretamente a partir de ideias ou de processos e não somente pela cópia. Segundo a forma do original e segundo o uso que dele deve ser feito, este pode ser executado com duas ou três dimensões. A noção de autenticidade, particularmente importante nos museus de Belas Artes (onde se encontram obras-primas, verdadeiras ou falsas), condiciona uma grande parte das questões ligadas ao estatuto e ao valor dos objetos de museu.

Neste sentido, podemos compreender o objeto museológico em definições correlatas e assim ele é chamado ou adjetiva-se como artefato, autenticidade, coleção, coisa, coisa real, cópia, *expôt*, espécime, objeto transicional, objeto fetiche, objeto testemunho, obra de arte, relíquia, reprodução, substituto. Como é o caso do oratório doado ao Museu de Arte Sacra da UFBA, doado pelo Senhor Antônio Tavares da Silva em 03 de abril de 1972. O mesmo dispôs as imagens no interior do objeto, e pediu que não fossem retirados os santos devocionais, que estavam como sua esposa sempre arrumava. O seu pedido foi respeitado, e somente depois de uma exposição que apenas a mesa de suporte do mesmo, foi trocada e separada do conjunto.

Este ato do objeto ser salvaguardado os santos com o modelo de estilo colonial propõe que o objeto museália, destituído do valor de funcionalidade, quando esta se impõe como forma de ambientação, se distancia no Museu, onde diferentes peças se reúnem compondo ambientes, narrativas, despertando olhares, sentimentos e memórias. O ato de preservar a cultura material do soteropolitano na medida em que traz ações de conservação,

restauração e pesquisa se dá quando ao expor o exemplar o ambiente de visitação torna-se progressivamente, o reconhecimento da finalidade educacional dos acervos levou os museus a introduzirem estratégias voltadas a facilitar e a aprimorar a comunicação com o público em suas exposições.



Figuras 3 e 4 – Oratório doado ao Museu de Arte Sacra da UFBA e Interior de Oratório com os Santos de Devoção do Proprietário.

Fotografia: Cláudio Rafael, 2017.

A origem dos objetos está ligada ao ato de colecionar e o ato de colecionar na sua maioria das vezes origina um museu. Os museus tradicionalmente expõem coleções. Coleção é um conjunto de objetos, mais precisamente um conjunto de indicadores de memória, materiais e imateriais, que recebem uma proteção especial e são expostos em locais especialmente criados para essa finalidade (POMIAN, 1984, p. 53). Nesse sentido, e de tal modo que os oratório doméstico e seus santos de devoção expostos, as oferendas aos deuses ou aos mortos, as relíquias e os objetos sagrados, os tesouros principescos, todos podem ser considerados integrantes de coleções. Na Idade Média, por exemplo, começaram a ser formadas coleções mais sistemáticas a partir de grandes tesouros ligados à Igreja ou a senhores feudais. Constituídos majoritariamente por objetos feitos de metais

preciosos, os tesouros eram parte dos símbolos que denotavam o poder e a riqueza dos senhores de terra e do clero.

Nesse contexto e logo após a Revolução Industrial, surgiu um novo tipo de exibição que iria influenciar o mundo dos objetos: as chamadas Exposições Universais. Essas seriam criadas para divulgar os últimos avanços tecnológicos da área industrial e agrícola de cada país, e como princípio educador, essas exposições também serviam para a instrução das classes trabalhadoras urbanas e rurais. Deste modo, seu sucesso pedagógico levou muitos países a criarem museus de ciência, técnica e artes decorativas, nos quais eram expostas coleções de artefatos mecânicos e produtos industriais. Esse novo tipo de museus, com finalidade notadamente didática, introduziu expressivas transformações na forma de expor, como a utilização de modelos animados, ou cenários e aparatos que os tornavam interativas, ou seja, seu público podia tocar e interagir com as peças. Era a “lição das coisas” reforçada e com um novo potencial pedagógico. De servir como fonte de educação para os seus visitantes.

Com isto, os objetos passaram a ser expostos com mais espaço ao redor, privilegiando a observação de cada um separadamente. Em seguida, constituem as exposições, textos explicativos e etiquetas contendo informações complementares que também aos poucos foram sendo introduzidos. Nos museus de arte, o conteúdo desses textos se resumia, em geral, à identificação das obras. Estas ações fortaleceram a visão dos objetos enquanto instrumentos de ação social transformadora e a importância das exposições e das ações educativas se deram como veículos dessa transformação social.

Nessa trajetória, é possível compreender os objetos e seus museus como atuais sistemas complexos, que abrigam setores de atividades distintos, como: exposição, educação, pesquisa, conservação, programas e atividades para diferentes públicos, lojas, e cafés, tudo a partir do plano museológico e atividades educativas. Esta multiplicidade de funções faz com que, ao redor dos núcleos expositivos formados por exposições de longa e média duração, temporárias, itinerantes e virtuais, haja uma notável vida cultural capaz de seduzir públicos cada vez maiores e mais diversificados. A ocorrência dos museus enquanto locais capazes de associar fruição estética, aprendizado e lazer traz cotidianamente o desafio da reinvenção por parte dessas instituições, que visam economia criativa para gerar fundos para suas ações educativas. Lembrando que nem sempre museus institucionais arrecadam fundos para a sua gestão.

3.3. Oratórios em Antiquários

O oratório ou adoratório pode ser um compartimento de uma casa consagrado à oração, também pode ser armário, nicho ou pequeno altar onde são dispostas para veneração imagens de santos. Porém, pode ser também oratório ou oratória, um gênero de composição musical cantada e de conteúdo narrativo. Semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), difere desta por não ser destinado à encenação. Em geral, os oratórios têm temática religiosa, embora existam alguns de temática profana. O que enfatiza a necessidade de uma definição mais estreita do que vem a ser ou se materializa ser o foco desta pesquisa, que é o oratório enquanto objeto e móvel de devoção que muitas vezes são descartados ou colocados em ambientes reclusos, não sendo mais ou servindo mais a sua funcionalidade de abrigo dos santos devotados.

Sendo assim, neste tópico estamos trabalhando ou dissertando o objeto oratório como nicho ou pequeno altar onde são dispostas, para veneração, imagens de santos. No qual, a tradição iniciou aqui nas terras brasileiras, a partir de 1.500, na descoberta ou conquista do Brasil que foi garantida pelo sinal da Cruz e através da Caravela de Cabral que chegou às novas terras carregando em meio à sua bagagem um oratório com a imagem de Nossa Senhora da Esperança, iniciando uma tradição que perpetua o contato do homem com a divindade pelos séculos consecutivos. Entretanto, analisaremos o oratório enquanto produto a ser exposto e comercializado.

Os oratórios normalmente de ambiente doméstico têm forte poder sagrado juntamente com os santos de devoção dos devotos cristãos, porém muitas vezes são retirados das residências, levados e postos em exposição nas instituições museais e/ou culturais. Desta maneira, o oratório deixa o seu lugar de culto e entra nos antiquários, ambiente de compra e venda enquanto “mercadoria” a ser vendida.

Para Walter Benjamin em A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (2014) seria possível reconstituir a história da arte a partir do embate de dois polos, no interno da própria obra de arte, e observar o substancial desta história na variação do peso conferido seja a um pólo ou seja a outro. Os dois pólos referenciados por Benjamin, são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. Ele explica que o produzir artístico atrelado ao objeto ou tendo como resultado o objeto começa com representações a serviço

da magia. O que implica, sobretudo, nestas representações, é que elas existem, mas do modo que não que sejam observadas.

Por exemplo, o oratório e as imagens de santos produzidos pelo homem com o teor sacro e utilizados nas residências e igrejas, como um aparelho de magia, só é ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no elevado, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a sustentar ocultas as obras de arte. Ou seja, exemplificando, certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cella, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. À medida que as obras de arte se libertam do seu uso ritual, crescem as ocasiões para que aquelas sejam expostas e observadas pelo público.

No caso dos oratórios domésticos e os santos devocionais atrelados a eles, se destacam no momento em que o móvel de oração se torna aparelho de magia ao ser exposto para compra, não só dentro do estabelecimento comercial, mas também nas vitrinas dos mesmos. Essa questão possibilita compreender que os oratórios, possui área que indica transparecer exemplo de objeto religioso. Na medida em que ocasionalmente se faz pertinente sua compra enquanto objeto de arte, se faz necessário a exposição como maneira de contemplá-los, não só como modelo de estética como também contemplativo. O que realiza a necessidade de transpor o método iconográfico.

Conforme Benjamin (2014) a exposição de um oratório e imagens de santos enquanto objeto de comercialização, que pode ser deslocado de um lugar para o outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo e posta apenas para contemplação. A exponibilidade de um oratório enquanto obra de arte, cultura material e visual à ser observada e comercializada, é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o procederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua própria natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu num momento em que sua exponibilidade prometia ser maior que a da missa.

A negociação de uma obra de arte cresce em tal escala, com os vários métodos de sua reprodução técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro que corresponde a uma mudança qualitativa. Com efeito, em relação aos objetos abordados a preponderância absoluta do valor de culto conferido ao objeto o leva a ser concebido em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte. Do mesmo modo, a

preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.

Levanta-se a hipótese de que ao levar em conta as considerações do autor acima citado, podemos observar que o valor atribuído ao objeto depende do ambiente em que ela esteja inserido e o contexto por traz da ambientação. No caso dos oratórios como objeto funcional, de decoração e suporte para a veneração dos santos, muda quando esse objeto assume no ambiente de um comércio ou antiquário, o cunho de uma cultura material e visual onde sua contemplação será por ser um objeto artístico, mesmo sabendo que esse objeto tem uma funcionalidade no ambiente doméstico, ambiente privado, livre muitas vezes do desejo de possuí-los.

Neste sentido, o autor explica que um objeto pode ter valores diferentes, devido ao ambiente que ele se encontra e a maneira que é visto. Pode se perceber na história da arte que muitos objetos considerados sagrados possuem interpretações diferentes à medida que são inseridos aos ambientes. Muitos objetos sacros transformam a sua essência para obra de arte sacra ou objeto de troca, ao serem deslocados do seu ambiente de funcionalidade para o ambiente expositivo, que neste caso passa a ser não um lugar de exposição, mas como galerias onde se torna produto de comercialização.

Com o niilismo atrelado a sociedade de consumo e o desejo de renovação e modernidade, apesar da ideia de reaproveitamento de objetos antigos e o estilo retrô que busca a estética do passado para configuração e ambientação dos vários tipos de ambientes domésticos atualmente, a maneira de decorar e adquirir tais objetos se torna meio deslocada da mentalidade da época, o que reafirma o não desejo de possuí-los e os deixarem sendo vendidos em antiquários. Essa teoria afirma, de tal modo, que os objetos agora “artefatos” transubstanciam em objeto de memória esquecido, onde memórias são silenciadas, renegadas e /ou esquecidas. Embora, reconheça que os oratórios de antiquários são exímios exemplares de arte também depositados em cruzeiros em cidades do interior do estado, como é o caso na cidade de Sapezinho, Bahia.

Capítulo 4



4. Memória Escrita: Mão de Obra, Produção e Comercialização

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

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

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

No fragmento do inventário de Joana Maria da França (figuras 4 e 5) realizado pelo inventariante Manoel dos Santos Dias, em 1755 e pesquisado pela autora, por exemplo, é possível verificar a divisão dos bens em prata, escravos e móveis, os exemplares descritos e o valor estimado ao lado. Neste documento é possível conferir, inclusive, que o móvel de devoção da proprietária designado de oratório e toda sua ornamentação valia mais que todos os outros móveis juntos. O arquivo público tem inúmeros documentos e os com informações aqui citados estão inclusos nos documentos jurídicos, no qual segue por identificação no sistema de busca e dados do próprio Arquivo Público do Estado da Bahia, que é vinculado a Fundação Pedro Calmon.

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

No jornal Asteroide de sexta-feira, 11 de maio de 1888, número 64, ano I, da cidade de Cachoeira, na coluna de noticiário, encontramos divulgação do casamento do Sr. Virgílio Ferreira Menezes Motta, com a Excelentíssima Sra. D. Thomazia d'Oliveira Borges, virtuosa filha do Senhor Capitão Antônio Francisco d'Oliveira Borges, que ocorreu no dia 10 de maio do mesmo ano, sábado, em oratório particular e contou com a presença de muitas pessoas gradas da sociedade. Na cerimônia, logo após a primeira contradança, oito infelizes escravos foram restituídos com a liberdade e seus respectivos títulos, entregues por o Exmo. Sr. Dr. Aristides Augusto Milton, que demonstrou por breve “alocução”, ainda amais seus sentimentos abolicionistas.

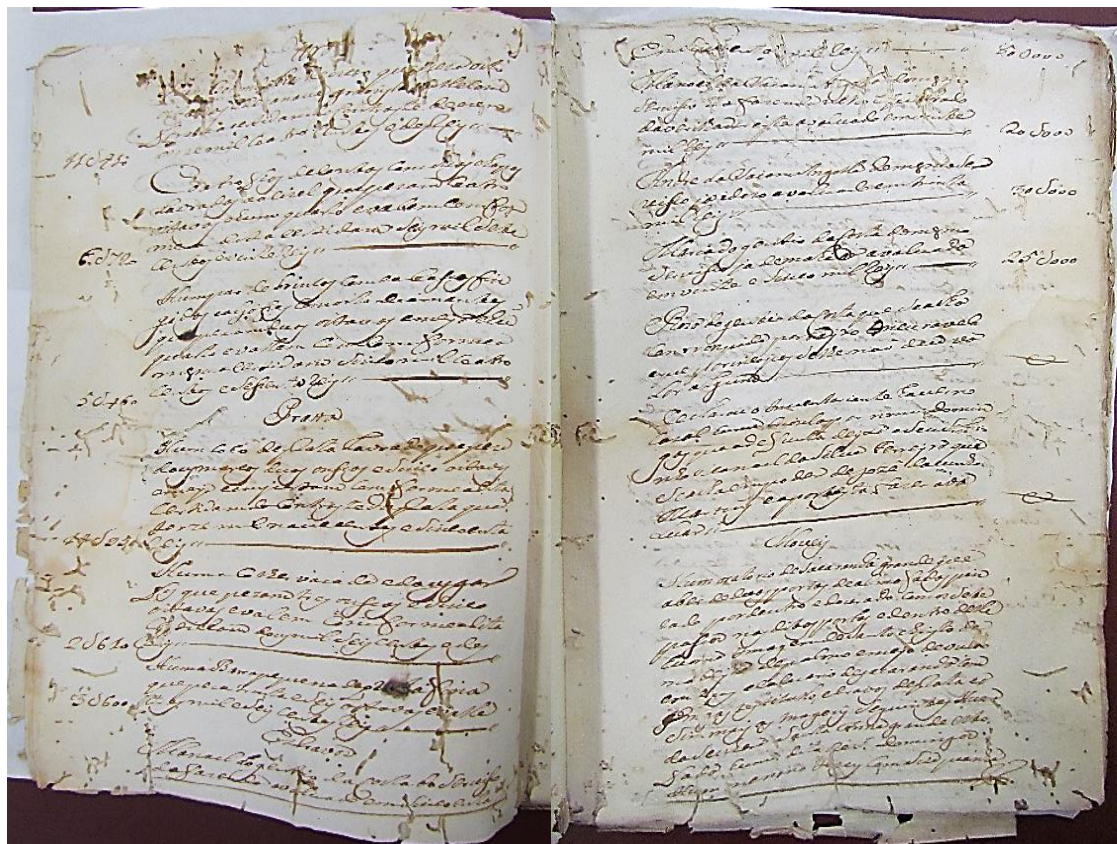


Figura 5- Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia

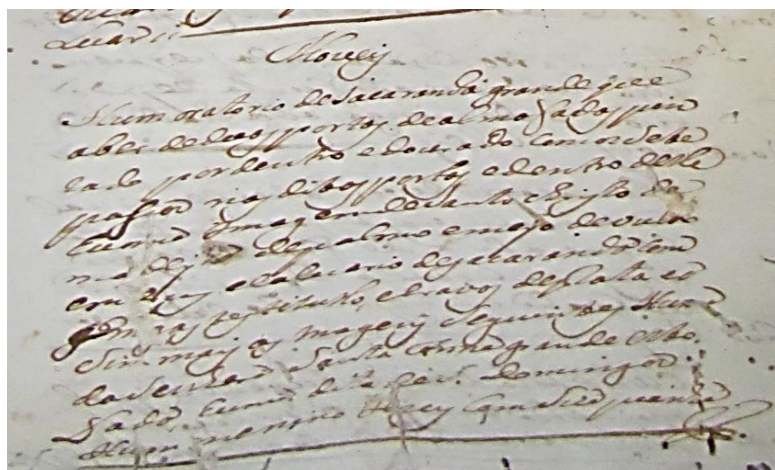


Figura 6- Fragmento do Inventário 04/1596/2065/02 – Arquivo Público do Estado da Bahia

No Jornal A locomotiva de 31 de janeiro de 1889, Ano I, Número X, encontramos anúncio no qual a redação do periódico felicita antecipadamente por meio de “votos de mil venturas” o Ilustre Sr. Comendador Fernandes de Mesquita e sua “digníssima” esposa a Exma. Sra. D. Julia Augusta de Mesquita e todos os familiares pelo casamento da jovem D. Amélia de Mesquita com o Sr. Arthur Furtado de Simas que ocorrera no dia 09 de fevereiro. No anúncio da celebração consta que o ato solene fora realizado em oratório particular, as 08:00 horas da noite, na Rua do Rosário, na presença de grande número de convidados “da mais escolhida” sociedade baiana, que com a presença contribuirá para abrilhantamento da festa.

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

As possibilidades de estudo neste tipo de documentos são múltiplas, e normalmente a reconhecida importância e riqueza informativa dos inventários de bens para o estudo do entesouramento, do luxo, do colecionismo, dos níveis de vida e dos padrões de consumo de determinada época, perscrutados pela posse de escravos e de bens de luxo – peças de vestuário e de adorno (joias), mobiliário e outros bens de consumo da casa, como roupas

de cama e de mesa, pratas, alfaias litúrgicas, livros, instrumentos musicais, diversos objetos de coleção, carruagens e outros.

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

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

Os inventários, testamentos e autos de partilha costumavam ser tratados como um *continuum* de um mesmo processo, que se inicia com o inventário e termina com a partilha e adjudicação dos bens aos herdeiros. Ambos são atos constantes da vida civil, inclusive alterados recentemente pela lei 11.441/2007, que introduziu a partilha extrajudicial. Contudo, “o formal de partilha é um documento de natureza pública, cuja finalidade é regular os direitos e deveres decorrentes de relações jurídicas entre pessoas, como no inventário e partilha” (POUSSAM, 2018).

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

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

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

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

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

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

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

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

A partir disto, procurou-se no atual estudo atribuir os objetos estudados como patrimônio cultural passíveis de degradação na perspectiva da cultura visual, sem se debruçar por inteiro a teoria da cultura material, para com isso despertar a conscientização da preservação dos exemplares subsistentes. Afinal, todo objeto é composto de visualidade, mas se atendo a questão do visual, é mais notório trabalhá-los como exemplos de cultura visual. Embora, se tenha a noção da materialidade dos objetos estudados, devido a ser preciso visualizar o exemplar subsistente para assimilá-los às características transcritas nos documentos, os estilos de época e sua determinação no modelo encontrado.

Para compreender a metodologia utilizada por Maria Helena Ochi Flexor verificou-se que a maneira pesquisada melhor é apresentada na última publicação, realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN no Programa Monumenta. Além disto, percebemos também que a autora ilustra com fotografias dos exemplares subsistentes localizados em museus, de modo a respeitar fielmente as características estilísticas e de ornamentação dos respectivos períodos do mobiliário. Essa última publicação possibilitou de maneira dinâmica a compreensão do estudo realizado pela a autora. De modo que, serviu e serve de exemplo para outros estudiosos.

No estudo a autora buscou estudar o mobiliário baiano, considerando, além da morfologia e da cronologia, a sua inserção na sociedade, a mão de obra e os materiais empregados. Esse procedimento foi em parte adotado logo em seguida por Tilde Canti em *O móvel no Brasil; origens, evolução e características*. (1985) e *O móvel do século XIX no Brasil* (1989), pesquisando exemplares brasileiros.

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

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

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

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

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

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

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

A partir deste momento, dissertaremos conforme Flexor (2009) para compreender as denominações que se adaptam corretamente tanto aos móveis de uso civil e leigo, quanto, em parte, aos religiosos. A metodologia adotada considerará também, além da forma e da cronologia dos móveis, necessidade de compreender sua introdução na sociedade, à mão de obra, os materiais empregados, a técnica, as lojas de como esse objeto era comercializado. De tal modo, antes de versar sobre os móveis ditos, traremos notícias sobre os oficiais mecânicos que elaboraram os móveis na periodização abordada – atentando-se ao regime de trabalho, seu valor na vida social baiana e a matéria-prima então utilizada.

Outra fonte de pesquisa possivelmente relacionada a dados de outrora como exercício da atividade dos artifices, obras criadas e datas de nascimento e morte pode ser encontrada tanto nos inventários no APEB, como também no centro de memória da Universidade Federal da Bahia, que são as fichas avulsas do professor Carlos Ott e também no Instituto Feminino da Bahia, que são as fichas avulsas digitalizadas de Marieta Alves. Todos esses documentos citados nos permite compreender todas as informações necessárias para

possível designação da mão de obra, como também atribuição de criação. Dados importantes e necessários são encontrados também em anúncios de jornais e almanaques do período estudado ou até o período que sejam encontrados exemplares.

As informações contidas nas fichas são informações retiradas de documentos históricos de posse do Município e do Estado, como arrolamentos, exames de ordem municipal, documentos administrativos do Estado, entre outros de cunho legislativo. O que implica na natureza real o valor dos documentos pesquisados pelos historiadores, e que hoje serve de arcabouço teórico para novos pesquisadores, com novas perspectivas e novos desafios a serem pesquisados. De maneira que, esses documentos sendo olhados de uma nova perspectiva possibilita a inferência de novos dados científicos.

Os documentos oriundos de fontes primárias se tornam também fontes primárias, no momento em que os documentos referidos se tornam degradados devido a ações do tempo e a má conservação. Permitindo assim, ou modificando o seu suporte de informação, o que significa que foi realizada uma transcrição de dados existentes em documentos primários para documentos secundários, que perdem a condição de ser secundários a medida que só restam estes, para serem fontes primárias.

Essa fonte de pesquisa se torna primordial para uma pesquisa valorosa na área acadêmica tendo em vista que traz aporte em documentos até então não revisados por historiadores e ou mesmo descrito por mãos diversas. Essa necessidade se dá no momento em que através de pesquisas secundáriaa, ou melhor, em livros, são encontradas lacunas existentes que geram uma nova tentativa de atribuir a sua pesquisa valor inovador. O que implica, a necessidade de uma nova revisão para preencher as lacunas existentes na área acadêmica da temática, não deixando de desmerecer as tentativas anteriores.

O seu aporte filosófico nos permite compreender a necessidade de uma nova revisão, atribuindo, desse modo, pesquisas que necessitem valor sistêmico, o que na verdade não desmerece os antigos pesquisadores, mas valoriza a pesquisa criada por estes, na medida em que são bases metodológicas para futuras teorias. Sem deixar de citar a necessidade de uma nova revisão futura, pois a necessidade criada em determinada possibilidade sugere nova versão para fatos ocorridos no presente, mas sem desmerecer o passado e sobregar o futuro. Essa possibilidade de pesquisa não desmerece a criada pela iconografia e os documentos iconográficos que seriam os registros fotográficos e os

elementos visuais nestes contidos. Essa informação se dá na medida em que futuras gerações encontrem a necessidade de gerir informações contidas em bases fotográficas.

Essa completude se dá no momento em que bases fotográficas ampliam-se na medida em que estudos referentes a objetos e seu suporte fotográfico, amplia versões de diferentes perspectivas possibilitando novas dissertativas para ampliar o conhecimento de novos objetos a serem estudados, de modo ambíguo, isso denota certa maneira de expor o assunto ou temática na qual o pesquisador busca maneira de se impor perante o desejo de modificar o objeto de estudo temático.

Ao interpretar a linguagem visual observamos que diversamente da linguagem falada ou escrita, cujas regras gramaticais são mais ou menos estabelecidas, a linguagem visual não tem nenhuma lei propriamente dita. A não ser que os artistas resolvem problemas nos quais são sempre dados com base em tratados, concílio, entre outros. Isto significa que eles não podem alterar nenhum dos problemas encontrados, mas deve buscar soluções adequadas. Os artistas precisam se apoiar em sua mente inquisitiva e investigar todas as situações visuais possíveis dentro das exigências de problemas individuais.

4.1. Marceneiros, Entalhadores e Carpinteiros

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

Estas atividades mencionadas anteriormente servem de base para a identificação de como tais profissões foram administradas durante os séculos XVIII, XIX e XX, na capital

do Brasil na sua em plena efervescência e sendo parcialmente a cidade de Salvador, que herdou de Portugal a composição administrativa e a estrutura socioeconômica, incluindo a formação de mão de obra, constituída majoritariamente de artífices.

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

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

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

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

barbeiro, sapateiro, carpinteiro de obra branca ou de edifícios, carpinteiro das naus da ribeira, carapina, correeiro, dourador, espadeiro, esparteiro, ferreiro, latoeiro, marceneiro, ourives do ouro e da prata, parteira, pasteleiro, pedreiro, polieiro, sangrador, seleiro, serralheiro, sombreiro, tanoeiro, tintureiro, torneiro, alfaiate, anzoleiro. Muitos dos ofícios existentes em Lisboa não passaram para o Brasil por não serem de primeira necessidade ou, então, foram anexados a outros ofícios. As demais atividades

constituíam, normalmente, monopólio real. Como dizia José da Silva Lisboa a Domingos Vandelli, em 1781, “as artes na Bahia se reduzem aos ofícios mecânicos de pura necessidade” (FLEXOR, 2009, pág. 41).

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

Nas festas, cabia à Igreja o cerimonial litúrgico, enquanto o brilhantismo do acontecimento dependia do Senado da Câmara. Esta dividia os grupos por profissões e elegia um encarregado dos festejos – o cabo da festa –, que assinava um termo de responsabilidade comprometendo-se a organizar, especialmente, os festejos oficiais⁴⁴. Os artesãos deviam participar ativamente destas procissões, comparecendo com os estandartes dos padroeiros e insígnias dos respectivos ofícios mecânicos. (FLEXOR, 2009, pág. 49)

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

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

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

As cartas de examinações dos marceneiros não foram mais registradas nos livros da Câmara a partir de 1819, as ditas eleições aparecem até 1814 e as licenças, até 1831, com muitas interrupções. Assim, desse período em diante, há poucas informações sobre os oficiais mecânicos que trabalhavam na confecção de móveis. Entre 1811 e 1821, o primeiro jornal baiano, a Idade d'Ouro do Brazil, trazia tanto notícias sobre as lojas, bazares e artífices brancos, quanto se referia a escravos (FLEXOR, 2009, pág.58). As fichas avulsas de Marieta Alves e Carlos Ott, no momento parecem ser a melhor fonte de pesquisa. Apesar, de não elencar ou tabelar os nomes desses oficiais por tempo.

Apesar de existir também oficiais mecânicos em outros lugares da Bahia, tomamos como recorte a cidade do Salvador por ser a primeira e por muito tempo a principal cidade do Brasil e do Estado da Bahia. Definimos o íterim de 1700-1960 por ser um período em que a prática ainda possuía relevância para os objetos de cultura material e visual trabalhados em pesquisa, produzindo assim, quantidade significativa de possíveis autorias para as criações de marceneiros, escultores-entalhadores, carpinteiros e qualquer outro serviço atribuído aos oficiais mecânicos e aquilo que aqui se escolher ser mão de obra de criação dos oratórios e imagens de santos, e também por ter um grande número de documentação. Tendo em vista que a memória documental da sociedade baiana pouco existe em bom estado de conservação.

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

4.2. Lojas, Marcenarias e Casa de Leilões

A comercialização de móveis e objetos decorativos era comum no século XVIII e XIX em lojas e marcenarias na cidade de Salvador e outras regiões importantes para o império como o recôncavo baiano e a cidade de Cachoeira. Com o passar dos séculos a encomenda de móveis e entre eles oratórios era diretamente realizada a diferentes tipos de artífices como marceneiros, entalhadores-escultores e carpinteiros. As encomendas normalmente seriam criadas a partir de gosto como e também de gosto específico dos proprietários. Contudo, lojas e outros estabelecimentos vendiam oratórios de segunda mão e novos. Durante esse período normalmente existiam e eram divulgados anúncios de compra e venda de oratórios domésticos e ornamentações. A seguir veremos alguns desses anúncios em diferentes periódicos e jornais. Além de cerimônias religiosas.

O primeiro anúncio identificados em jornais e periódicos da época é o anúncio do Diário da Bahia de 10 de março de 1889, página 60, encontramos a casa de comércio de Rodrigo Gesteira consta que o mesmo venderá diversos móveis, como guarda roupa, mesa para escrever, cômoda de jacarandá, uma grande mesa elástica para jantar, um oratório, entre outros. Na Gazeta da Bahia de 1879 e de quarta-feira, 8 de janeiro de 1881 encontramos anúncio da Casa Sui Generis, Rua da Alfandega, nº 60 e também a Loja Estèbenèt ou Estèbènte, rua da alfandega, respectivamente, ouriversaria para o culto divino, incluindo para oratorios e lampadas para oratorios. Na Gazeta da Bahia de quarta-feira, 26 de julho de 1882, página 2, encontramos o anúncio de leilão de Ignácio Marinho, anúncio venda em leilão de um rico oratório com mesa, uma rica secretária de jacarandá a Luis XV, estante para livros, uma mesa com gavetas para escritório, quartinheiro, marquesa, entre outros artigos. Tudo a ser vendido por dinheiro, sem reserva de preço.

Na Gazeta da Bahia de quarta-feira, 29 de junho de 1883, encontramos o anúncio da Matriz da Vitória convidando todos os devotos de Nossa Senhora de Lourdes para missa solene, as 9 horas da manhã, do dia 3 de julho, devido a doação de uma riquíssima imagem acompanhada de uma importante coleção de quadros sacros e todos os ornatos do santuário da mesma Senhora, que tinha o senhor Sr. Augusto Monscurvo no oratório de sua residência. Na Gazeta da Bahia de domingo, 4 de novembro de 1883, encontramos o anúncio da Casa Sui Generis, Rua da Alfandega, nº 60, da venda de artigos de igrejas,

capelas particulares, oratórios, entre outros. Entre os artigos estão castiçais prateados e envernizados, castiçais com serpentinas, âmbulas diversas, vasos para santos óleos, etc.

No Jornal O Monitor de 11 de Junho de 1870 encontramos anuncio de Valois Garcia que leiloara em leilão, quarta feira, 15 de junho, as 11 hs, no seu depósito á esquina da rua do Ourives, nº 2, 1º andar, grande sortimentos de trastes de jacarandá e vinhático, incluindo um grande oratório, obra antiga, além de duas grandes cômodas, alguns lotes de louças, etc. Na página 316 (321) do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1854, encontramos anuncio da Loja de Escultura de Domingos Pereira Baião, na ladeira da Misericórdia, n. 189 em que informa está pronta para receber qualquer encomenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como provão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas províncias do império. Incumbindo-se também de qualquer pintura de imagens por ser ligada à sua oficina uma pintura, cujo artista é bastante hábil.

Na página 383 do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1860, encontramos listadas lojas de imagens de Antônio José de Almeida Nunes, Ladeira do Taboão; de Domingos Pereira Baião, R. do Juliao, n 41; De Francisco Antonio de Souza, R. dos Droguistas, 55; de José Lourenço da Rocha, Taboão, n 40; de Raymundo Nonnato da Silva Rocha, Taboão, 50; Tenente Thomaz Pedreira Geremoabo, + 3; G. I. R. Formosa, n. 46.

Na página 375 (370) do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1860, encontramos listadas lojas de imagens de Antônio José de Almeida Nunes, Ladeira do Taboão, nº 30; de Francisco Antonio de Souza, Rua dos Droguistas, 55; de José Lourenço da Rocha, Taboão, nº 40; de Joaquim Mauricio Vergne, Maciel de baixo, n. 12; Manuel Emygdio Vanique, Ladeira do Taboão, n. 56. E no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1860, na pagina (489) encontramos listadas lojas de imagens de Gregorio Francisco de Souza, Rua Nova.

Na página 366 do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1862, encontramos listadas lojas de imagens de Antonio Beleino Fernandes do Couto, Taboão, n. 61; de Antonio José de Almeida Nunes, Taboão, N. 64; de Francisco Antonio de Souza, Rua dos Droguistas, n. 55; de José Lourenço da Rocha, Maciel de Baixo, n. 12; de Manuel Emygdio Vanique, Ladeira do Taboão, n. 56; de Melquiades José

Gracia, Portas do Carmo, n. 4. Na página 511, do mesmo almanak, mas para o ano de 1862 encontramos listados lojas de imagens na rua direita de Joaquim José de Santa Anna e Joaquim Martins Gomes.

No Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1863, pág. 329 encontramos listadas as lojas de imagens de Antonio Belcino Fernandes do Couto, Taboão, n. 61; Antonio José de Almeida Nunes, Taboão, n. 64; Bernadino José do Carmo Santa Anna, Baixa dos Sapateiros, n. 24; de Francisco Antônio de Souza, Rua dos Droguistas, n. 55; de José Lourenço da Rocha, Taboão, n. 40; de Joaquim Mauricio Vergne, Maciel de Baixo, n. 12; Manuel Emydio Vanique, Ladeira do Taboão, n. 56. No almanak Bahia para o ano de 1863, pág. 397 encontramos listadas as lojas de imagens localizadas na Rua Direita de Joaquim José Santa Anna e Joaquim Martins Gomes.

Nos Almanachs do Diario de Noticias de 1881 a 1885 encontramos no Almanach para o ano de 1881 encontramos anuncio do depositdo de imagens de Frederico A. R. Cardoso, Rua Guindaste dos Padres, nº 29 em que o estabelecimento, perfeitamente acreditado, acha-se encommenda de imagens seja qual for o tamanho ou invocação; assim como qualquer obra de talha para igreja, como nichos, sacrarios, castiçais, jarros com ramosd e talha, dourados e prateados, etc., etc., para o que dispõe dos melhores artistas, tanto escultores como pintores, por isso garante servir melhor que outro qualquer, tanto em preços como em qualidades. Qualquer obra velha ou quebrada, pode ficar completamente nova sendo dirigida á nossa casa.

Ainda no almanach do Diário de Noticias de 1881, pag. 232, encontramos anuncio da Loja de Joias de José Alves Fontes, na Rua Conselheiro Dantas, antiga Rua Nova do Commercio, Nº 17 onde encontrava-se variado e importante sortimento, quer em gosto, quer em novidade, de joias de ouro, prata e predarias, incluindo ornatos de prata e ouro para imagens, coroas de prata e ouro. Na página 277 do mesmo Almanach, encontramos a loja de João do Prado Carvalho, localizada na Rua Cobertos Grandes, n. 55.

No Almanak Administrativo, Inicador e Noticioso do Estado da Bahia para o ano de 1898, pagina 426, encontramos listados as lojas de imagens de José Silvano do Santos, rua do Morgado, n. 110; de José Antonio dos Santos Figueiredo, Largo das Princesas, Nº 22; de João Simões Francisco de Souza, Fonte dos Padres, nº 32; de Octacilio José Sampaio, Fonte dos Padres, nº49; de José Barbosa Nunes Pereira, nº 45; de Augusto José

Monteiro, Rua do Julião; de José Joaquim Garcia, Rua do Carmo; de João Trindade Barbosa, Ladeira do Taboão; e de Emilio Bousquet, Rua do Palacio.

No mesmo Almanach para o ano de 1899 pagina 546, encontramos anuncio da Loja de Imagens, Pintura e Entalhador João Simões Francisco de Souza, premiado com medalha de primeira classe do Lyceu de Artes e Officios, localizada Rua dos Droguistas, nº 32. Na qual consta que o estabelecimento apronta toda e qualquer obra com perfeição, como imagens, arquitetura, castiçais, jarros, ramalhetes, florões plinths, aguias, retabulos de igrejas e ornatos para casas particulares. Encarregando-se também de assentar obras para todo o Estado da Bahia. Neste mesmo ano, encontramos listas as lojas de imagens de Abecio Libertao do Espirito Santo, Rua Carlos Gomes; de Augusto José Monteiro, Rua do Julião; e de Antonio Alves Moutinho, Fonte dos Padres, nº 63.

Além dos anuncios citados anteriormente verifica-se também no Almanak Administrativo, Inicador e Noticioso do Estado da Bahia para o ano de 1903, pagina 500, encontramos listadas as lojas de imagens de Barboza & Irmão, Rua do Taboão, 1; de Emilio Beusquet, Rua Chile, nº 21; de Concessio Antonio Nazareth & C., Fontes dos Padres, n. 45; José Joaquim Moutinho, Rua do Taboão, nº 63; de José Cupertino Barboza, Rua do Taboão, nº64; de José Anisio Ribeiro, Rua do Taboão, nº61; de José Barboza Nunes Pereira, Rua do Taboão, nº 60; de José Silvino dos Santos, Santa Barbara, nº 110; de José Antonio dos Santos Figueiredo, Rua das Princezas, nº 22; de João Simões Francisco de Souza, Rua dos Droguistas, nº 56; de Otacilio José Sampaio, Rua Guindaste dos Padres; de Viuva Barboza, Rua do Taboão, nº 66; de Viuva Moscoso, Rua do Taboão, nº 52; de Veridiano Lucindo da Silva, Rua do Taboão, nº64.

No Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia entre 1854 a 1863 para o ano de 1863, pagina 329, encontramos listadas as lojas de Antonio BELcino Fernandes de Couto, Taboão, página 61; de Antonio José de Almeida Nunes, Taboão, página 64; de Bernadino José do Carmo Santa Anna, Baixa dos Sapateiros, nº 24; de José Lourenço da Rocha, Taboão, Nº 40; de Joaquim Mauicio Vergne, Maciel de Baixo, nº 12; e de Manuel Emydio Vanique, Ladeira do Taboão, nº 56.

Ainda no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia entre 1854 a 1863 para o ano de 1854, página 314 encontramos o anuncio de Lino, com loja de pintura e douramento, localizado na Rua da Fonte dos Padres, nº 56, que além de comercializar continuamente sortimento de imagens, recebe encomendas das mesmas com as dimensões

exigidas pelo cliente. Desse modo, encarrega-se de qualquer escultura e douramento de templos, tudo com a perfeição conhecida pela clientela e com preços modicos. Na mesma publicação, na página 342, encontramos também listadas as lojas de imagens de Antonio Emílio de Souza, Rua dos Droguistas, nº 53; de Domingos Pereira Baião, Rua do Julião, nº 41; de Estevão Augusto do Sacramento, Taboão, nº 28; de José Lourenço d Rocha, Taboão, nº 40; de José Lourenço da Rocha, Taboão, nº 40; de Joaquim Mauricio Vergne, Maciel de Baixo, nº 22; e de Raymundo Nounato da Silva, Taboão, nº 50.

4.3. Materiais e Técnica

Confeccionados com mão de obra escrava ou não, os oratórios são criados e esculpidos por marceneiros, entalhadores e carpinteiros com materiais de diferentes lugares, damos ênfase aos tipos de matéria prima, e entre elas estão os materiais utilizados, que são o jacarandá e o vinhático. Porém, houve um período, na verdade, a segunda metade dos setecentos, em que essas duas madeiras foram supridas por outras claras, como exemplo: o piquiá marfim, ou piquiá gema, devido às influências do rococó ou neoclassicismo europeu que usavam mármore como visual básico. E neste período se usou também madeiras como gonçalo-alves, sebastião da arruda, piquirana, cupiuba, bacuri, cedro, putumuju, conduru, louro, mogno, madeira do Norte, etc.

Em relação à ornamentação, a autora conclui que durante esse mesmo período foi muito comum à ornamentação das superfícies dos móveis com a técnica de marchetaria, criadas com madeiras de tonalidades diferentes. Os assentos e encostos das cadeiras foram forrados de couro até a segunda metade do século XVIII, quando, sob influência francesa, foi sendo substituído por palhinha. O veludo ou damasco vermelho aparecem frequentemente nos oitocentos.

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

É possível valer-se da datação dos móveis pelo constante emprego dos materiais como madeiras diversas, tipos de ferragens, puxadores, madeiras folheadas, couro lavrado, sola

picada, palhinha, damasco, veludo, verniz, vidro, mármore, pintura branca ou colorida, douramentos etc. É preciso considerar ainda que os móveis tinham uma rotatividade diminuta, não só porque era comum comprá-los usados em bazares de trastes, mas também porque passavam sucessivamente como herança (FLEXOR, 2009).

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

Todos estes móveis, incluindo os oratórios são criados em diferentes técnicas como o entalhe por formões de diferentes tamanhos, o torno com meias colunas ou colunas torneadas. O douramento com folhas de ouro e cola de coelho. O modelamento de madeiras com o vapor. A aplicação de pigmento com diferentes pincéis e técnicas de pintura como a pintura de flores e florões. Além, da finalização da composição com peanhas e apliques entalhados em madeira policromada.

Capítulo 5



5. Morfologia dos Oratórios Domésticos Baianos dos Séculos XVIII, XIX E XX

O nicho ou oratório⁵ foi um móvel indispensável na vida doméstica, a ponto de ser utilizado em número maior que outros móveis. Confeccionados em diferentes dimensões e formas, esse móvel de devoção configurou no interior dos sobrados das famílias abastadas e nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no culto doméstico católico. “E hoje conseguimos encontrar alguns tipos utilizados no antigo exercício religioso de orar em nichos repletos de imagens de santos devotados (FLEXOR, 2010)”.

A díade religiosidade - iconografia, em alguns períodos da história, gerou tensão para a doutrina católica. Os confrontos gerados pelo processo de iconoclastia por intermédio desta tensão, só foram suplantadas no momento em que se afirmou a imagem como confirmação, ou como indicio da manifestação do sagrado, baseada empiricamente no “ver” enquanto necessidade. E o uso do processo iconográfico, no que se refere a evangelização por meio da Igreja, origina-se no Concílio de Trento. Convocado pela Santa Sé, este é apontado como um marco na história da religiosidade popular, por ter liberado para os fiéis a utilização de objetos nas cerimônias de adoração, disseminando desta forma, o culto a imagens, relíquias, oratórios domésticos, entre outros. No Brasil esse processo de popularização, também se fez presente. Distante da observação assídua da Inquisição e das normas, e perto da miscelânea das diferentes culturas, era notório que a semiótica iconográfica transformar-se-iam diferentemente da usual.

Conforme Burke (2004) sendo então testemunhas do fervor católico, nos diversos tipos e em diferentes localidades brasileiras, o oratório possui forma alcançada com elementos decorativos que os tipificam estilisticamente. Os ainda encontrados na cidade de Salvador, além de possuírem a funcionalidade de abrigo para os santos de devoção, assumem também a responsabilidade, principalmente nas residências, de ambientar, ornamentar, o local de contato entre o fiel devoto para com o sagrado. E dependendo do local ou caso, o cômodo que está inserido.

⁵ Como já vimos, nicho é sinônimo de oratório e basicamente a definição se assemelha na maioria das fontes pesquisadas.

5.1. Classificação Tipológica

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

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

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

Na classificação generalizada, abarcamos os oratórios domésticos na categoria de mobiliário religioso, móvel de orar ou móvel de devoção, como assim o fez Maria Helena Ochi Flexor (2009) e Viviane da Silva Santos (2014). Deste modo, no segundo passo tentamos classificar os oratórios em dois grandes grupos: os de manufatura popular e os de manufatura erudita, levando em consideração para essas classificações, informações sobre a produção, a composição do nicho e a imaginária. Porém, a tentativa não foi bem proveitosa, e, portanto, tentamos também a nomenclatura. E no segundo passo elegemos o

local onde este era utilizado pelo seu proprietário original (antes de chegar ao museu ou antiquário) ou onde foi encontrado no momento da pesquisa. Neste caso, nos detivemos de maneira singular as formas, ou seja, na nomeação utilizamos a plasticidade dos oratórios como base para intitularmos os objetos e sendo assim as características imagéticas serviram como ponto de partida para intitularmos os objetos seguindo não só o formato, mas toda sua composição estética.

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como “um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo”⁶. O termo *modelo* provém do italiano e significa “qualquer pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação”⁷. Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra *tipo* para designar a família dos oratórios que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética com retábulos, ornamentação e fachadas de igrejas e residências, e os outros, suas variações.

Os altares e os oratórios estão presentes em algumas religiões e tem presença em santuários e recintos domésticos desde os tempos e práticas ancestrais. É observável nichos em ruínas de antigas civilizações, que acolhiam imaginárias de deuses pagãos e outras representações divinas. Fustel de Coulanges em *A cidade Antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições de Grécia e Roma* (1975), cita que desde a Roma e a Grécia antiga era indispensável nas casas e no ambiente familiar o espaço para orações e preces. Eles tinham como tradição familiar, que cada família dispusesse desse altar, onde o homem, sempre o homem, acendesse o fogo, tido como próprio altar e não o deixasse apagar, o alimentando com galhos e ramos secos de árvores específicas. Esse fogo só poderia ser apagado quando não existisse mais nenhum membro da família vivo. Em todas as moradas as famílias se reunião de maneira restrita entorno desse altar onde sempre perante a uma quantidade pequena de cinzas e brasas, faziam suas orações e seus próprios cânticos.

Nas religiões budista e xintoísta respectivamente o Butsunda e o Kamidana são exemplos de “oratórios” utilizados por adeptos nas residências. O Primeiro é constituído como um altar com imagem representativa de Buda. Mas, às vezes, protege também imagens de locais sagrados e/ou de entidades ancestrais. Já o Kamidana possui amuletos e

⁶ Aulete, Caldas. Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017

⁷ Idem, *ibidem*.

símbolos, por exemplo, do Isejingu, templo da deusa Amaterasu Ookami, a lanterna símbolo de prosperidade chamada Tomyo, árvores em miniatura chamadas Sakaki e a Shymenawa, a corda sagrada.

O budismo e o xintoísmo têm como costume posicioná-los em local elevado para fins de meditação e culto aos antepassados. Em relação à composição, como pode ser visto na **figura 6**, o primeiro consiste num armário com porta articulada, cujas dimensões e decoração diferem de acordo com as posses do proprietário. Já o segundo, **figura 7**, consiste num pequeno altar que lembra um templo ou também armário envolvendo réplica de templo e sua configuração também muda de acordo com a situação financeira do fiel.



Figura 7 – Oratório Butsunda da Religião Budista

Fonte: Internet, 2017 Edição: Claudio de Souza, 2017.



Figura 8 – Oratório Kamidana da Religião Xintoísta

Fonte: Internet, 2017. Edição: Claudio de Souza, 2017.

Segundo Ângela Gutierrez, do Instituto Cultural Flávio Gutierrez e do Museu do Oratório em Minas Gerais (1991) o oratório em ambientes católicos passou a ser utilizado na Idade Média, tanto em igrejas quanto em residências e é durante esse período da história que esses objetos de fé se multiplicam. A priori, na região européia, o local para exercitar a religiosidade era a capela criada pelos monarcas que eram tidos com dons míticos, juntamente com o Papa.

Estas capelas com o tempo e devido ao espírito, bem como os princípios da Contra Reforma que estava em fervor na época, passam a se tornar para uso particular, ao momento em que as associações religiosas procuravam local apropriado para as reuniões que aconteciam. Reproduzindo o modelo da monarquia, as famílias mais ricas acreditou ser necessário criar seu altar para fins de celebrações, para um contato mais direto com Deus e missas de vários tipos, como em desígnio de um membro familiar ou em casos de morte.

Para o padre Paulo Ricardo de Azevedo Jr, num vídeo postado no site *Christo Nihil Praeponere* (2016) na idade medieval, a religião, ou seja, o ato, a virtude de dar a Deus o que é de Deus no seu culto, era algo que se vivia socialmente, pelo menos predominantemente de forma social, pois a sociedade inteira era católica. Então, a religião se vivia enquanto cristandade. A sociedade católica, o povo católico dava a Deus o que é de Deus. O fato, é que no final da idade média esse tecido social começou a se dilacerar, a se corromper. Começou-se a notar que não era mais possível depender somente da sociedade para exercer a virtude da religião e dar a Deus o que é de Deus. Então começou a serem incentivadas as atitudes individuais e domésticas. A devoção moderna nasceu pelo fato das pessoas, não poderem mais depender da sociedade, e enquanto indivíduo precisar tomar a vontade pronta e dar a Deus o que é de Deus.

É no medievo também que surgiu à necessidade de se ter relíquias, objetos de devoção e piedade, que revelavam o sentido mágico ou de fetichismo na efervescência religiosa. Desta maneira foram feitas e adquiridas imagens esculpidas com camada pictórica, xilogravuras e outros objetos com imagens de santos, que tinha função de proteger no privado. Estas imagens de santos feitas na intenção de proteger os fiéis devotados a específicos santos eram guardadas em pequenos altares e outros objetos que se assimilavam, numa tentativa de conferir uma ambientação mística ao momento de contato com a divindade. Esses objetos religiosos são os percussores dos oratórios, que desde a era

medieval se adaptaram melhor as formas de devoção e intrinsecamente a substituição não só da capela, aonde se deslocavam de maneira esporádica, mas da catedral abandonada.

Enquanto retábulos, esses equipamentos eram abertos para oração em vários momentos como, antes das batalhas, durante uma viagem seja de negócios ou por outros motivos e até mesmo na alcova onde se faziam orações diárias antes de dormir, ao acordar ou em qualquer outro momento de súplica e contato com o celestial. Os santos guardados ou entronizados em seus nichos estavam, assim, à mão para proteger, ouvir segredos e testemunhar a fé das pessoas, qualquer que fossem homens, mulheres ou crianças. O correto é que esses artefatos de fé, hoje em pouco número, percorreram diversos locais como abruptas montanhas, além de cruzar rios, produzir vilas, cidades, acumular comunidades em prol da espiritualidade triunfante da Contra-Reforma.

A respeito do panorama histórico e a inserção do oratório no Brasil e na Bahia, verificamos que foi a partir da chegada dos colonizadores em terras até então não cristãs que o primeiro oratório foi inserido. Segundo Gutierrez (1991) foi na descoberta ou conquista do Brasil, em 1500, avalizada pelo sinal da Cruz, que chegou ao meio das bagagens da Caravela de Cabral um oratório com a imagem de Nossa Senhora da Esperança, dando início assim, a uma tradição que vincula o contato do homem com a divindade até os dias atuais no Novo Mundo. Deste modo, entende-se que o uso dos oratórios no Brasil é decorrente da colonização portuguesa que se iniciou em 1500 e, nos séculos vindouros, foi se implantando as bases da cultura cristã europeia que tinha forte acolhimento à devoção à Virgem Maria

Sendo a região hoje denominada Bahia à primeira localidade desbravada por Cabral e sua comitiva, bem como ser o local de início da expansão, da dominação territorial e da catequização, se pode deduzir que foi então nesta área do Brasil que o oratório foi primeiramente inserido nas novas terras, sendo difundido no tempo enquanto objeto de culto religioso. Com o tempo a acomodação e a instalação da nova colônia ganhou força e muitos portugueses vieram para as novas terras com o intuito de fazer morada e desbravar. Imbuídos de crenças, modos e costumes trouxeram consigo seus modos de vestir, se comportar, comer, beber, dançar e orar. Por serem muito católicos trouxeram consigo objetos de cunho religioso para contato com o divino nas novas terras. E dentre esses objetos trouxeram também oratórios com santos de devoção. Com o tempo os

oratórios começaram a serem confeccionados no novo mundo, pela mão de artífices que já então trabalhavam com a manufatura na nova colônia.

No Brasil colonial, as primeiras manifestações artísticas coincidem com a fixação da ordem religiosa jesuíta em 1549, da ordem religiosa beneditina em 1581 e da ordem religiosa franciscana em 1584. As primárias obras moldadas no Brasil eram em barro cozido e foram confeccionadas em meados do século XVI, inicialmente para as igrejas, sendo colocadas em nichos de parede, oratórios e retábulos. Os artistas da localidade, bem como estrangeiros acompanhavam a tradição, copiavam e também reinterpretavam modelos eruditos. As imagens de santos de cunho popular, quase sempre de pequenas dimensões, eram dedicadas ao culto doméstico para serem colocadas em oratórios e comumente produzidas por santeiros, artistas populares que na sua maioria, inominados. Algumas capitânicas que hoje obedecem a estados do Nordeste e Sudeste, a exemplo de Bahia, Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, exibem uma quantidade de produção significativa no período.

O uso de relíquias era generalizado no período colonial. Cada devoto montava sua coleção, composta por crucifixos, terços, missais, objetos de adorno e flores, muitas vezes depositados ao lado dos santos prediletos, no interior dos oratórios. Esses costumes passaram a ser transmitidos de geração em geração.

Gutierrez (1991) diz que ora aproveitados na sua estatura de pequenos armários de guarda dos santos patronos de cada fiel, deste modo individualizados, ora abrigados em zonas apropriadas ao fluxo de um número maior de pessoas – as ermidas – ou ocupando o espaço fundamentalmente privado e doméstico, o oratório se torna companheiro e conluiado da própria imagem de resignação, servilismo aos desígnios divinais, contemplação e obediência aos habitantes da colônia.

Os oratórios que estavam presentes também em igrejas e capelas se assemelham, em sua estrutura, aos nichos e retábulos que compõem os altares das igrejas. As peças em formato de armário eram posicionadas nas sacristias e em espaços adjacentes, enquanto as de menores dimensões eram apoiadas sobre arcazes. Tradição que pode ser vista até hoje em igrejas remanescentes do período colonial e de períodos posteriores. Por servir para o sacerdote celebrar missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas das famílias, tornava-se guardião dos bens recebidos ou dos costumes, da riqueza e da virtude.

As celebrações lideradas por párocos que aproveitavam as visitas rurais para cumprirem suas obrigações litúrgicas, eram feitas em oratórios que precisavam de autorização prévia das autoridades eclesiásticas para sua instalação, uma vez que eram usadas em grande dimensão e em formato de armário que cumpriam a função de altar, contendo objetos litúrgicos e imaginárias sacras.

Porém, não eram todos os oratórios de grandes dimensões que necessitavam de permissão da igreja para serem armados nas residências. As famílias mais abastadas, por exemplo, encomendavam modelos ricamente sofisticados, com variação entre modelos de embutir e de estrutura livre. Algo que variava também era o local onde eles ficavam. Uns ficavam na sala principal, em corredores e em ambientes específicos destinados a exercícios religiosos, denominados como “quartos de santos”. Desses tipos não somente abrigavam os santos de predileção, como também foram usados para a prática de novenas e rezas coletivas diárias, como descreve John Luccock em Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil (1975):

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

Por todo o século XVIII, é perceptível que o modelo acima mencionado foi difundido, no que causou acréscimo na sua produção. Além da quantidade de diferentes estilos, tendo como observância o lugar, bem como o período artístico em moda. Foram confeccionados também modelos de dimensões menores que se destinavam para utilização em salões e recintos mais íntimos, os quartos, como pode ser visto na figura 9. Na figura que mostra quarto de tropeiro, o oratório apresenta-se como uma folha de madeira com cruz pregada no centro, imagem de santos em uma das extremidades e duas folhas articuladas que tem o propósito de abrir e fechar. Além do oratório, o quarto apresenta jarros e moringa, lamparina e cabaça, cama de estrado e caixa de guardar que serve de apoio para colocar os vasos de cerâmica. Tem ao fundo espécie de prateleira com pendurador que serve de apoio para caixa e outros utensílios. A museografia mostra dados que permitem compreender a vida de outrora de um tropeiro, com sua simplicidade e fé.

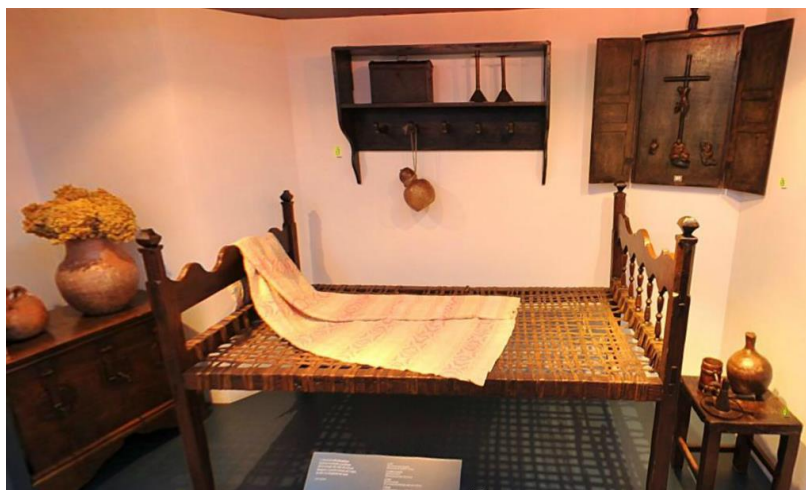


Figura 9 – Quarto de tropeiro com oratório fixado na parede.
Fonte: Visita Virtual ao Museu do Oratório, 2017.

Maria Lúcia Machado em *Interiores no Brasil: a influência portuguesa no espaço doméstico* (2011) fala que, durante o século XIX ocorreram mudanças significativas na utilização do quarto, no qual passou a serem exercidas diversas atividades, dependendo do ocupante:

As práticas religiosas começaram a ser transportadas para a privacidade das habitações. Muitos lisboetas, não podendo construir uma capela domiciliar, resolvem-na com um oratório em cima de uma papeleira ou de uma cômoda. O ‘culto privado das imagens de santos’ alcançava notoriedade, aliado ao desejo de maior intimidade e conforto (MACHADO, 2011)

As moradas que não podiam construir suas próprias capelas anexas possuíam seus oratórios, peças de mobiliário devocional, que em certa medida reproduziam em escala menor os altares das igrejas. Era indispensável nas casas coloniais uma área reservada ao culto. Na impossibilidade de um cômodo apropriado para a colocação de um altar, os oratórios cumpriam, nos dormitórios, as funções de objeto de atenção espiritual.













Alguns oratórios apresentam espaços reservados para o posicionamento de santos diversos, de acordo com a devoção de cada fiel, permitindo certa liberdade nas composições. Durante o período colonial até o século XIX, a devoção dos transeuntes também era exercitada nas ruas através de nichos e pequenos oratórios encontrados facilmente nas fachadas e em muros de conventos. Muitos deles desapareceram com as demolições. Embora, alguns ainda podem ser encontrados.

Em seu trabalho intitulado *Mobiliário Baiano*, Maria Helena Ochi Flexor (2009), salienta que o oratório foi o móvel que permaneceu continuamente presente na residência baiana. Na residência se poderiam faltar outros modelos de móveis, mas o oratório, ainda que de tamanho pequeno, permanecia sempre entronizado. Junto a esse “móvel de devoção” havia o presépio do Nascimento de Jesus Cristo, os painéis do Divino Espírito Santo e/ou lâminas de Santos que complementavam a ambientação de um fiel católico.

Segundo Egydio Colombo Filho no capítulo *Sobre os Objetos Barrocos* do livro *Barroco Memória Viva: Arte Sacra Colonial*, organizado por Percival Tirapeli (2005) a rigidez da vida doméstica se contrapunha a ostentação da vida espiritual. Para o autor é possível inclusive dizer que em detrimento da casa, todo o interesse decorativo, artístico dado às circunstâncias, ostentatório, passou às construções, mobiliário e equipamentos suntuários. As igrejas eram, como em muitos casos pelo interior do Brasil, núcleos de cultura e informação das comunidades, representando núcleos no agreste terreno brasileiro, ainda em processo de descoberta e conquista.

Na dissertação de Viviane da Silva Santos, *Santo de Casa Faz Milagre: Desenho e Representação dos Oratórios Populares Domésticos em Feira De Santana* (2014) consta que a ocorrência de oratórios em residências pode ser atribuída à escassez de templos religiosos. E que no século XIX e início do XX, nas regiões mais remotas se tinha o costume de possuir pequenos altares e oratórios nas casas como medida de prover necessidades de oração e realização de cerimônias religiosas. Com esta ocorrência se justifica os primeiros casos destes objetos no Brasil, desde o período colonial.

Contudo, não são somente estes os tipos de oratórios encontrados em pesquisa e inseridos nesta classificação tipológica. Há no museu do Oratório em Ouro Preto – MG, cerca de 10 a 12 classificações tipológicas. E estes são os que apresentamos no quadro a seguir, para melhor conhecimento e também saciar a curiosidade do leitor desta dissertação. Afinal, para conhecer uma parte significativa de exemplares subsistentes nos museus e em outros locais encontrados. Basta ler esta dissertação, e então encontrará oratórios de viagem ou de algibeira, entre outros.

Oratórios de Viagem ou de Algibeira					
Oratório Miniatura	Oratório Esmoler	Oratório Bala	Oratório Arca	Oratório Pingente	Oratório Livro
					
Outros Oratórios					
Oratório Ermida	Oratório Afro Brasileiro	Oratório D. José I ou Lapinha	Oratório de Alcova	Oratório de Salão	Oratório de Convento
					

Quadro 1 - Classificações tipológicas de Oratórios

Fonte: Museu do Oratório, 2022

No quadro 1, verifica-se uma quantidade significativa de exemplares encontrados no Museu do Oratório em Ouro Preto, Minas Gerais. Entretanto, estes são classificados e postos como oratórios de algibeira ou viagem e entre outros, como o ermida de grande dimensão, o oratório afro-brasileiro com elementos da afrodiáspora, o oratório D. José I ou de lapinha que são produzidos com santos esculpido com pedra específica da localidade e/ou abrangência, o oratório próprio para alcova ou quarto, o oratório com decoro ornamental utilizados nas salas, e o oratório de convento, típico de Santo Amaro da Purificação, Bahia. Todos estes exemplares foram e são produzidos em diferentes regiões do Brasil, como o oratório bala do nordeste brasileiro, criado a partir de bala de cartucheira, o oratório para pedir esmola utilizado no pescoço ou na frente de igrejas por devotos pedintes, e outros oratórios que servem para viagens como o oratório arca e o oratório livro, bem como os oratórios pingentes e o miniatura.

Embora se tenha esta tipologia de oratórios encontrados em pesquisa bibliográfica os dos catálogos no universo de oratórios pesquisados, que se assimilam aos pesquisados nas residências, nos antiquários, museus e capelas são os oratórios de salão e de alcova, mais em maior quantidade aqueles que possuem alguma característica dos cânones estilísticos que sintetizam um decoro ornamental. Os oratórios de alcova apresentam estética mais ou menos submetida aos cânones estilísticos, e os oratórios de salão apresentam mais similitude aos oratórios com estilística aprimorada e decoro ornamental.

Neste sentido, o sociólogo e teórico cultural jamaicano Stuart Hall (2006) ao refletir sobre a questão identitária na pós-modernidade, afirma que atualmente há um trânsito das identidades. De tal modo, não existe uma identidade que possivelmente seja considerada “fixa, móvel, pronta”. A globalização desempenha intensa influência junto às novas manifestações artísticas no que tange a conceituação de identificação, permitindo assim, que um mesmo sujeito transite por diferentes identidades as quais se mostrem “contraditórias ou não resolvidas”.

Em relação ao cenário da arte, ele é constituído de uma dinâmica dos diferentes aspectos relacionais e estruturais de mundo. No qual, nada está definitivamente no fim, antes, é transitório, mutável e problematizante. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, contextualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006).

O historiador da arte Krzysztof Pomian no verbete coleção da Enciclopédia Einaudi (1984) introduziu-nos na história do colecionismo salientando que uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos fora de seu contexto de forma definitiva ou temporária, e que contam com uma proteção especial num espaço fechado preparado para esse fim, além de ficarem expostos ao olhar de um público. Pomian também salienta que para ser considerada uma coleção pressupõe-se a reunião de um número significativo de objetos, porém, apesar disto, a quantidade de objetos de uma coleção depende sobremaneira do contexto social e cultural em que determinadas sociedades acumularam esses objetos, sendo o quantitativo condicionado pelas variáveis do tempo e do espaço.

Outro autor guia para o estudo do colecionismo foi o historiador James Clifford em *Colecionando Arte e Cultura* (1994) que em sua discussão sobre o "sistema de arte-cultura" através do qual o Ocidente passou a contextualizar e a valorizar os objetos "exóticos" e "primitivos" no século XIX e início do século XX. Para Clifford, o processo de construção de uma identidade, seja cultural ou pessoal, pressupõe atos de colecionismo, e a formação de coleções, especialmente os museus, forjaram uma representação adequada de um mundo por meio da seleção e recorte de objetos específicos para representar todos abstratos. A partir disto, foram elaborados esquemas classificatórios para a salvaguarda e exposição dos objetos, de forma que a ordenação da coleção é apresentada como uma realidade em detrimento da própria história e do contexto de produção desses objetos, assim como são esquecidas as formas de apropriação e aquisição desses artefatos pelo Ocidente.

5.2. Estilística

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

É denominado estilo artístico a síntese das forças e fatores (elementos, princípios, técnicas e finalidade básica), constituindo na unificação ou integração de numerosas decisões que predominam esteticamente. Ele é a adaptação das formas artísticas ao espírito ou gosto de uma época, sendo, portanto, um código coletivo, entendido como conjunto de elementos sógnicos, portadores de informação estética, que expressam as perspectivas ideológicas de determinado momento histórico (CASTELNOU, 1999).

No decorrer da História da Arte, existiram vários estilos, cada qual contendo uma série de chaves visuais reconhecíveis e que, no conjunto, englobam a obra de vários artistas. Os estilos históricos, que aqui serão examinados em estudo, refletem as tendências comuns nas criações artísticas de uma determinada época.

O oratório enquanto morada para as imagens de santo, assume diversas conformações plásticas em que o possível uso, gosto e condições financeiras do seu dono, imprime no artefato características arquitetônicas e de moveis. Nos oratórios baianos encontrados em Salvador que remontam dos séculos XVIII, XIX e XX, as composições decorativas na sua maioria trazem consigo possíveis características de estilos que estiveram presentes em mobiliário, edifícios religiosos e residenciais nas respectivas épocas.

Com o pressuposto e considerando a utilidade dos oratórios, inserimos os objetos, assim como Flexor (2009), na categoria dos móveis de oração. E para uma melhor didática, adotamos, assim como a historiadora a designação dos estilos da arte europeia ocidental, com os anos de respectivo uso na Bahia, desprezando-se os modelos híbridos, isto é, aqueles que, no século XVIII, misturaram elementos renascentistas e barrocos. Sendo assim, os estilos e as características nos seguintes períodos: renascentistas, de linhas retas, com guarnições de almofadas e frontões (1600-1740); primeiro barroco, com torneados e retorcidos (1640-1740); segundo barroco e rococó, com talhas e linhas curvas (1740-1820); neoclássicos com linhas retas, colunas estriadas, etc. (1820-1890); e ecléticos e estrangeiros (1840-1910); Neogótico (1880 – 1930); Art nouveau (1900 – 1930) e neocolonial (1910 – 1940).

Os oratórios setecentistas ocupam uma quantidade significativa no leque de exemplares subsistentes encontrados em pesquisa. No número de 85 objetos eles são cerca de 20 artefatos que carregam na sua plasticidade elementos decorativos de beleza admirável e possuem de início consonância com o estilo renascentista e barroco e um momento depois, com o estilo rococó de móveis.

Entre estes oratórios distintos na forma e na ornamentação, destacam-se aqueles de pousar, facilmente transportáveis e com características do mobiliário português. A realização de tais artefatos acontecia tanto em solo brasileiro por mãos de artistas locais sujeitos à influência lusa, como por artistas portugueses sujeitos aos modelos e padrões dos móveis confeccionados através dos cânones estilísticos de Portugal.

De modo sintético, diante do cenário supramencionado, permite-se afirmar que entre os oratórios que possuem influência portuguesa, existem aqueles que mesmo absorvendo o repertório estilístico e simbólico dos exemplares portugueses aclamados pelos cânones estilísticos, assumem expressão de sua conjuntura civilizacional, de concepção plástica na

Bahia, implicitamente conotada com a mentalidade e tradição cultural do espaço geográfico, díspares dos que caracterizam totalmente o universo português.

Os primeiros oratórios do século XVIII foram ornamentados com portas de almofadas quadradas, retangulares ou em forma de losango e arrematados na parte superior com um aro simples e/ou frontão recortado⁸ (figuras 09, 10 e 11). Alguns arremates dourados também aparecerem nas portas, como nas talhas das cadeiras, das mesas e outras peças com o tipo de ornamento. Confeccionados em madeira branca, recebiam pintura em tom escuro por fora (figura 11) e com cores mais alegres na parte interna, em outros mantem-se a cor natural da madeira. Assimilando melhor decoro ornamental.



Figura 10 - Oratório do século XVIII com influência renascentista, frontão barroco, portas em almofadas e dentilhado e cruz no topo. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 11 - Oratório do século XVIII com influência portuguesa e tipicamente baiana. Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 12 - Oratório do século XVIII com porta que simula a de igrejas da época, Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Neste período as cores preferidas para a pintura interna dos oratórios eram o azul, representando o céu, ou vermelho, às quais se acrescentavam o dourado e/ou ornamentos florais, como pode ser visto no exemplar encontrado em exposição no museu Carlos Costa

⁸ Técnica trabalhada na madeira em que recorta parte da mesma dando contorno de algum motivo ornamental.

Pinto (figura 09), e outro sendo comercializado no antiquário Caloula (figura 11) no bairro do Rio Vermelho da cidade de Salvador da Bahia.

Apesar destas diversas cores encontradas, a cor predominante é o marrom em suas várias tonalidades. Podendo ser de oratório para oratório, bem como em um mesmo oratório, a variação que vai desde as tonalidades mais claras até as mais escuras. Essas tonalidades podem não serem as mesmas do momento de criação, pois os objetos sofreram ações do tempo e o verniz também sofreu alteração ou não exerce mais a sua função de proteção dos veios da madeira.

A sua utilização para a produção de polpa está na origem da indústria papelreira e de algumas indústrias químicas nas quais é utilizada como fonte de diversos compostos orgânicos. A sua utilização na indústria de marcenaria para fabricação de móveis é uma das mais expandidas, o mesmo acontecendo na sua utilização em carpintaria para construção de diversas estruturas, incluindo navios. A madeira é um dos materiais mais utilizados em arquitetura e engenharia civil. A indústria florestal ocupa vastas áreas da Terra e a exploração de madeira em florestas naturais continua a ser uma das principais causas de deflorestação e de perda de habitat para múltiplas espécies, ameaçando severamente a biodiversidade a nível planetário.

A descoloração anormal da madeira denota frequentemente uma condição de degradação das suas características. As manchas pretas na parte ocidental são o resultado dos ataques de insetos; faixas vermelho-acastanhadas tão comuns na nogueira e em certas outras madeiras são maioritariamente o resultado de danos causados pelos insetos e na sua parte inferior queimaduras de velas. Na sua maioria a descoloração é meramente uma indicação de danos, não afetando por si só as propriedades das madeiras. O apodrecimento causado por alguns fungos produz alterações características nas cores da madeira, coloração que assim se torna sintomática da degradação do material. O que nos objetos encontrados não se demonstra tão aparente assim. O que vimos foi vários pedaços faltantes principalmente nos oratórios encontrados no Lar Franciscano Santa Isabel, no bairro da Saúde, Salvador, Bahia.

Estas averiguações denuncia o descaso parcialmente atribuído à conservação dos exemplares. As afirmações de pedaços faltantes não explica nenhuma fonte de informação que atribua às peças, restaurador particular ou da instituição para realizar o serviço. Na busca de pedaços faltantes, só conseguimos a informação de existir um único documento

que dizem existir é um inventário contendo os móveis do Lar no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN ou Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural-IPAC. Apesar de entrar em contato para busca da documentação, mas não foi obtido êxito.

A responsável pelo Lar não soube informar exatamente em qual das instituições estava o inventário realizado como arrolamento contendo os móveis e demais peças. A diretora Rosane da Anunciação informou está sendo realizado u novo arrolamento, no qual constarão os exemplares deste estudo. O inventário realizado no estudo e que consta como apêndice desta dissertação encontra-se no final do texto, com cerca de 35 exemplares catalogados com ficha catalográfica que se baseia em modelo típico de museu. No nosso caso nos baseamos nas fichas catalográficas do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – MAS/UFBA.



Figura 13 - Oratório do século XVIII com pintura em tom azul e florões com douramento. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 14 - Oratório do século XVIII em tom azul e florões com douramento. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 15 - Oratório tipicamente baiano. Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

O exemplar da figura 5, de proporções medianas, foi um tipo muito comum ao gosto do baiano⁹. Ricamente ornamentado ele possui apliques de talha dourada nas duas folhas das portas e que desenhavam almofadas. No interior das folhas há pintura de imagens sacras que encenam a anunciação do anjo Gabriel a Maria e a Ascensão de Maria, ambas com traços fisionômicos finos e delicados. Na abertura da porta uma espécie de renda dourada

⁹ Informação verbal da entrevista com o Caloula Filho, proprietário do antiquário Caloula em 03.06.2017.

talhada recebe quem as abrem. No seu interior, no painel de fundo, pintura de entrelaçado dourado em fundo de tom azul claro com florões nas intersecções.

Conforme Flexor (2009, p. 123) em alguns momentos o primeiro tipo protegia o menor, que de início exibia apenas um vidro na parte da frente. Logo após o vidro substituiu as madeiras nas laterais. Simultaneamente, valeram-se de “oratórios com uma parte fixa, a do fundo, e quatro móveis, as duas laterais e as duas da frente, o que permitia transformá-lo num pequeno altar para ser transportado e servir como móvel de rezar missa”. Encontramos um único exemplar desse tipo de oratório (Figuras 10 e 11) na cidade de Salvador e está localizado na reserva técnica do Museu de Arte da Bahia-MAB.



Figuras 16 e 17 - Oratório encontrado no Museu de Arte da Bahia.

Fotografia: Claudio Rafael de Souza, 2017.¹⁰

O templete do MAB geralmente utilizado nas trezenas de Santo Antônio realizadas pela museóloga Sylvia Maria Menezes Athayde no museu, fecha-se por meio de porta composta por folhas articuladas, dispostas em dois grupos laterais, unindo-se ao meio da face frontal. Todas as folhas apresentam ornato de ramalhetes de flores vermelhas e brancas em fundo de tom azul pálido. A face central é encimada por cimalha sustentada por duas colunas salomônicas que acolhe na parte superior, imagem pintada da Santíssima

Trindade (Pai, filho e espírito santo) em meio a nuvens. O seu exterior é em tom de madeira envernizada com duas almofadas e fechadura.

Ainda na primeira metade do século XVIII, passou a ser tendência à utilização de oratórios grandes, chamados oratórios de dizer missa (figuras 12 e 13). Esses oratórios eram ricamente ornamentados com pinturas no painel de fundo com douramento e imagens de santos no interior das folhas da porta. A moda de celebrar missas nas residências particulares, fez com que os proprietários adquirissem exemplares com grande riqueza ornamental. Com isso, as proporções e os preços aumentaram consideravelmente e, por vezes, superavam o valor total dos móveis da casa. Em pesquisa, Flexor encontrou inventariado o oratório da baiana Joana Maria da França, que neste período, possuía móveis cuja soma alcançava 44\$120 réis, enquanto seu oratório, com os santos e suporte, somava 60\$000 réis (FLEXOR, 2009).



Figura 18 - Oratório de dizer missa do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

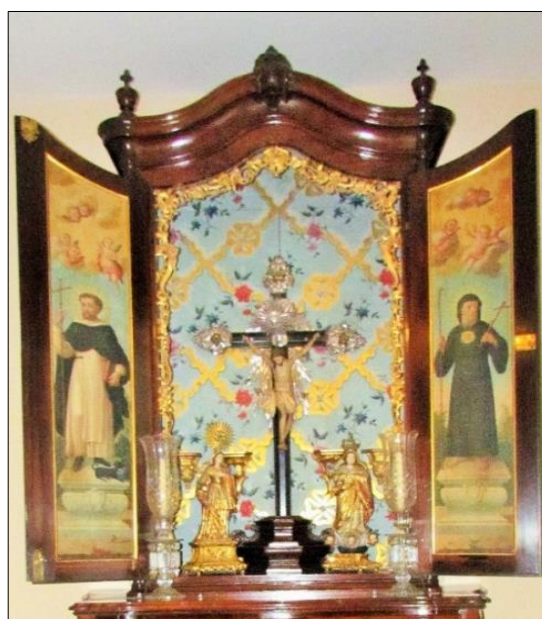


Figura 19 - Oratório de dizer missa do Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Esses tipos de oratórios eram frequentemente utilizados nas casas para celebração de missas mediante autorização da Santa Sé ou do Papa. Em pesquisa encontramos no Museu de Arte Sacra da UFBA e que foi doada junto com o oratório que não tem a mesma característica que os das figuras acima, uma autorização papal (em anexo como apêndice.)

do Papa Pio XI de 17 de dezembro de 1925 autorizando o Senhor Joannes Bonifacius de Mattos a celebrar missa junto ao seu oratório em sua residência.

No entanto, alcançavam o maior número de residências aqueles com decoração mais simplória, como os já descritos, em madeira clara, com o arremate elaborado. Logo após, entraram em uso os oratórios grandes, de jacarandá, com portas de volta ou de almofadas e arremate de talha, tendo quadros da Paixão de Cristo, espelhos emoldurados por talha dourada ou as cenas da via sacra com motivos florais com douramento no contorno das estações. Neste mesmo tempo, outros oratórios já traziam uma porta envidraçada e arremate entalhado (figuras 14 e 15).



Figura 20 - Oratório com uma porta de vidro e arremate entalhado, século XVIII. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 21 - Oratório do Museu Carlos Costa Pinto em estilo rococó, século XVIII. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 22 - Oratório do Antiquário Caloula em estilo rococó entalhado, século XVIII. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Os exemplares entalhados com ou sem imagens da via sacra encontram-se entre as criações mais notáveis, em que se observa uma profusão artística operada na Bahia pelos artistas locais, inspirados, por certo, em modelos portugueses e na solicitação corrente do culto católico. Infere-se dos marceneiros e pintores que executaram, um peculiar respeito conferido ao tratamento dado ao trabalho da talha, à pintura e identificação das imagens,

levando em conta seus atributos, tipos físicos e vestimentas, caracterizados por uma força expressiva e dinâmica.

O tratamento dos ornatos, o douramento e os traços fisionômicos das figuras sacras, deixam notar o trabalho dos artistas baianos. Nota-se ainda, que além da temática de Jesus Cristo, destacam-se outros santos e Nossa Senhora, todos eles representados de acordo com sua iconografia e atributos característicos. Outras peças contribuem para evidenciar o proeminente trabalho dos marceneiros e pintores baianos, como os modelos rococós (figura 16) e neoclássicos que seguiram as mesmas modas estilísticas que os demais móveis.

Em virtude da moda dos móveis marchetados, muitos oratórios receberam o mesmo ornamento, em madeiras de várias tonalidades, como o de seus suportes, que eram geralmente as cômodas. Dos poucos sobreviventes, o Museu do Estado da Bahia possui um exemplar desse tipo de oratório, com aplicações florais. Entretanto, os motivos ornamentais mais destacados são inicialmente aqueles tipicamente barrocos com as volutas, conchas, palmas. E segue com motivos do rococó com volutas livres e acentuadas, flores, rocaille e afins. Como pode ser verificado no frontão e nas folhas decoradas com cenas da paixão, na porta do oratório anteriormente citado em estilo rococó em exposição no Museu de Arte da Bahia (figura 23).



Figura 23 - Frontão rococó de oratório do século XVIII do MAB.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

No transcurso da segunda metade do século XVIII, época dos móveis pintados e dourados, o modelo que predominou foi o do oratório, ou melhor, nicho com três faces de vidro (figura 18) e no seu interior, às vezes peanhas entalhadas. Esse modelo permaneceu em uso por longo tempo, até o século XX. Ao lado desse nicho, ainda nos setecentos, as mangas de vidro cobriam uma imagem de pedra de Nossa Senhora da Piedade com peanha dourada o Senhor da coluna em pedra jaspe e outros santos.

O relacionamento que há entre santos e pessoas é potencializado por práticas rituais devocional. As orações de louvor, pedido, e agradecimento, são proferidas em voz alta ou apenas em pensamentos, ladainhas, novenas, tríduos, oferta de flores e velas, etc. E completam os rituais, que podem ser praticados espontaneamente ou sob direção de sacerdotes liberados pela Igreja a fazer celebração.



Figura 24 - Oratório com flores, acantos e pés entalhados, Antiquário Caloula. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 25 - Cúpula de oratório e aplique em forma de folha de acanto entalhado. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 26 - Aplique entalhado em forma de flores e folhas. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Devido ao aparecimento dos oratórios de dizer missa, a função da gavetinha como complemento passou a ser desempenhada por um móvel separado, o caixão, com maior número de compartimentos, nos quais se guardava todo o acessório de dizer missa. Mesmo no século XIX, as caixas, os caixões com gavetas, as cômodas, os armários e as papeladeiras serviram de base para os oratórios. Houve, também, oratórios conjugados (unidos) a outros móveis, como a papeladeira-oratório, ou em duas peças distintas, mas com igualdade de execução e embelezamento. As bancas de esbarra e mesas também serviam como suporte de oratório, embora em menor número nas residências simples.

No início dos oitocentos a plasticidade dos oratórios domésticos era constituída seguindo a estilística neoclássica nos nichos com três faces de vidro do século anterior. No entanto, arrematados por volutas em “S”, duplos “C” e/ou “S” com “C”, globo, pinhas ou degraus escalonados com cruz torneada ou simples e meias colunas torneadas¹¹ aplicadas as extremidades laterais ou próximo às mesmas. Existiram também os que conformavam junto com as volutas, uma meia cúpula vazada (figura 21). O Museu da Ordem terceira do São Francisco e o Abrigo Santa Isabel, possuem um repertório vasto dos primeiros exemplares citados e alguns antiquários da cidade como o tipo da figura 22. Conforme Tilde Canti (1985, p. 195) em documentos baianos de fins do século XVIII e princípios do XIX, foram também localizados moveis torneados paralelamente a outros no estilo neoclássico de pernas de curva e contracurva que, por sua vez, continuaram a serem usados durante o século seguinte.



Figura 27 - Oratório Tipo Baldaquino do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 28 - Oratório da OTSF, século XIX. Salvador-Bahia. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 29 - Oratório do Antiquário Relicário, século XIX. Salvador-Bahia. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Além dos locais citados, verificamos também que exemplares que tipificam o grupo foram encontrados em residências. Com isso, podemos afirmar que oratório com essa conformação plástica é muito comum ao gosto do baiano. O número significativo encontrado pode ser explicado à influência que um altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas em estilo neoclássico, exerce nos oratórios do tipo entre o século XIX e início do XX¹².

O altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em “S” (figuras 24 e 25) está inserido no agrupamento realizado por Freire¹³ de doze tipos diferentes de retábulos-mores neoclássicos¹⁴ da reforma ornamental do século XIX. O primeiro retábulo do tipo, foi inaugurado na capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos, de 1813-1814 e serviu de modelo para outros nove tipos encontrados nas igrejas, na maquete do retábulo principal de Nossa Senhora das Dores, da casa dos Santos da Ordem Terceira do São Francisco e o altar doméstico (figura 26) doado pela família Turvo a Henriqueta Catharino, encontrado no Instituto Feminino da Bahia.

¹² Possivelmente existe um número maior em residências da cidade, nas cidades do interior e também em outros estados. Entretanto, acreditamos que o maior número ainda se encontra em Salvador.

¹³ FREIRE, Luiz Alberto R. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro. Versal. 2006.



Figura 30 - Retábulo da
Basílica Santuário do Nosso
Senhor do Bonfim- Bahia.
Fonte: FREIRE, Op. Cit.

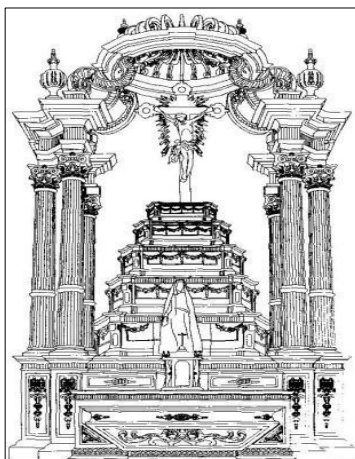


Figura 31 - Desenho do Retábulo
da Basílica Santuário do Nosso
Senhor do Bonfim- Bahia.
FREIRE, Op. Cit.



Figura 32 - Altar doméstico
do Instituto Feminino da
Bahia. Fotografia: Claudio de
Souza, 2017.

“No final do século XVIII, aparece e rapidamente se difunde um novo tipo de talha religiosa de gosto neoclássico. [...] Os retábulos neoclássicos caracterizam-se geralmente pelo abandono dos elementos de ornamentação tradicionais, favorecendo um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões e grutescos; absoluta simplificação das linhas de pilastras e colunas; a verticalidade dos retábulos é acentuada. Os altares recuperam a estrutura das portadas renascentistas ou dos arcos triunfais romanos; as mísulas e bases das colunas simplificam-se e se transformam em caixas retangulares; as colunas são de ordem dórica e jônica, com o fuste predominantemente reto, liso ou com estrias em dourado, ou ainda com pintura marmorizada; o entablamento é de grandes proporções; A estrutura do retábulo-mor geralmente é em baldaquino, arrematado por um coroamento curvo, curvo interrompido ou triangular; pode ocorrer o uso de medalhões ovais no centro do coroamento e no arco-cruzeiro” (FABRINO, 2012, p. 27 e 29).

O grande número de oratórios com essa conformação plástica possivelmente tem as mesmas explicações que o das reinterpretações nos retábulos-mores. Freire articula duas possibilidades. A primeira relaciona-se ao culto ao Senhor do Bomfim (o cristo crucificado) e toda pompa da ornamentação neoclássica realizada na igreja que mais desembolsou para a reforma ornamental invejável no século XIX. A segunda possibilidade

consiste na relação do ufanismo dos baianos na época da Independência da Bahia e o artista baiano, cachoeirano, Joaquim Francisco de Matos Roseira, que possivelmente lutou nos embates da Independência da Bahia ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o Roseira no sobrenome. Esse artista foi o que mais reinterpretou o retábulo tipo baldaquino em toda a Bahia e teve “uma oficina de talha muito operosa na Bahia oitocentista”¹⁵.

Houve neste período o uso de oratórios que favoreceu um repertório ornamental clássico, formado por: vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões; absoluta simplificação das linhas de pilastras e arremates de platibandas com ornatos em forma de pináculos. Dois exemplares encontrados possivelmente demonstram que foi um tipo comum no século XIX. Uma espécie de vitrina (figura 27) com frontão entalhado vazado com motivo de vaso neoclássico com flores (figura 28) e no seu interior uma encenação com a iconografia do Sacrifício de Abraão, seus atributos e seus filhos Isaac e Jacó denotam a sacralidade do objeto pelo momento pesquisado.



Figura 33 - Oratório vitrina de frontão entalhado, século XIX. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 34 - Frontão do Oratório do século XIX. Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

¹⁵ FREIRE. Op. Cit.

Aparecem também oratórios trípticos finalizados plasticamente com motivos neoclássicos inspirados nas ordens clássicas da arquitetura que se constituem em colunas clássicas, palmetas, ondinas, volutas. Todos eles libertos de linhas rigorosas com um tratamento mais delicado e leve. Esse tipo também é muito comum ao gosto do baiano, tanto que atravessa o período e sofre variação com estilística neogótica. Esse tipo é uma descoberta inteiramente nova. Não encontramos nenhuma escrita que ilustre e mencione a plasticidade desses exemplares localizados na Ordem Terceira do São Francisco (figura 29), e no antiquário Nova Moreira (figura 30).

Como móvel que mereceu bastante atenção nas residências baianas, principalmente no século XVIII, o oratório possuía, além de numerosas imagens, outras ornamentações, tais como jarrinhas da Índia com ramalhetes, figuras de leões e outros animais, lâminas das figuras dos Santos, castiçais de bojo de estanho, lâmpadas de latão, estantes, toalhas de linho com rendas, de acordo com a moda, no passar dos anos. Tudo a moda da época, lembrando quê algumas destas especificidades advinham de outros países e também de período anteriores. Embora tenham lojas próprias para tal artigos, o que remonta ao estudo de Flexor (2009) que calculou esta possibilidade ao seguir com os inventários, e o mesmo foi realizado neste estudo.



Figura 35 - Oratório tríptico de século XIX. Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 36 - Oratório tríptico de século XIX. Antiquário Nova Moreira.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

No passar do século surgiram oratórios em forma de igrejas ou capelas que possuem influência do estilo neogótico encontrado em igrejas e outros móveis com o mesmo estilo. Destacam-se entres os motivos a flor de lis, acantos, rosetas, pináculos, ogivas, nervuras em adaptações mais ou menos livres, e bilros inspirados no gótico flamejante. É neste período que alguns ornamentos representam o cálice, o coração e a hóstia sagrada, a representação do corpo divino.

No interior a maioria possui papéis de oratório ou pinturas com volutas, estrelas pintadas e em apliques de madeira dourada, volutas e motivos geométricos. A temática floral já não se apresenta com papel principal, como no segundo barroco e rococó. Alguns deles não trazem nem mesmo decoração no painel de fundo, finalizados apenas na própria madeira, às vezes envernizada e/ou encerada. Na página seguinte, há quatro exemplares diferentes do século XIX e início do XX. Todos eles carregam características do estilo neogótico das igrejas que serviram de inspiração, como a Igreja de Nossa Senhora dos Mares e Igreja de Nossa Senhora das Mercês da cidade de Salvador, Bahia.



Figura 37 - Oratório tríplice em estilo Neogótico. Capela do Antigo Marista.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 38 - Oratório tríplice de século XIX. Abrigo Santa Isabel. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 39 - Oratório tríplice do século XX. Antiquário Reimax. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Os exemplares encontrados com esta conformação plástica se dão com arcos ogivais como se fosse uma nave central e estrutura nas laterais como se fosse o transepto inter cruzando a nave central. Embora não se trate de uma igreja, estes se mostram como se fosse pequenas capelas neogóticas. E entre seus elementos estão rosetas, acantos, ondinas,

rendilhados e a cruz, sempre sacralizando o objeto. Enquanto a cromática evolui desde os tons mais claros até os tons mais escuros da madeira, incluindo algumas vezes o verniz.

O oratório neogótico da Figura 28, por exemplo, possui ornamentos semelhantes ao da Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Mares (figura 35) localizada no Largo dos Mares e construída entre 1930 e 1956 em estilo neogótico. Entre as semelhanças estão pináculos esguios, rosetas e uma espécie de jamba que contorna o arco ogival da única porta. Entretanto, não possui nenhum elemento que remonte aos grandes vitrais e o interior ricamente decorado dos cinquenta metros de altura da construção religiosa.

O estilo neogótico assume como características básicas as torres esguias que no exemplo dos oratórios se torna a cruz simples ou ornamentada no topo da arcada, dos lados superiores em cada cruzamento de arestas são erguidos pináculos que dão ideia de torre. Mas, o grande atributo são o esmiuçar de rosetas, rendas recortadas e até vitrais de diferentes cores. E desse modo, remetendo aos edifícios religiosos.



Figura 40 - Oratório tríptico com forma de igreja do século XX. Antiquário Relicário.

Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

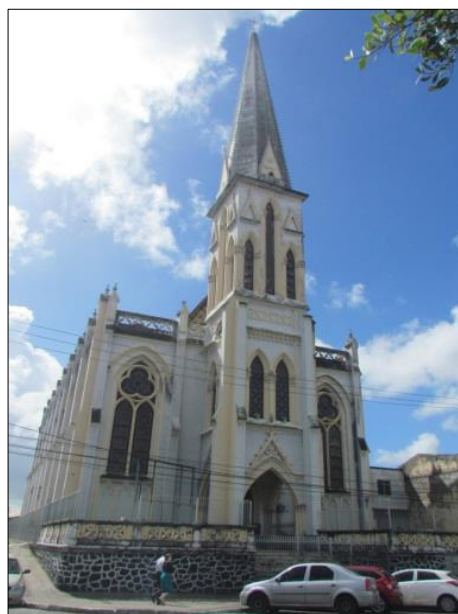


Figura 41- Igreja matriz de Nossa Senhora dos Mares, Largo dos Mares.

Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

As variações dos oratórios com o passar dos anos são concebidas em formas mais sucintas, ligeiramente trabalhadas. As volutas em “S” encontradas nos arremates do tipo baldaquino vão perdendo a curvatura e torna-se quase que imperceptíveis. Os oratórios das primeiras décadas do século XX (figuras 36, 37 e 38) passaram a ter tamanho reduzido. As volutas em “C” e o globo sustentando a cruz cedem lugar a pequenos degraus escalonados ou pequenas bolachas em madeira que possui apenas a função de sustentação. Esses ainda trazem influência do neoclássico, todavia, já alcançam estilística modernista igualmente do período.

As volutas encontradas são um motivo ornamental é cada uma das unidades decorativas que constituem os ornatos, de diversas obras, como na arquitetura, no mobiliário, nas peças de metal, nas cerâmicas, porcelanas, marfins, tapetes, tecidos, papéis de parede, entre outros. E desse modo, assumem formas figurativas, estilizadas, alegóricas e abstratas, onde algumas são de tradição histórica milenar, outras inspiradas nas tendências de uma época e próprias de determinados estilos.



Figura 42 Oratório de residência do século XX da cidade de Sapezinho, Bahia. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 43 Oratório de residência do século XX da cidade de Jequié, Bahia. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 44 - Oratório doméstico do Lar Mariana Magalhães, século XX, Bahia. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Os exemplares do tipo tríptico que possuem formas mais semelhantes às de igrejas e capelas neste século também assumem plasticidade mais sucinta em que ornamentos e arremates caracterizam de modo simplório os objetos. A ornamentação se distancia muito

dos oratórios encontrados no século anterior. Os motivos ornamentais pouco aparecem tendendo ao gosto moderno. Em destaque apenas um único oratório com ondinas na extremidade superior e o motivo do cálice e hóstia que ocasiona “sacralidade” ao objeto (figura 39). Os outros quatro oratórios encontrados do início do século XX com influência neogótica, apresentam linhas retas e madeira recortada com ângulos triangulares que remonta as esguias torres góticas.



Figura 45 - Oratório tríptico do século XX encontrado em residência. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 46 - Oratório tríptico do século XX encontrado em residência. Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 47 - Oratório tríptico do século XX encontrado em residência. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Neste período surgem ao mesmo tempo oratórios com características do estilo art nouveau, em que a composição é formada com linhas sinuosas que se desdobram e transformam-se predominantemente em geométricas se desenvolvendo normalmente. Os motivos da natureza como o acanto são estilizados com requinte. Encontramos dois exemplares com essa estilística. O primeiro (figura 42) é em formato de pequena capela e o segundo em nicho com três faces de vidro (figuras 44 e 45) que tem como ornamentação além de bilros e colunas, uma sanefa recortada sobreposta numa espécie de platibanda onde pode ser visualizada centralizadamente folha de acanto recortada. O acanto é encontrado também em relevo na porta e laterais. A cruz ainda que modesta se faz presente em quase todos os modelos como modo de sacralizar a “casinha” dos santos que por sua ornamentação se torna verdadeiras obras de arte.



Figura 48 - Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 49 - Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Os motivos ornamentais podem parecer isolados em/como arremates, painéis, entre outros, como podem ser vistos e resultam em trabalhos de artificies que, ao ser aplicado por técnicas apropriadas como escultura e entalhe, pintura, gravação, lapidação, incrustação, bordado, e outros, são criados em relevo ou em plano. O conceito de ornamentação dentro das artes visuais vem sofrendo revolução com as novas tecnologias, áreas como o design, por exemplo, está trazendo um grande impacto na criação de obras artísticas na sociedade atual.

O objeto provido de ornamentação pode ser elaborado por diversos materiais. A ornamentação pode ser criada através de vários materiais, ferramentas e instrumentos, como o papel, madeira, gesso, argila. No caso dos objetos estudados, em sua maioria, o material utilizado é a madeira nos seus vários tipos, vidro e pigmentos. E há uma diversidade de ferramentas utilizadas pelos marceneiros e artífices como, formão, martelo, serrote, plaina, entre outras. Embora o recortado e o entalhe seja a forma mais comum encontrada.



Figura 50 Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 51 - Lateral do Oratório do Século XX em estilo Art Nouveau. Fotografia: Claudio de Souza, 2017

Com o modernismo que teve como marco a semana de arte de 1922 e o estilo neocolonial que reviveu a arquitetura dos edifícios coloniais, e abrangeram móveis e arquitetura no início do século, os artistas procuraram criar também nos objetos estudados ora formas simples, geométricas, e desprovida de ornamentação, valorizando o emprego dos materiais em sua essência como a madeira aparente em detrimento da pintura e motivos ornamentais, ora utilizando à ornamentação, as curvas e contracurvas encontradas nos frontões de estilo neocolonial. Nos modelos das figuras notam-se os desse período.

No transcurso da história das criações de artes decorativas há diversos motivos milenares do extremo oriente como os motivos islâmicos, os africanos, os pré-colombianos, bem como, os do Egito e da Mesopotâmia, que também foram absorvidos pela cultura ocidental. As volutas, por exemplo, são utilizados em diversos momentos e atravessam os oceanos e são imbricadas na Bahia de diversos modos. No caso dos oratórios, além de sua maioria serem tridimensionais criados com a intenção de preservar a imaginaria devocional, expressam de maneira visual particularidades do universo religioso, como rememoram volutas da arquitetura colonial barroca de igrejas da época. Essa identificação foi possível, observando as fachadas de igrejas como a Ordem Primeira de São Francisco e o Antigo Colégio dos Jesuítas.



Figura 52 - Oratório com frontão triangular do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 53 - Oratório com frontão com curvas do Antiquário Nova Moreira. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 54 - Oratório com frontão triangular do Antiquário San Martin. Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Conforme Carlos Kessel em *Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial no Brasil* (1999), a trajetória do estilo neocolonial pode ser sinteticamente característica da reação de vanguarda ao que era visto como excesso de estrangeirismo eclético na arquitetura que se fazia no Brasil do início do século transmutar-se-iam em resistência ao modernismo calcada ideologicamente no tradicionalismo conservador. Desse modo, isso se dá com base em uma recuperação seletiva de elementos arquitetônicos, na qual ocorre a glorificação da cultura produzida pela aristocracia rural, apontada como expressão máxima da nacionalidade.

Ainda para Kessel (1999) o conteúdo especificamente conservador do etilo neocolonial, mesmo que paradoxalmente marcado pelo convívio efêmero com a busca pelas raízes que caracterizou a vanguarda modernista de 1922, se afirmou na atuação institucional direcionada no sentido da permanência da tradição. Essa tradição, no caso dos elementos estéticos e estruturais recuperados do passado, não conseguia escapar já à época do epíteto de “invenção”. Seja como for, o importante é que a ideologia conservadora inscrita no neocolonial explica a sensação de desconforto com as influências exógenas, do ecletismo do passado ao art-déco e à arquitetura moderna que chegava. Essa rejeição constituiu-se em ponto de partida para a reflexão sobre as maneiras possíveis de se reagir com a reafirmação do primado da arquitetura tradicional

As soluções concebidas pelos artifices permitem compreender a similaridade e inspiração adotada por eles das fachadas de igreja e capelas localizadas no interior da Bahia da primeira metade do século. A primeira semelhança está entre os oratórios modernos (Figuras 46 e 48) e a capela de Santa Luzia em Carrapicho (figura 49) e de Barrigudo. A segunda está entre o frontão do segundo oratório (figura 47) e a fachada neocolonial da igreja de Senhor do Bonfim de Mulungu do Morro (figura 50).

Nota-se nas imagens dos edifícios religiosos uma certa influência de estilos artísticos encontrados nos oratórios mais próximos dos anos atuais que é os do século XX. Neles encontramos uma espécie de arremate como se fossem frontão com degraus ou como se fossem degraus igual ao do oratório do estilo moderno e o segundo edifício mostra as curvas usadas nos frontões do estilo neocolonial como também aparece na figura. E em pesquisa foi encontrado dois oratórios com o frontão finalizado desse modo. Isso indica o quanto a arquitetura civil e religiosa é inspiração para os objetos estudados.



Figura 55 - Capela de Santa Luzia em Carrapicho, Bahia.

Fotografia: Claudio de Souza, s/d.



Figura 56 - Igreja de Senhor do Bonfim de Mulungu do Morro, Bahia.

Fotografia: Claudio de Souza, s/d.

Com isso, compreendemos que os artistas conceberam/reinterpretaram, nos tipos de oratórios estudados, a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino, das portas, dos ornatos e das fachadas dos edifícios religiosos. Os tipos de oratórios em grande número são de gosto comum do baiano, devido à forte devoção aos santos, como o Senhor do Bonfim, e o sentimento ufanista existente na época da Independência, que reverberou por longo tempo. Assumindo papel central da religiosidade nas residências, os oratórios carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirmam que a religiosidade popular baiana - assim como a brasileira, em geral - é sustentada no culto aos santos.

É perceptível a missão da arte visual no oratório quando nos vários modelos encontrados do objeto em estudo, os artificios demonstram através da plasticidade sua criatividade, dando ao observador a experiência de captar sentimentos colocados nas obras, como admiração, adoração, afetividade e credulidade. Esse fenômeno pode ser identificado principalmente nos oratórios confeccionados pelos seus próprios donos (figuras 57 e 58), na tentativa de imprimir os sentimentos em torno da sua devoção aos santos que possuíam.

5. 4. Ornamentação/Decoração

A ornamentação é o processo e o resultado de ornamentar. Este termo, por sua vez, significa embelezar algo através da inclusão de adornos e detalhes decorativos. Portanto, está relacionada com a decoração. Tem por objetivo conferir beleza àquilo que se decora, e a sua finalidade, por conseguinte, é estética. Desse modo, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, uma vez que recorre à subjetividade de marceneiros, entalhadores, carpinteiros e pintores ao executar os oratórios em estudo.

Para Antonioli (2010) o termo ornamento está etimologicamente relacionado a palavra latina *ordinatio* (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e pertence ao conjunto daqueles elementos em condição de conferir beleza a uma obra arquitetônica sem, no entanto, representar necessariamente um sistema tectônico-funcional aplicado .

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

Os termos “ornamento” e “ornato” encontram suas origens latinas, respectivamente, em *ornamentum* e *ornatum*, com significados que remetem à decoração e à ornamentação aproximando-as das noções de embelezamento, ornamento, veste e revestimento. E o termo ornato é classificado enquanto substantivo masculino, motivo decorativo que se aplica a qualquer obra de arte, principalmente arquitetura (REAL, 1962). Através do ato de ornamentar é possível definir estilos decorativos e arquitetônicos, como o estilo barroco, por exemplo, que se caracteriza pela quantidade excessiva de detalhes e o estilo neoclássico baseado na simplificação da decoração. Para além das diferenças, todas as casas, vestimentas, móveis, igrejas, possuem ornamentações com princípio estilístico.

Entende-se como ornamentação dos oratórios frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e outros ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, relevo, douramento, torneado, talha ou recorte em madeira. Muitos dos

motivos e ornatos arquitetônicos encontrados possuem origem na Grécia, que vai estabelecer um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C.

Conforme Moutinho; Prado; Londres (2011) os ornatos helênicos adotados em Roma com poucos acréscimos se difundiram por todo o império. A partir desse repertório greco-romano os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar os estilos. Nestes as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se à outras ricas tradições e influências, como o islamismo, as civilizações pré-colombianas, e as africanas, e às modas, ora passageiras, ora com força inovadora e permanente.

Nos oratórios os ornatos arquitetônicos são como em outros móveis, arremates, elementos decorativos, reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. Os primeiros motivos são expressados de forma retilínea, como, caneluras, denteados, gotas, e seguem-se outros que se aproximam de formas naturais estilizadas como, óvalos, volutas, ondas, palmetas, ovais ou gomos. A tradução de elementos do mundo concreto é o passo seguinte por meio do acanto, o coração, os florões e os vasos de flores. E um tempo depois aparecem os elementos como a hóstia, a cruz e o cálice.

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

Enquanto a cromática, há um leque de cores encontradas como o azul, branco, amarelo, perolado, vermelho e dourado na pintura do painel de fundo ou do papel de parede transformado em painel de fundo, bem como as cores verde, vermelho, laranja, lilás também encontradas no painel de fundo com papel de embalar presentes (Quadro 2). Apesar das diversas cores encontradas, a cor predominante é o marrom em suas várias tonalidades. Seja de oratório para oratório, bem como em um mesmo oratório, a variação

parte desde as tonalidades mais claras até as mais escuras. Essas tonalidades podem não ser as mesmas do momento de criação, pois os objetos sofreram com ações do tempo e o envernizamento/enceramento sofreram alteração química e não exerce mais a sua função. Embora alguns tenham passado por restauro.

5.4.1. Ornatos Arquitetônicos

Como já foi visto, os ornatos arquitetônicos dos oratórios como em outros móveis, são arremates reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. É possível observar na ornamentação dos oratórios que remontam dos séculos XVIII, XIX e XX, elementos arquitetônicos encontrados em fachadas, retábulos-mores, tribunas, altares colaterais das igrejas da cidade Salvador e outras cidades da Bahia. Além de móveis e residências de arquitetura civil.

Normalmente aparecendo como arremates, eles são frontões, colunas, baldaquinos e outros tipos que somam uma beleza inacreditável. A variedade de elementos que formam os arremates como os frontões, relevos baixos rosetas, rosáceas, florões e flores é de uma riqueza considerável e que substancia um glossário específico. Não nos remeteremos a um glossário em si no momento. Afinaremos a ornamentação, definição e simbologia a diante, mas não esqueceremos de nenhum arremate

No momento falamos de frontões, baldaquinos, pinturas de vários tipos e logo após, investimos em definições. Portanto, os frontões que formam os oratórios durante o interim do início do século XVIII e meados do século XX possuem beleza específica e começam com características do renascimento e barroco, passam para o estilo rococó e neoclássico e terminam no neocolonial e moderno, sem perceber algumas influências advindas do estilo art nouveau do início para o final do século XX..

Os frontões do estilo renascentista são acompanhados de cimalha com curvatura, já os barrocos e rococó possuem também possuem cimalkas, mas os relevos entalhados em forma de volutas, flores e também pinhas e bilros são significantes. Já no neoclássico ele aparece mais simples e se tornam neocoloniais através de curvas e contracurvas com riqueza e perfeição no seu design nas primeiras décadas do século XX na qual aparecem móveis devocionais em art nouveau e modernos. Já os arremates tipo baldaquino formado por volutas em “S”, como já falamos possui maior representatividade no século XIX e o

primeiro meado do século XX na Bahia modernista. Alguns desses diversos tipos podem ser visualizados nas figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 e 59, da página seguinte.

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

Portanto, esta parte da dissertação busca traçar especificamente a ornamentação de um número considerável de exemplares baianos dos séculos XIX e XX, encontrados em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade de Salvador. O estudo realizado através de busca, catalogação e nova análise de objetos contemplados e não contemplados por Flexor, nos remeteu à composição arquitetônica de igrejas, residências, retábulos-mores, bem como a móveis dos respectivos séculos, e nos permitiu revelar suas origens, tipos e estilística, como também a inspiração para a conformação plástica dos oratórios.

Ainda no âmbito metodológico, nos amparamos em autores como Canti, Freire e Flexor através do método histórico e dos métodos analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo. Nos valem também da metodologia de análise iconográfica proposta por Erwin Panofsky, para compreensão da plasticidade e elementos da decoração dos objetos estudados. Com pressuposto e considerando a utilidade dos oratórios, inserimos os objetos, assim como Flexor (2009), na categoria dos móveis de oração/devção. Com relação à estilística, adotamos a nomenclatura dos estilos gerais da arte europeia ocidental nos anos de uso na Bahia e acrescentamos estilos não trabalhados pela autora. Sendo assim, elencamos como estilos o neoclássico; o neogótico; o *art nouveau*; e o neocolonial.

Em um primeiro nível, a iconografia tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações

psicológicas inerentes às imagens. É uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte. Em um segundo nível, permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Esta etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: “em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada” (PANOFSKY, 1986, p. 47)

Entendemos como ornamentação dos oratórios além de frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e outros ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, relevo, douramento, torneado, talha ou recorte em madeira. Muitos dos motivos e ornatos arquitetônicos encontrados possuem origem na Grécia, que estabeleceu um repertório decorativo riquíssimo a partir do século VI a. C. Os ornatos helênicos foram adotados em Roma, com poucos acréscimos, e se difundiram por todo o Império Romano. A partir desse repertório greco-romano, os motivos ornamentais multiplicaram-se no Ocidente, tornaram-se complexos e contribuíram para determinar estilos. Nestes, as tendências culturais e históricas dominantes misturam-se a outras ricas tradições e influências, como as do islamismo, das civilizações pré-colombianas e africanas, e das modas - ora passageiras, ora com força inovadora e permanente (MOUTINHO; PRADO, LONDRES, 2011).

No início dos oitocentos, a plasticidade dos oratórios domésticos era constituída seguindo a estilística neoclássica nos nichos com três faces de vidro do século anterior. No entanto, eram arrematados por volutas em “S”, duplos “C” e/ou “S” com “C”, globo, pinhas, degraus escalonados com cruz torneada ou colunas torneadas, aplicadas às extremidades laterais ou próximo às mesmas. Existiram também os oratórios que conformavam, junto com as volutas, uma meia cúpula vazada. O Museu da Ordem Terceira do São Francisco e o Abrigo Santa Isabel possuem um repertório vasto desses exemplares citados. Além dos locais citados, também encontramos exemplares que tipificam esse primeiro grupo em residências e antiquários. Com isso, podemos afirmar que oratórios com essa conformação plástica são muito comuns ao gosto baiano.

Aparecem também oratórios trípticos, finalizados plasticamente com motivos neoclássicos inspirados nas ordens clássicas da arquitetura que se constituem em colunas, ondinas, volutas - todos eles libertos de linhas rigorosas, com um tratamento mais delicado e leve. Esse tipo também é muito comum ao gosto do baiano, tanto que atravessa o período

e sofre variações com a estilística neogótica. Por ser uma descoberta inteiramente nova, não encontramos nenhum escrito que ilustre e mencione a plasticidade dos exemplares localizados na Ordem Terceira do São Francisco e no Antiquário Nova Moreira.

Durante o século XIX, surgiram oratórios em forma de igrejas ou capelas que apresentam influência do estilo neogótico encontrado em igrejas e outros móveis com o mesmo estilo. Destacam-se entres os motivos a flor -de -lis, acantos, rosetas, pináculos, ogivas, nervuras em adaptações mais ou menos livres, e bilros inspirados no gótico flamejante. É neste período que alguns ornamentos representam o cálice, o coração e a hóstia. Todos esses formam um grupo de símbolos-imagens que trazem conotação não só do imaginário cristão como referência popular. Através desses ornatos maiores que são frontões, coroamentos, platibandas normalmente os artífices caracterizam o oratório.

Anteriormente a Riegl, o ornamento na história era aceito como decorrência direta e restrita dos aspectos técnicos e materiais, sem a possibilidade de existir um fio condutor entre os motivos decorativos ao longo dos séculos. Contudo, Riegl rompe com esse pensamento e recomenda que fosse possível estabelecer uma história do ornamento e, assim, se debruçou sobre o delineamento de uma genealogia de padrões ornamentais, (especialmente os vegetais como o lótus, a palmeta, a videira e o acanto) nas civilizações mediterrâneas, desde os egípcios até os povos islâmicos, dando ênfase particular às criações micênicas e gregas. Porém, na sua maioria nas manifestações gregas. As quais dão origem à maioria dos motivos encontrados em objetos.

Embora se tenha dado referências às formas vegetais, Riegl sugeriu que os ornamentos consistissem resultantes da naturalização de formas geométricas e não propriamente corolários de mimeses das aperfeiçoas naturais; segundo ele, o ornamento era resultado de uma investida à ornamentação, de um anseio pelo formato que seguia os mesmos princípios de equilíbrio e harmonia natural, mas não essencialmente retirava desta um decalque formal. Daí surge à resigna de Riegl a aceitar que o acanto ornamental tivesse sua procedência na folha do acanto verdadeiro, como teria sido descrito por Vitruvio. Para ele, a folha de acanto seria deveras banal para ter sido utilizada pelos gregos em seu capitel coríntio e ter permanecido enquanto ornamento por longos séculos (PAIM, 2000).



Figura 57 - Frontão de Oratório Primeiro Barroco do Museu Carlos Costa Pinto
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 58 - Frontão de Oratório em estilo Segundo Barroco do MAB.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 59 - Frontão de oratório rococó do MAB
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 60 - Frontão de oratório em estilo neoclássico do MAB
Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 61 - Frontão de oratório em Estilo Mourisco de residência,
Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 62 - Frontão de oratório art nouveau no do Lar Mariana Magalhães.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017



Figura 63 - Frontão de oratório neoclássico do Asilo Santa Isabel.
Fotografia: Claudio de Souza,



Figura 64 - Frontão de oratório moderno no Antiquário San Martín.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 65 - Frontão de oratório barroco no MAB.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 66 - Frontão de oratório barroco no MAB.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 67 - Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 68 - Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 69 - Frontão de oratório rococó no Instituto Feminino.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 70 - Frontão de oratório neoclássico no Museu Carlos Costa Pinto.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 71 - Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza.

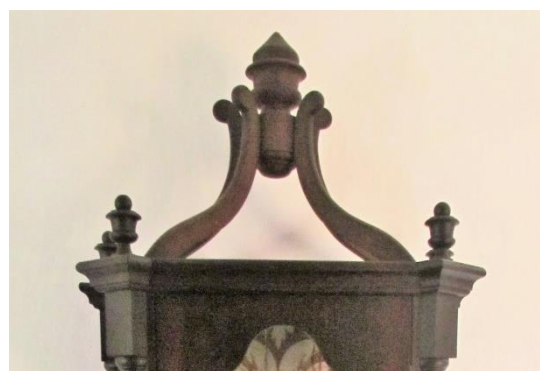


Figura 72 - Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza.



Figura 73 - Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 74 - Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza,



Figura 75 - Arremate de oratório neoclássico do Museu da Ordem Terceira do São Francisco.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 76 - Arremate de oratório neoclássico do Museu do Instituto Feminino da Bahia.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 77 - Frontão de oratório barroco do Museu de Arte da Bahia.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.



Figura 78 - Arremate de oratório neoclássico do Lar Mariana Magalhães.
Fotografia: Claudio de Souza, 2017.

Recapitulamos que a capacidade criadora dos artistas que está presente nas adequações plásticas do oratório como pequena capela reduzida para resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel, percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebrar missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

As igrejas, capelas e residências podem ter influenciado muito além do que apuramos e imaginamos, há a possibilidade de que oratórios baianos, estejam em outros estados e com sua circulação, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo de museus e antiquários. O certo é que esses objetos são como vestígios de um antigo hábito

de orar para os santos neles entronizados e abrigados - prática que atualmente é difícil de encontrar no recôndito dos lares baianos.

5.4.2. Painéis de Fundo

Como morada para as imagens de santos, o oratório ganha diversas formas em que o possível uso, gosto do seu dono e também as condições financeiras dá ao artefato características de igrejas, capelas, altares-mores e faixadas de residências. Nos oratórios existentes ainda em Salvador que remontam dos séculos XVIII, XIX e XX, a ornamentação é dada por elementos arquitetônicos e motivos que trazem consigo possíveis características de estilos que estiveram presentes em mobiliário, arquitetura e igrejas da cidade nas respectivas épocas.

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

Com relação à cromaticidade, há um leque de cores encontradas como o azul, branco, amarelo, perolado, vermelho e dourado na pintura do painel de fundo ou do papel de parede transformado em plano de fundo, bem como as cores verde, vermelho, laranja, lilás, também encontradas no painel de fundo com papel de embalar presentes. Apesar das diversas cores encontradas, a cor predominante é o marrom, em suas várias tonalidades. Seja de oratório para oratório, bem como em um mesmo oratório, a variação parte desde as tonalidades mais claras até as mais escuras. Essas tonalidades podem não ser as mesmas do momento de criação, pois os objetos sofreram com ações do tempo e o envernizamento/enceramento sofreu alteração química, não exercendo mais a sua função junto ao objeto no qual a substância foi aplicada. Além disto, alguns oratórios encontrados na pesquisa passaram por restauro. Isto impossibilita identificar a real camada pictórica

por trás das aparentemente visíveis. Assim, precisa-se de uma opinião mais definida de um ou do especialista que realizou a intervenção.

A descoloração anormal da madeira denota frequentemente uma condição de degradação das suas características. Faixas vermelho-acastanhadas ou pretas em certas madeiras são majoritariamente o resultado de danos causados por insetos ou, se na sua parte inferior, por queimaduras de velas. Na sua maioria, a descoloração é meramente uma indicação de dano, não afetando por si só as propriedades das madeiras. Também o apodrecimento causado por alguns fungos produz alterações características nas cores da madeira, coloração que assim se torna sintomática da degradação do material. Nos oratórios encontrados, porém, isso não é tão aparente. O que vimos foram vários pedaços faltantes, principalmente nos oratórios encontrados no Lar Franciscano Santa Isabel, no bairro da Saúde, Salvador.

No quadro 2, onde verifica-se diferentes tipos de painéis de fundo dos oratórios domésticos, salientam-se algumas pinturas ornamentais trabalhadas e decoradas com douramento, papéis próprios para oratórios e dá-se preferência a cores neutras como na tonalidade azul em diferentes gradações, o estampado colorido e o vermelho com douramento, sem deixar de fora o esgrafiado dourado. Até mesmo o painel de fundo é modificado com o passar do tempo. No início inicia-se com a tonalidade azul e vermelha com douramento, e logo depois no século XX, modifica-se para papeis de parede, de presente e até mesmo próprios para oratórios.

Algumas ornamentações encontradas no painel de fundo dos oratórios ensaiam as pinturas concebidas nos nichos de oragos das igrejas de Salvador, no qual a composição de tonalidade azul com florões e flores demonstram o repertório ornamental do século XIX e a reforma neoclássica que se deu porventura na época. Embora se tenha encontrado em oratórios do século XVII possível semelhança. O que implica, sobretudo, nas pinturas dos painéis de fundo dos oratórios domésticos, sem desprezar a o decoro ornamental dado nos papéis para oratórios vendidos em lojas de artigos religiosos, ou simplesmente “armarinhos”, como se costuma falar no senso comum.

Existem aqueles oratórios que possuem ambas as composições, de modo que, no interior do oratório há tanto a pintura do painel como também o papel de oratório. O que define a ornamentação é o gosto do proprietário e também as condições financeiras, haja vista que, pintura dada com aplicações de folha de ouro nos florões valoriza o exemplar. O

teledouro encontrado também nos nichos de altares mores e colaterais é um exemplo dessa decoração nas igrejas e utilizado também nos exemplares encontrados.



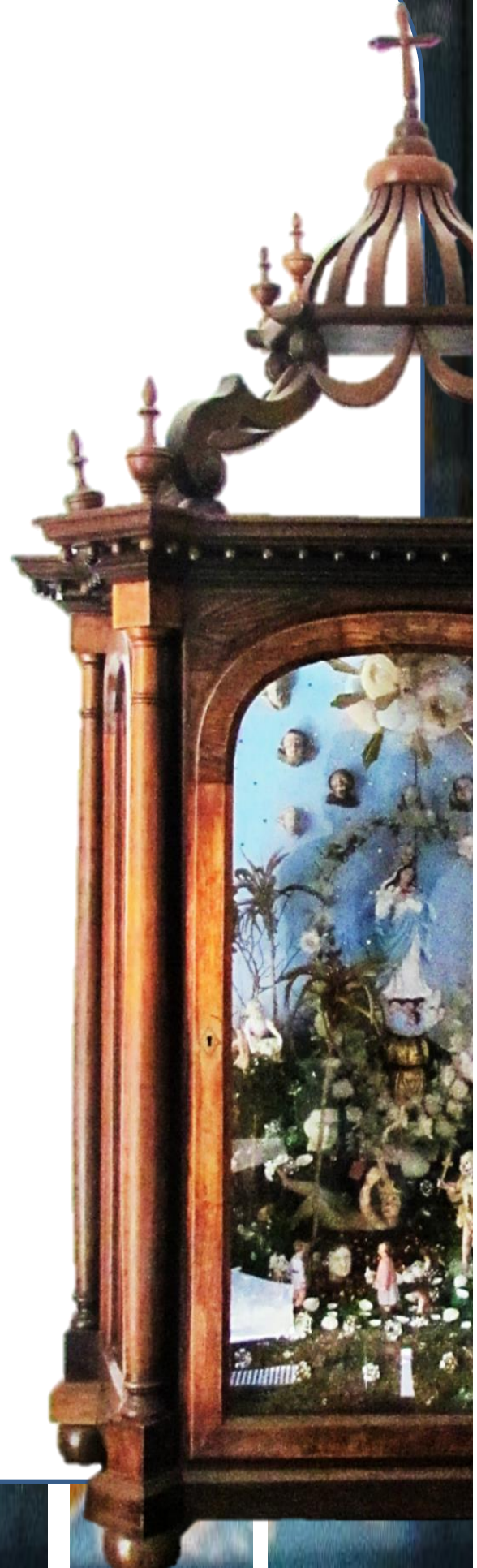
Quadro 2: Tipos de Painéis de Fundo encontrados no interior dos oratórios.

Fotografias: Cláudio Rafael Almeida de Souza, 2017.

Enquanto o repertório ornamental encontrado nas igrejas e nos painéis de fundo, trago como exemplo para esta explanação o interior da maioria dos exemplares neogóticos possui papéis de oratório ou pinturas com volutas, estrelas pintadas e em apliques de madeira dourada, volutas e motivos geométricos. A temática floral já não se apresenta com papel principal, como no barroco e rococó. Alguns deles não trazem nem mesmo decoração no painel de fundo, finalizados apenas na própria madeira, às vezes envernizada e/ou encerada com a possível cera de carnaúba.

Todos eles carregam características do estilo das igrejas que serviram de inspiração, como a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e a Igreja de Nossa Senhora dos Mares da cidade de Salvador. Essa maneira de decoração se deu principalmente no século XIX, onde a moda barroca deu espaço para o rococó e em seguida ao neogótico e o neoclássico. Muito embora tenha visto tal moda nos exemplares pesquisados. Com o tempo e o modo de uso, muitas implicações são encontradas na ornamentação o que leva em conta uma possível necessidade de um restaurador para realizar uma intervenção.

Capítulo 6



6. Origem Formal e Simbólica do Oratório Doméstico Tipo Baldaquino e sua relação com a reforma neoclássica na Bahia

Há muito tempo os historiadores da arte vêm utilizando o objeto enquanto “testemunha ocular” da história e fonte principal de suas pesquisas (BURKE, 2004). Como já visto, durante esse processo metodológico, o objeto por ora estudado é revelado enquanto cultura material e fonte visual para uma série de “inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos” (MENEZES,1998) para as quais o pesquisador busca aporte externo também em fontes orais e escritas, com o intuito de interligar informações, bem como delimitar suas interpretações (MENEZES,1998).

Essa perspectiva metodológica citada é utilizada pelos historiadores da arte brasileira e baiana Lúcio Costa em *Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-brasileiro*(1939), Tilde Canti em *O móvel no Brasil; origens, evolução e características* (1985), Maria Helena Ochi Flexor em *Mobiliário Baiano* (2009) e Luiz Alberto Ribeiro Freire em *A Talha Neoclássica na Bahia* (2006), trabalhos que oferecem a esse estudo arcabouço teórico e metodológico para o desenvolvimento das teorias aqui desenvolvidas e/ou concordadas - o que nos permite salientar os estudos feitos do mobiliário brasileiro e baiano das igrejas, das moradas abastadas e até das moradas mais simples¹⁶.

Os três primeiros autores nos permitem compreender a evolução e os tipos de móveis utilizados nos séculos XVIII, XIX e XX nas residências, incluindo os oratórios, “o móvel que esteve sempre presente na casa baiana” nos séculos XVIII e XIX (FLEXOR, 2009). No entanto, as classificações tipológicas desses estudos não contemplam totalmente os oratórios baianos dos séculos XIX e XX, principalmente em sua morfologia (arremates), o que caracteriza o oratório da família tipo baldaquino. Critério utilizado por Freire (2006) ao classificar os modelos retabulísticos da reforma ornamental neoclássica operada nas igrejas da Bahia do século XIX.

O agrupamento realizado pelo autor fez surgir doze tipos diferentes de retábulos-mores. Mas, trabalharemos aqui apenas com o tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em “S” que foi inaugurado na capela-mor da Igreja de Nosso

¹⁶ Vale ressaltar que o mobiliário da igreja inclui todos os bens móveis integrados ou não, como os retábulos-mores, colaterais, púlpitos, bancos, genuflexório, pias batismais, etc.

Senhor do Bonfim, pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos entre 1813-1814. Para Freire (2006) esse baldaquino serviu de modelo para outros nove tipos encontrados nas igrejas e também na maquete do retábulo principal de Nossa Senhora das Dores da casa dos Santos da Ordem Terceira do São Francisco, e no altar doméstico doado pela família Turvo a Henriqueta Catharino, atualmente encontrado no Instituto Feminino da Bahia.

Durante a pesquisa foi possível identificar através de levantamento realizado em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade do São Salvador, que resultou em catalogação de oitenta e cinco oratórios entre os séculos XVIII e XX, que a família de oratórios tipo baldaquino é muito comum ao gosto do baiano. Na análise iconográfica, foi possível verificar a influência que o altar-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas em estilo neoclássico exerceu em vinte oratórios entre o século XIX e início do XX¹⁷.

No final do século XVIII, aparece e rapidamente se difunde um novo tipo de talha religiosa de gosto neoclássico. [...] Os retábulos neoclássicos caracterizam-se geralmente pelo abandono dos elementos de ornamentação tradicionais, favorecendo um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas grinaldas, estrelas, palmetas, florões e grutescos; absoluta simplificação das linhas de pilastras e colunas; a verticalidade dos retábulos é acentuada. Os altares recuperam a estrutura das portadas renascentistas ou dos arcos triunfais romanos; as mísulas e bases das colunas simplificam-se e se transformam em caixas retangulares; as colunas são de ordem dórica e jônica, com o fuste predominantemente reto, liso ou com estrias em dourado, ou ainda com pintura marmorizada; o entablamento é de grandes proporções; a estrutura do retábulo-mor geralmente é em baldaquino, arrematado por um coroamento curvo, curvo interrompido ou triangular; pode ocorrer o uso de medalhões ovais no centro do coroamento e no arco-cruzeiro” (FABRINO, 2012, p. 27-29).

Conforme Fabrino (2012, p 27-29) estas implicações mostram que o estilo neoclássico começou a ser difundido nas igrejas católicas através da talha objeto decorativo que ornamenta quase toda a nave central, além de altares colaterais, se aproximando também pelo transepto e sacristias. Este momento leva-se em conta na sua maioria os retábulos parte integrada com maior apuro técnico e riqueza de detalhes.

As artes decorativas são muitas vezes catalogadas por meio ou técnica. Entre eles, podemos citar a majestosa, a toreutica, o glíptico, a arte cerâmica, a miniatura, a criação de

¹⁷ Possivelmente existem ou existiram maior número.

vitrais e outros objetos de vidro, esmaltes, escultura, incrustação, fabricação de armários, cunhagem de moedas e medalhas, tecelagem e bordados, design industrial, decoração em geral. Além disso, muitas vezes inclui artes gráficas (gravura) e miniatura, bem como algumas obras de arquitetura, pintura e escultura destinadas à ornamentação e concebidas em série, não como obras individuais.



Figura 79 - Comparação entre oratório doméstico tipo baldaquino e desenho do retábulo do Bonfim.

Nota-se que o oratório possivelmente é um derivado do exemplar, trazendo ainda as volutas em “S”, mas não mais a meia cúpula com bolachas escalonadas encimadas por cruz latina torneada. Possivelmente a cruz desse oratório se perdeu com o tempo, já que na maioria dos derivados é encontrada a cruz latina, torneada ou recortada e lisa. O certo é que os derivados nem sempre apresentam como arremate a meia cúpula vazada, embora, as volutas em forma de “S” ou “S” junto com “C” sempre aparecem ensaiando um baldaquino encimado por globo e cruz latina.



Figura 80 - Arremate de oratório doméstico do século XIX, Salvador-Bahia.
Fotografia: Cláudio de Souza, 2017.

Com o passar dos anos, as variações do oratório são concebidas em formas mais sucintas, ligeiramente trabalhadas. As volutas em “S” vão perdendo a curvatura e tornam-se quase que imperceptíveis. Os oratórios das primeiras décadas do século XX - como, por exemplo - passam a ter tamanho reduzido. As volutas em “C” e o globo sustentando a cruz, cedem lugar a pequenos degraus escalonados e/ou um pequeno disco em madeira que possui apenas a função de sustentação.

Apesar de termos conhecimento sobre os tratados arquitetônicos¹⁸ e que os oratórios eram encomendados informalmente, ousamos dizer que possivelmente os

¹⁸ Os tratados arquitetônicos são publicações que, a partir do século XVI, serviram de amparo ao artista

exemplares desta família tipológica trazem na sua forma uma escala de tamanho referenciada aos retábulos-mores. No qual, os arremates localizados no topo ocupam invariavelmente 1/3 do tamanho total dos objetos. Essa proporção, também encontrada nos retábulos-mores, possivelmente tem relação com o número três em alusão a Santíssima Trindade. No *Almanak Administrativo, Indicador e Noticioso do Estado da Bahia* para os anos de 1881 e 1889 encontramos respectivamente anúncios dos estabelecimentos Depósito de Imagens de Frederico A. R. Cardoso, Rua Guindaste dos Padres, nº. 29 e da Marcenaria Baiana, Ladeira da Gamelleira, nº. 1 e 3, que provavelmente recebiam essas encomendas, além de vender móveis já confeccionados. É válido ressaltar neste íterim que o primeiro anúncio divulga, como integrantes do grupo, os melhores artistas que confeccionam/confeccionaram obras de talhas para “igrejas” ou residências, como: imagens, nichos, sacrários, castiçais e jarros com ramos de talha, dourados e prateados.

O número da conformação plástica encontrada nos oratórios possivelmente tem as mesmas explicações que os das reinterpretações nos retábulos-mores. Freire (2006) articula duas possibilidades. A primeira está relacionada ao culto ao Nosso Senhor do Bomfim (o Cristo Crucificado) e toda pompa da ornamentação neoclássica realizada na igreja que mais desembolsou para realização da reforma ornamental invejável no século XIX. A segunda possibilidade consiste na relação do ufanismo dos baianos na época da Independência da Bahia e o artista Joaquim Francisco de Matos Roseira, da cidade de Cachoeira, que possivelmente lutou nos embates da Independência da Bahia ganhando uma medalha de condecoração e logo após adotando o Roseira no sobrenome. Esse artista foi o que mais reinterpreto o retábulo tipo baldaquino em toda a Bahia e teve “uma oficina de talha muito operosa na Bahia oitocentista” (FREIRE, 2006).

As soluções concebidas nos objetos conseqüentemente têm a mesma inspiração e devem muito, como os retábulos da Bahia oitocentista, “a um tipo de baldaquino idealizado por artistas italianos, que por sua beleza, e sobretudo por sua carga simbólica, ganhou apreço e foi muitas vezes replicado e difundido em Portugal e nas suas colônias” (FREIRE, 2006). Esse baldaquino, segundo Freire (2006), é o baldaquino da Basílica de São Pedro em Roma, obra de Gialorenzo Bernini de 1624 1635, que é reinterpretado na gravura de Teatro eretto nella chiesa del Gesu di Roma nella quinquagesima l’anno santo

com informações técnicas precisas para a criação de motivos pintados à óleo sobre tela ou madeira, nos azulejos, na ourivesaria e na talha.

M.D.C.L. (Figura 14) gravada por Carlo Rainaldi (Roma, 1611-Roma, 1691) e intitulado de ‘O Sacrifício de Salomão’.



Figura 81 - Baldaquino da Basílica de S. Pedro, Roma, obra de Gianlorenzo Bernini, 1624-1635 - Gravura de Francisco Panini, 1766.

Fonte: Freire, 2006.



Figura 82 - Gravura do Teatro Sacro Ereto na Igreja de Jesus, Roma, em 1650 por Carlo Rainaldi.

Fonte: Freire, 2006.

Para Freire (2006) o surgimento da ideia acontece em meados do século XVII, data da ereção deste teatro, contudo, ela já vinha sendo maturada nos próprios baldaquinos realizados nas igrejas italianas, sem, no entanto, terem uma relação tão direta com a expressão baiana. Em meio a estas experiências, está o baldaquino em bronze da Basílica de São Pedro construído por Gianlorenzo Bernini entre 1624 a 1635, publicado por gravuras datadas de 1765 e 1766, riscadas por Francesco Panini e incisas por Domenico Montagnù; e o baldaquino da Basílica Liberiana de Santa Maria Maior, talvez obra do mesmo arquiteto que reformou a igreja, o florentino Ferdinando Fuga, divulgado por gravura de 1771, desenhada por Francesco Panini e incisa por Francesco Barbazza.

No exemplar de Bernini, primeiro baldaquino barroco, não existe coroa, mas sim, quatro grandes volutas em “S” ornadas com palmas, que partem do cimo do entablamento convergindo para o centro, onde sustentam um pequeno entablamento cruciforme que serve de base às quatro pequenas volutas em “S” que sustentam um globo onde está erguida uma cruz latina. Conforme Freire (2006), o conjunto é completado ao nível do arremate com a presença de quatro robustos anjos de corpo inteiro segurando festões pendentes, cada um sobre um dos quatro ressaltos do entablamento do baldaquino, à frente das grandes volutas.

Em segundo exemplo, o da Igreja Liberiana de Santa Maria Maior, o baldaquino apresenta um remate em que, grandes anjos de corpo inteiro sustentam dois pequenos anjos meninos que seguram uma coroa radiada com palmas e uma cruz latina ao centro, não existindo volutas. Freire (2006) ressalta que esta tradição de baldaquinos berninianos, com quatro colunas, arremate com lambrequins e volutas somente chegará à Portugal em meados do século dezoito, quando será feito o retábulo-mor da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa, que repercutiu no baldaquino do santuário do Bom Jesus de Braga, Portugal.

Na Bahia, elucida Freire (2006), que o retábulo do tipo baldaquino “parece” ter sido introduzido em meados do século XVIII. E o exemplar mais antigo, preservado da avalanche reformadora da talha no século XIX, foi o retábulo – mor da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, das freiras franciscanas capuchas, entalhado pelo “mestre entalhador Antônio Mendes da Silva em 1755” (Freire, 2006 apud Alves, 1953, p.) Nele verificasse a conformação plástica de um baldaquino com excesso de colunas, no caso dez, que caiu no gosto dos baianos a ponto de permanecer em voga por todo o século XIX. Essa afirmação nos deixa a possibilidade de que possivelmente o baldaquino referido, possa também ser influenciador da família de oratório aqui trabalhado. Principalmente ao observar a anotação de Tilde Canti (1985, p. 195) ao dizer que nos documentos baianos de fins do século XVIII e princípios do XIX, foram também localizados móveis torneados, paralelamente a outros no estilo neoclássico de pernas de curva e contracurva que, por sua vez, continuaram a ser usados ainda durante o século seguinte.

Há a hipótese de que o baldaquino oitocentista do Bonfim tenha derivação do baldaquino anterior realizado em meados do século XVIII. Afinal, o seu construtor deixou um exemplar na Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, onde

demonstra conhecer um tipo de baldaquino em s'gnica evolu'ção. Embora, essa formula'ção n'õ tem como ser comprovada, tendo em vista que, n'õ se tem registro oral, escrito ou desenhado do ret'bulu setecentista da igreja das irm'ãs capucha.

Portanto, verificamos que os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de orat'rios estudados a solu'ção pl'stica dos ret'bulos tipo baldaquino. Esses orat'rios s'õ de gosto comum do baiano devido ' forte devo'ção ao Senhor do Bonfim e o sentimento ufanista existente na 'poca da independ'ncia que reverberou por longo tempo. Desempenhando papel central da religiosidade nas resid'ncias, carregam a mesma simbologia existente na religi'õ formal das igrejas e reafirmam que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira, ' sustentada no culto aos santos devocionais.

A difus'õ do modelo do orat'rio, assim como, o modelo retabil'stico do Bonfim demonstra a for'ça da m'stica religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia geogr'fica da cidade, ocupou e ocupa do ponto de vista art'stico e cultural, o centro simb'lico irradiador, como bem exemplifica a difus'õ do seu modelo retabil'stico. Fora da cidade de Salvador, h' tamb'm reverbera'õ dos orat'rios, pois entre os encontrados em Salvador, alguns possuem origem de cidades do rec'ncavo baiano. O mesmo acontece com os ret'bulos encontrados por Freire, como o ret'bulu-mor, membro da fam'lia dos ret'bulos tipo baldaquino, da Igreja de Nossa Senhora do Ros'rio da cidade de Cachoeira, onde o baldaquino transforma-se em ret'bulu parietal, e o remate adapta-se ao formato de meia c'pula sobre seis volutas em "S" com os arranques das voltas inferiores pontiagudas sustentadas por seis colunas comp'sitas.

E verificamos que o/os modelos retabil'sticos baldaquino podem ter influenciado muito al'm do que apuramos, pois foi encontrado orat'rio com arremate ensaiando volutas sustentado cruz latina, originado do nordeste brasileiro, no Museu do Orat'rio de Ouro Preto/MG. H' possibilidade de que o orat'rio seja originado da Bahia, mas com a circularidade cultural tenha sido ou n'õ foi poss'vel atribuir de forma segura outra origem a pe'ça do acervo do museu. E com a circularidade cultural, tenha sido atribu'ida outra origem ao exemplar do acervo do museu. Tendo em vista que um outro exemplar de outro tipo de orat'rio existente tamb'm no museu foi encontrado em pesquisa nas m'õ de devotos na cidade de Salvador, e ' originado do nordeste brasileiro. Mas especificamente, o orat'rio criado a partir de bala de cartucheira.

6.1. Precedentes Simbólicos do Oratório Tipo Baldaquino

Todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e através do método iconológico proposto por Panofsky, torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias, das alegorias, das formas presentes na conformação plástica. Fazendo do artefato um importante instrumento para compreensão de momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

No caso do oratório, ele carrega na sua aura a compreensão de uma moradia, abrigo, que como uma casa inteira, é um ser vivente. Nesta perspectiva Durand (2012, p. 243-244) afirma que o nicho ou oratório, casa dos santos, redobra, sobre determina a personalidade daquele que o habita. E a intimidade gerada deste microcosmo vai redobrar-se e sobre determinar-se como se quiser. Porém, sobretudo, vai operar-se nela o redobramento da necessidade de uma casa pequena na grande para reencontro das seguranças primeiras de uma vida sem problemas. Neste momento, o oratório desempenha o papel de palco de intimidade profunda, um lócus ‘obscuro e fechado como o seio de uma mãe’ e as fechaduras e as chaves reforçam ainda mais a intimidade e o segredo destas moradas superlativas.

Conforme Chevalier e *Gheerbrant* em *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (2002, p. 635),

o nicho enquanto símbolo arquitetônico universal evoca a caverna, protegida pelo céu e apoiada pela terra, com um cimo em forma de domo e sua base horizontal. Ele antes de tudo simboliza o lugar da presença divina, a moradia dos deuses. E nele também se encontra um outro aspecto do simbolismo da caverna, como portal, passagem. O nicho, sobretudo o *mihrab* da mesquita mulçumana, é também o lugar da presença, simbolizada pela lâmpada. Desse modo, a luz que ele irradia é com um nicho em que é possível encontrar uma lâmpada. (Chevalier e Gheerbrant, 2002, p. 635).

No entanto, seu papel é acima de tudo – física e simbolicamente – reverberar a palavra recitada diante dele. A palavra divina que é assim refletida para a terra e revelada ao mundo, o que é, em caráter definitivo, o aspecto essencial da presença. No alcance em que seu cimo delineia uma taça virada para baixo e cortada ao meio, seu simbolismo pode ser aproximado do simbolismo da auréola, que convém particularmente ao santo, homem

no qual se efetuou a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra.

Por ter como arremate a meia cúpula vazada sobre volutas e globo, ou degraus escalonados, sustentando a cruz latina, na intenção de imitar um baldaquino, o oratório simboliza do mesmo modo que um baldaquino, a proteção seja recebida ou oferecida, um manifesto de poder, dignidade, de quem se encontra sobre ele.

Em formato retangular possui relação com a terra e os bens terrenos, no formato circular com os bens celestes e o divino. Essa perspectiva simbólica apresenta a intenção do oratório que como os altares-mores, são moradas dos santos e locais de celebrações autorizadas pelo clero, realizadas por párocos que visitavam as moradias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.635).

Na intenção do oratório como baldaquino incide uma outra interpretação que pressupõe a transformação do arremate dos altares-mores de coroa fechada para coroa vazada, e que nos oratórios é reinterpretada enquanto uma meia cúpula vazada, que sofre variações ao ponto de ser solucionadas como volutas em forma de 'S' ou 'S' em conjunto com 'C'. A solução do arremate dos retábulos tipo baldaquino em forma de coroa real encontra base nos textos sagrados que dão significado à Cristo e sua mãe; Conforme Heinz - Mohr (1994) no geral, os significados da coroa nos indicam as relações cristológicas, pois ela é o sinal de glória, honra e alegria. Faz referência em particular às coroas de vitórias, noivas, louvor, do templo (como decoração arquitetônica), de flores dos gozadores da vida. "No Novo Testamento, compara-se a luta da fé com os jogos olímpicos" (HEINZ-MOHR, 1994, p. 111-112).

Há um segundo esclarecimento que ilustra o sentido da coroa como realeza terrena e realeza divina, ela como um

adorno que faz parecer mais alta a cabeça daquele que a usa e o eleva de maneira ornamental acima dos outros, legitimando sua supremacia e sua relação com um mundo superior [...] A estrutura circular assume o conteúdo simbólico do círculo infinito, pedras preciosas acrescem de uma expressão simbólica especial a qualidade do objeto. As extremidades em forma de raios lembram os raios do Sol, e em geral os soberanos coroados são considerados representantes de uma concepção patriarcal-solar. Por esse motivo, as coroas do rei são confeccionadas no 'metal solar', em ouro (BIEDERMANN, 1993, p. 109).

O oratório tipo baldaquino, carrega na aura, além da simbologia funcional, simbologia do arremate, inerente também aos retábulos-mores, pois possuem a mesma origem simbólica. Tendo em vista que o oratório tipo baldaquino composto por quatro volutas em ‘S’ sustentando uma meia cúpula vazada finalizada por três degraus abaulados com cruz latina torneada e seus derivados, são reinterpretações do retábulo-mor tipo baldaquino arrematado por cúpula oval vazada sobre seis volutas em ‘S’, da capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, muitas vezes replicado e derivado de outros tipos semelhantes da Itália e Portugal.

Recapitula-se que a capacidade criadora dos artifices está presente nas adequações formais do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Os artistas reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino. Esses oratórios são de gosto comum do baiano devido à forte devoção ao Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E enquanto papel central da religiosidade nas residências carrega a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos.

Portanto, os objetos denunciam que os artífices tiveram a necessidade de uma educação visual em relação à criação dos objetos estudados partindo da leitura dos retábulos. Essa educação visual na maioria das vezes traz o aprofundamento de uma base ou alfabetização visual. E a principal finalidade da alfabetização é favorecer a compreensão do visual através de estratégias de interpretação, a partir de objetos físicos abordando aspectos cognitivos e metacognitivos. Essa alfabetização visual atua do mesmo modo que a alfabetização verbal, estabelecendo assim, uma sistematização básica para a aprendizagem, ou mesmo, a identificação, a criação e a compreensão da visualidade das imagens e conteúdos imagéticos.

Levando em conta a teoria citada anteriormente, na pesquisa foi possível verificar que a difusão do modelo do oratório, assim como, o modelo retabulístico do Bonfim demonstra a força da mística religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia

geográfica da cidade, ocupou e ocupam, do ponto de vista artístico e cultural, o centro simbólico irradiador, como bem exemplifica a difusão do modelo retabilístico. Fora da cidade do Salvador, há também reverberação dos oratórios, pois entre os ainda encontrados em Salvador, alguns possuem origem de cidades do recôncavo baiano. O mesmo acontece com os retábulos encontrados por Freire, como o retábulo-mor, membro da família dos retábulos tipo baldaquino, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Cachoeira, onde o baldaquino transforma-se em retábulo parietal, e o remate adapta-se ao formato de meia cúpula sobre seis volutas em ‘S’ com os arranques das voltas inferiores pontiagudas sustentadas por seis colunas compósitas.

Relação com a reforma neoclássica na Bahia

É válido informar que possivelmente o exemplar do oratório tipo baldaquino é um tipo seguido por artífices que sacralizaram o objeto para servir de comparativo com o modelo retabilístico da Igreja do Bonfim, que muito influenciou artífices a desempenhar o tipo nas igrejas. Este modelo que pode ser verificado na Igreja do Bonfim teve seu possível antecessor no convento das irmãs capuchas. Apesar de o modelo ter sido usado primeira e possivelmente nos idos dos setecentos. O tipo ficou conhecido como irradiador da reforma neoclássica por todo o século XIX, já que foi replicado algumas vezes nas igrejas que sofreram a reforma ornamental por volta dos oitocentos.

Além disto, verifica-se que a reforma ornamental partiu não somente pelo desejo de transformação dos cânones estilístico, também pela mudança da mentalidade local, sobretudo, pelas escavações de Pompéia e Herculano e pelo interesse da família real de colecionar objetos arqueológicos. Mas, principalmente pelas figuras avulsas que circularam o meio artístico na época. Figuras avulsas estas, advindas de Portugal e que por muitas vezes servira de inspiração para os artífices desenvolverem a plasticidade encontrada em catacalfos advindos do leste Europeu, como a Itália.

Sobressaíssem nestes idos os exemplares advindos do norte da Europa como na França, Alemanha e também a Itália. Neles advém a necessidade de explicar a evolução da estilística europeia em exemplares baianos, através das gravuras que circulavam entre os artífices e seus mestres nos ateliês, não só em Portugal como em suas províncias. Em

seguida, verifica-se também a necessidade de incluir no meio termo a vontade de copiar os estilos artísticos e os modelos da Europa.

Os modelos estilísticos que sobrepunha a igreja nada mais é que exemplares de modelos obsoletos para a academia de belas artes. Por isso, muitos dos artífices seguiram a moda dos retábulos nos oratórios domésticos, onde tinha a necessidade de copiar a igreja, ou melhor, imprimir nas suas criações características do estilo neoclássico encontradas nas igrejas de Salvador. Contudo, essa necessidade estabelecesse muito antes da reforma ornamental. Tendo como exemplo, oratórios dos setecentos com características de porta de igreja barroca como é o caso dos oratórios do antiquário Caloula.

O estilo neoclássico advém da necessidade de implicar com a estrutura dos retábulos, que no decorrer do tempo tornaram-se obsoletas, dado ênfase a necessidade que os fiéis da irmandade sentissem o desejo de modificar sua estrutura. Mas como, algumas vezes não obtiveram êxito, modificaram pequenas estruturas como ornamentos dos altares-mores e colaterais. Esta profusão de ornamentos gerou também o estilo neoclássico na Bahia. Na qual, muitos historiadores como Bazin, não acreditava existir o neoclássico e muitos menos o estilo rococó nas igrejas de Salvador e do Recôncavo baiano. O estilo neoclássico só aconteceu após algum tempo da volta do imperador dos sítios arqueológico da cidade de Pompéia e o amadurecimento do colecionismo de peças arqueológicas.



Figura 83 - D. Pedro II com comitiva visitando as escavações de Pompéia e Herculano. Fonte: Internet, 2017.

Na figura 83, mostra-se D. Pedro II com comitiva visitando as escavações de Pompéia e Herculano. Essa viagem promoveu na mentalidade soteropolitana e dos artífices o desejo de seguir os cânones estilísticos clássicos de um novo repertório, e assumindo estilística propriamente baseada em itens e outros objetos das escavações. Alguns ornamentos como vasos de flores e guirlandas seguem o decoro ornamental.

A profusão do estilo neoclássico nas igrejas ocorreu logo após o início do século XIX, com a reforma ornamental e alcançou concomitantemente os móveis e entre eles os móveis de devoção, que são os oratórios domésticos pelo momento estudado. Com isso, podemos afirmar que oratórios com essa conformação plástica são muito comuns ao gosto baiano e o seu grande número, se dá possivelmente pelas mesmas explicações que o das reinterpretações nos retábulos-mores.

Capítulo 7



7. Composição Decorativa, Motivos Ornamentais e Simbologia

Os símbolos e imagens foram sempre utilizados pela igreja não apenas como meio de instrução, mas também, como veículos das verdades divinas e de conceitos que, através da comunicação se tornavam mais compreensíveis do que mediante a palavra. Tudo nos templos parece concorrer para o surgimento de discursos traduzidos para o plano formal. Este tipo de leitura, extraída das formas e dos seus significados simbólicos, nem sempre é linear, podendo ocorrer de maneira cíclica (WOLFFLIN, 1996, p. 17). E como os oratórios tem plasticidade ora copiada ora traduzida e inspirada nos templos, o mesmo ocorre nos objetos.

Afinal, todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e através do método iconológico proposto por Panofsky, torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias, das alegorias, das formas presentes na conformação plástica. Fazendo do artefato um importante instrumento para compreensão de momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

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

O oratório enquanto objeto e/ou artefato carrega na sua aura a compreensão de uma moradia, abrigo, que como uma casa inteira, é um ser vivente. Nesta perspectiva Duran (2012, p. 243 e 244) afirma que o nicho ou oratório, casa dos santos, redobra, sobre determina a personalidade daquele que o habita. E a intimidade gerada deste microcosmo vai redobrar-se e sobre determinar-se como se quiser. Porém, sobretudo, vai operar-se nela o redobrimento da necessidade de uma casa pequena na grande para reencontro das seguranças primeiras de uma vida sem problemas. Neste momento, o oratório desempenha o papel de palco de intimidade profunda, um locus “obscuro e fechado como o seio de uma mãe” e as fechaduras e as chaves reforçam ainda mais a intimidade e o segredo destas moradas superlativas.

Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 635) revelam que o nicho enquanto símbolo arquitetônico universal evoca a caverna, protegida pelo céu e apoiada pela terra, com um cimo em forma de domo e sua base horizontal. Ele antes de tudo simboliza o lugar da presença divina, a moradia dos deuses. E nele também se encontra outro aspecto do simbolismo da caverna, como portal, passagem. O nicho, sobretudo o mihrab da mesquita mulçumana, é também o lugar da presença, simbolizada pela lâmpada. Sua luz é com um nicho que se encontra uma lâmpada.

No entanto, seu papel é acima de tudo, física e simbolicamente reverberar a palavra recitada diante dele. A palavra divina que é assim refletida para a terra e revelada ao mundo, o que é, em caráter definitivo, o aspecto essencial da presença. No alcance em que seu cimo delineia uma taça virada para baixo e cortada ao meio, seu simbolismo pode ser aproximado do simbolismo da auréola, que convém particularmente ao santo, homem no qual se efetuou a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra.

São vários os elementos e ornamentos que integraram a composição e que, no decorrer dos séculos, contribuíram para decorar o altar e atrair a atenção dos fiéis. Foram destacadas as peças de maior representatividade e as identificações das mesmas tiveram como consulta várias fontes de referências.

- a) Altar: mesa, sobre a qual o sacerdote oferece em sacrifício ritual e litúrgico, o Cordeiro imaculado, o próprio filho de Deus.
- b) Baldaquino ou Dossel ou: surgiu em função da necessidade de abrigar o altar quando este ocupava o peristilo descoberto das basílicas cristãs romanas, para cercar de respeito a figura de Jesus Cristo e para dar mais realce ao altar. Deve-se distinguir o ciborium, dossel abobadado, geralmente de mármore, sustentado por quatro colunas que se erguem nos quatro ângulos dos degraus do altar, e o baldaquino (umbraculum), dossel de madeira ou de tela, de forma retangular, suspenso, próximo ao teto da igreja, de maneira a cobrir parte do altar. O ciborium ou o baldaquino é obrigatório – omnino apponatur – no altar em que se conserva o Santíssimo Sacramento.
- c) Cálice: vaso usado na liturgia católica para consagrar o vinho na missa; dada sua importância ao receber o vinho ou sangue de Jesus, é elaborado em material nobre e

tem em geral o pé e o bojo trabalhados, nos exemplares mais ricos, com incrustações de pedras preciosas, esmalte, etc.

d) Castiçais: as luzes sempre foram consideradas como um tributo ⁶⁶ adaptado pela igreja na sua liturgia. Os sete círios do cortejo pontifical foram colocados em frente do altar, durante o sacrifício. Pouco a pouco, apareceriam em cima do altar, ao lado da cruz.

e) Coluna e Pilastra: simboliza, de um modo geral, a árvore da vida: raiz, troncos e folhagens em analogia com base, fuste e capitel. Aparecem no barroco tanto como elemento estrutural, quanto como elemento decorativo.

f) Coração: Essa figura é o símbolo do amor e de sua forma esquemática, originam-se diversos motivos ornamentais. Sua forma tem certa semelhança com a do órgão da circulação sanguínea.

g) Cordeiro: desde os tempos mais antigos, no Cristianismo, o Cordeiro de Deus é a representação simbólica de Cristo (Agnus Dei), com a cruz ou a bandeira.

h) Concha: motivo ornamental usado em arquitetura, no mobiliário e em diversos objetos, que tem como modelo a concha em leque (vieira); é encontrado em diferentes estilos, com predominância no barroco e rococó. A concha em leque é a designação comum das conchas dos moluscos bivalves marinhos que se caracterizam por ter as valvas com sucos radiados em relevo. Os antigos acreditavam que o ruído misterioso produzido por suas circunvoluções era a voz dos deuses, e que ela servia de trombeta ao deus marinho tritão. Os cristãos logo após adotaram o mesmo motivo seja a própria concha ou esculpidas em pedra.

i) Estrela: é uma figura geométrica de mais de três pontas cujos lados, retilíneos, podem ser inscritos numa circunferência; ela também assume formas livres e irregulares e é motivo de inúmeras representações como símbolo e como ornato. Para os cristãos pela observação das estrelas tornava-se manifesta a vontade divina. A estrela de Belém, que brilhou no céu da Cristandade nascente, está associada ao pensamento astrológico dos orientais e anuncia a vinda do Cristo entre os homens.

j) Festão: ornato que podem aparecer lisos ou em que são representadas também flores, folhas e frutas entrelaçadas e suspensas em curva, e é fixado com uma laçada em cada extremidade. Pode aparecer isolado ou repetido sucessivamente.

k) Flores e Florões: As flores ou florões representados realisticamente ou de forma estilizada é motivo ornamental por excelência na arquitetura, no mobiliário, nas peças de ourivesaria, na porcelana e no artesanato popular, e serve de modelo para a estamperia de tecidos, papéis de parede, etc. Suas formas têm a disposição para fins decorativos e envolve não só uma relação de harmoniosa nos objetos e ambientes dependendo do estilo das dimensões e finalidade com os preceitos estéticos indispensáveis ao trato das artes visuais como a linha, equilíbrio, ritmo, proporção, harmonia e uso das cores.

l) Flor – de – lis: muito aplicada nas artes decorativas europeias, consiste, basicamente, numa flor de três pétalas (inspirada no lírio), sendo a do meio reta e mais alta e as laterais encurvadas para os lados; as pétalas são unidas por uma faixa horizontal e se prolongam em pés mais curtos de forma análoga. Em alguns países como a França é símbolo da realeza.

m) Frontão: cimalha, peça que remata a parte superior de alguns móveis. Foi o frontão a parte do oratório em que mais podemos encontrar variedades e formatos que evidenciam o gosto e a reinterpretação de estilos acadêmicos.

n) Hóstia: círculo representado irradiado ou não que remonta ao corpo de Cristo na eucaristia. A Eucaristia significa reconhecimento, ação de graças, em grego, é uma celebração da Igreja Católica, para lembrar da morte e ressurreição de Jesus Cristo, é também chamada de comunhão.

o) Mísula: saliência que serve de apoio, o mesmo que peanha, em geral é maior na parte superior, quando ocorre o contrário, emprega-se a expressão mísula reversa ou invertida. Às vezes, possuem a forma de “S”, encostada à superfície.

p) Nicho: cavidade de forma variada. Nos oratórios é o espaço destinado a colocação do santo para exposição ou peça fixa com função de abrigar a imagem. O nicho é uma caixa, ou o corpo dos oratórios que em sua totalidade apresentam forma retangular, e são feitos em madeira e encimados por arremates de frontão entalhados, recortados ou lisos. A sua portada é anexada à caixa através de pequenas dobradiças de metal. Nos oratórios pesquisados existem dois tipos de porta: a de madeira e a de vidro. Essas últimas são recortadas tipo vitrine, e na parte recortada se coloca uma peça de vidro, que possibilita dar visibilidade à parte interna.

- q) Ondinas: ornamento constituído pela repetição de curvas em forma de “SS” deitados que sugerem uma sucessão de cristas de ondas num movimento sempre renovado e é utilizado em frisos e barras.
- r) Folhas de Acanto: Planta originária da Grécia e da Itália cuja folha serviu de modelo para ornamentação arquitetônica. Simboliza prosperidade, vida e morte; como também, consciência da dor e do pecado.
- s) Perólas ou filete perlado: ornato formado por uma série de pequenos globos justapostos; pérolas. Característica do estilo neoclássico e, no Brasil aparece no estilo D. Maria I.
- t) Querubins: representação do anjo apenas com uma cabeça ladeada por asas, simbolizando o amor num misto de Eros e santidade.
- u) Rosácea: é um motivo ornamental usado no seu auge em catedrais durante o período gótico. Dentro do eixo condutor deste período artístico, a rosácea transmite, através da luz e da cor, o contato com a espiritualidade e a ascensão ao sagrado. Trata-se de uma abertura circular onde um desenho geométrico de bandas de pedra (tracaria) é preenchido com vidro colorido, vitral. As cores são fortes, acentuando o realismo da representação pela combinação de variados tons da mesma cor.
- v) Roseta: é um diminutivo de rosa (uma cor, um tipo de flor). O primeiro significado que admitem os dicionários refere-as manchas que podem aparecer nas bochechas. Para a botânica, roseta é a maneira em que se dispõem certas folhas de tal maneira que formam um círculo, todas situadas à mesma altura. Isto aprecia-se num grande número de plantas perenes; mais precisamente, aquelas cujas folhas se mantêm a nível do solo ao longo do Inverno (isto conhece-se pelo nome de roseta basal). Pode ser também ornamento em forma de rosa que se usa para decorar igrejas, por exemplo, no primeiro caso, e tetos, no segundo.
- w) Serafins: anjos de corpo inteiro que pertencem ao grupo de conselheiros, que recebem a glória de Deus e a transmitem a outras hierarquias.
- w) Videira: simbologia usada desde o cristianismo primitivo, tornou-se figura das parábolas do Evangelho, segundo as palavras de Jesus, no qual ele se designa como vinha, árvore da vida.

x) *Voluta*: involução x evolução, símbolo cósmico, emanção, extensão, órbita, crescimento, movimento, expansão. Sua forma é encontrada: na natureza, nos astros celestes, em caracóis, conchas, acantos e videiras. Na metáfora religiosa significa, ao mesmo tempo, a enfermidade da vida e a vida eterna, com grande capacidade de apelo religioso e artístico e, por isso mesmo tão adequado ao espírito barroco.

Nos oratórios podem-se observar tendências de representações formais e naturalistas, onde os ornatos estão dispostos sobre toda a superfície dos objetos. Na fase inicial, as formas decorativas variadas e em baixo relevo geram movimento e ritmo, causando sublimação psicológica. Elementos da flora e fauna, símbolos reais e religiosos, figuras humanas e divinas, fantásticas e mitológicas, portadoras de uma pluralidade de significados enriquecem e embelezam os exemplares, permitindo movimentos visuais em várias direções e sensações, de acordo com os cânones barrocos e com a mentalidade da época. Na fase final do barroco os oratórios apresentam um estilo híbrido mesclado com o rococó e os do final do século XVIII já apresentam, também, algumas características neoclássicas.

No final do século XIX e meados do XX, há uma redução da profusão de elementos decorativos, onde estes são distribuídos sobre fundo branco de forma assimétrica. Observa-se também a ocorrência de modismos, ditando recombinações ornamentais e sígnicas, com objetivos decorativos. De fato, sempre se buscou por novidades estilísticas para a ornamentação, desde a antiguidade até a profusão da cena barroca, na delicadeza do rococó e no neoclássico. Se há uma certa unidade na ornamentação dos templos, está se deve à atuação das ordens religiosas, nas quais importantes informações circulavam, chegando a lugares remotos deste país. Tem-se, portanto, em construções de ordens religiosas e irmandades, grande parte do repertório ornamental ocorrido em Portugal, com certos acréscimos regionais. A recombinação desse repertório pode ser interpretada como a expressão de uma intenção que, além de louvar a Deus visava embelezar, ao máximo, os oratórios e os espaços dos templos religiosos.

Conclusão



8. Conclusão

Conclui-se que a capacidade criadora dos artistas da Terra de Santa Cruz está presente nas adequações formais do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Desta maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais inerentes à linguagem visual que constitui a criação do objeto com a qual o artífice ou marceneiro enquanto artista pode trabalhar sem o conhecimento consciente de quaisquer dos princípios, regras e/ou conceitos, pois seu gosto pessoal e sensibilidade com respeito às relações visuais são muito mais importantes. Apesar de que imbuídos de uma compreensão completa destes, definitivamente ampliaria sua capacidade de organização visual.

A difusão dos modelos de oratórios como o tipo baldaquino, assim como, o modelo retabilístico do Bonfim demonstra a força da mística religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia geográfica da cidade, ocupou e ocupa do ponto de vista artístico e cultural, o centro simbólico irradiador, como bem exemplifica a difusão do modelo retabilístico. Fora da cidade de Salvador, há também reverberação dos oratórios, pois entre os encontrados em Salvador, alguns possuem origem de cidades do recôncavo baiano. O mesmo acontece com os retábulos encontrados por Freire, como o retábulo-mor, membro da família dos retábulos tipo baldaquino, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Cachoeira, onde o baldaquino transforma-se em retábulo parietal, e o remate adapta-se ao formato de meia cúpula sobre seis volutas em “S” com os arranques das voltas inferiores pontiagudas sustentadas por seis colunas compósitas.

Porém, o baldaquino pode ter influenciado muito além do que apuramos e do que imaginamos, pois encontramos oratório com o arremate ensaiando volutas sustentando cruz latina, originado do nordeste brasileiro, no Museu do Oratório. Há a possibilidade de que o oratório seja originado da Bahia, mas com a circularidade cultural, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo do museu.

Enquanto a datação dos artefatos, utilizamos um recorte temporal fixo, apesar disto, os oratórios são escassos e suas características imagéticas não nos permitiram datá-los com

exatidão. O recorte temporal que foi possível estabelecer balizou-se nos relatos dos proprietários dos objetos e em fichas catalográficas, assim, nossa pesquisa analisou os oratórios produzidos com datação aproximada entre o início do século XVIII e meados do século XX. Identificamos com isso que a execução dos oratórios de madeira estendeu-se do século XVIII até a primeira metade do século XX e neste interim outros tipos de móveis a maneira neoclássica foram utilizados no espaço doméstico, salientando assim, colunas neoclássicas, bofetinhos e mesas de encostar.

De modo investigativo, partimos em busca de vestígios através de indicações e pistas. Percorremos quase todos os antiquários, museus, abrigos, capelas, residências em que ouvimos dizer que existiam oratórios na cidade de Salvador. Entre os locais citados estão: Abrigo Mariana Magalhães, Asilo Santa Isabel, Abrigo D. Pedro II, Museu da Ordem Terceira do São Francisco, Museu da Ordem da Ordem Terceira do Carmo, Instituto Feminino da Bahia, Museu de Arte da Bahia, Museus de Arte Sacra da UFBA, Museu Carlos Costa Pinto, Museu do São Bento, Antiquário Calixto, Antiquário Caloula, Antiquário Relicário, Antiquário Reimax, Casa Oxum de Arte, Antiquário Nova Moreira, Antiquário San Rafael, Antiquário San Martin, Antiquário Gidi e Capela Nossa Senhora da Vitória. No entanto, estivemos longe de ter colhido informações e relatos sobre todos os oratórios domésticos baianos. Em alguns lugares não obtivemos êxito, devido à impossibilidade de visita e até mesmo recusa das pessoas em conceder entrevista. Acredita-se que ainda existem muitos oratórios a serem revelados e muitas portas de casas que ainda poderão se abrir.

Portanto, registramos aqui a dificuldade em realizar esse estudo, já que para tal é necessário hei de estabelecer um processo de tomada de intimidade e aproximação de contato com os responsáveis pelos oratórios, para que pudéssemos adentrar nas famílias, da instituição, do comércio e suas histórias. Acrescentamos que tal problema é devido a duas questões, a primeira pela etnia preta do autor e também pela violência que assusta os moradores e donos de antiquários locais. Existiram casos de longas falas e silenciamentos e isso ocasionou a recordação e reflexão sobre o histórico desses objetos. A busca foi incansável e se deu até poucos dias antes da finalização desta dissertação. Para considerar essa busca, foi direcionado um olhar especial aos objetos estudados e passou-se a ampliar a nossa concepção de documento histórico, atribuindo aos oratórios esta condição. Ulpiano Bezerra de Menezes no artigo A cultura matéria ou cultura visual (grifo nosso) no estudo

das sociedades antigas (1983) afirma que o que faz de um objeto documento não é uma carga latente, definida de informação, pronta para ser extraída. O historiador não faz o documento falar, é ele quem fala, através de seus métodos e procedimentos.

Com isso, compreendemos que os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino, das portas, dos ornatos, das fachadas e dos edifícios religiosos. Os tipos de oratórios em grande número são de gosto comum do baiano devido à forte devoção aos santos, como o Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E assumindo papel central da religiosidade nas residências, carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos.

Conquanto, as igrejas, capelas, residências possam ter influenciado muito além do que apuramos e do que imaginamos, pois encontramos oratório, por exemplo, com o arremate ensaiando volutas sustentado cruz latina, originado do nordeste brasileiro, no Museu do Oratório. Há a possibilidade de que o oratório seja originado da Bahia, mas com a circularidade, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo do museu.

Neste interim, também foram utilizadas colunas de mármore à maneira neoclássica, que substituíram as cômodas, as papelarias e as bancas nesta função, especialmente nas casas abastadas. Porém, ainda hoje oratórios são confeccionados a pedido por marceneiros. Às vezes, solicitam um exemplar cópia de outro modelo do passado.

Consideramos duas ações diante dos objetos: uma que é o descarte dos oratórios, quando não são vendidos a antiquários, são descartados no lixo ou mesmo depositados num cruzeiro como é o caso de Sapezinho, interior da Bahia. A outra é o retorno ao contexto residencial, através da aquisição dos oratórios em antiquários e da compra em lojas de artesanato e feitura destes em casa com material reciclado ou de baixo custo. Em tamanho reduzido, agora os oratórios se encaixam no curto tempo da vida moderna das pessoas. Quem ainda faz orações diante deles não sabemos, mas esse costume milenar de ter como referência de ligação com o sagrado em algum local da casa, as pessoas continuam a tê-los. De tal modo, isto faz com que muitas vezes, muitos dos oratórios dos tipos dos quais falamos neste estudo, enquanto bens culturais materiais, não sejam salvaguardados, preservados. E a Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, que ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro

de 1937, substituindo a denominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento. Ela estabelece a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública e conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos da sociedade brasileira”.

Se, mesmo na arte contemporânea, há um grande e complexo percurso entre o atelier do artista e o espaço onde o colecionador, ou clientela, expõe sua coleção ou obra, o que dizer da arte brasileira dos períodos setecentista, oitocentista e novecentista?

Em primeiro momento, os artistas das tais épocas, principalmente no período colonial, só é artista por força de expressão, por um reconhecimento posterior. Seu estatuto era de oficial mecânico, o que equivale a dizer artesão. Em consulta no Livro dos Regimentos de Oficiais Mecânicos, que revigorou até as invasões napoleônicas em Portugal, por exemplo, e até a chegada da Missão Francesa no Brasil como todo, esclarece muitas questões até então mal interpretadas.

Principalmente, em relação à organização do trabalho em oficinas, e mais tarde em marcenarias, conforme a tradição das corporações medievais: mestres, oficiais, aprendizes, jornaleiros, e no caso do Brasil, escravos em suas diferentes funções. O mestre respondia pela obra, pela qualidade do trabalho e da matéria prima; recebia a encomenda, organizava a empreitada, firmava até mesmo os contratos.

Deste modo, assim se organizava o trabalho da imaginária, da talha e de móveis em cópias portuguesas e/ou realizados por encomenda. Nos primórdios dos séculos não haviam escultores, ao menos não na letra da lei determinada pelos Regimentos. Imaginamos que um artesão dotado de “cultura” e de informação, capacitado técnico-estilisticamente a responder à demanda da época em que o ouro correu farto - a princípio, depois acabando aos poucos - nas Minas Gerais e na Bahia, deveria viver em um conflito muito grande, torturado entre as suas aspirações e a realidade social.

Penso ser esta angústia que, obscuramente, conforma o fascínio que envolve a vida e a obra de muitos oficiais mecânicos, ou melhor, dizendo, marceneiros, entalhadores e

carpinteiros. Mas, não percamos de vista a primeira proposição: a distância que a obra percorre, entre o olhar do artista e o olhar do adquiridor, do colecionador, a dramática passagem da oficina a casa, ao museu, ao antiquário.

Na pesquisa também foi possível identificar a classificação do “artefato” estudado como representantes das artes decorativas que são aquelas artes visuais que trabalham com o design, “a decoração”, a cerâmica, “o mobiliário” e que se alteram conforme as mudanças tecnológicas e as necessidades da sociedade. Esse conceito de artes visuais vem sofrendo revolução com as novas tecnologias, áreas como o web design, por exemplo, está trazendo um grande impacto na criação de obras artísticas na sociedade atual. Porém, as artes visuais podem ser criadas através de vários materiais, ferramentas e instrumentos, como o papel, madeira, gesso, argila, programas informáticos, máquinas de captação e reprodução de imagens como filmadoras ou máquinas fotográficas. No caso dos objetos estudados, em sua maioria, o material utilizado é a madeira nos seus vários tipos, vidro e pigmentos. E há uma diversidade de ferramentas utilizadas pelos artífices como, formão, martelo, serrote, plaina, entre outras.

Ao interpretar a iconografia ou linguagem visual dos objetos por ora estudados, observamos que diversamente da linguagem falada ou escrita, cujas regras gramaticais são mais ou menos estabelecidas, e por vezes, a linguagem visual não tem nenhuma lei evidente. Os artistas resolvem problemas nos quais são sempre dados. Isto significa que eles não podem alterar nenhum dos problemas encontrados, mas deve buscar soluções adequadas. Os artistas precisam se apoiar em sua mente inquisitiva e investigar todas as situações visuais possíveis dentro das exigências de problemas individuais. O oratório sendo considerado objeto funcional ou obra de arte é composto de diferentes elementos que compõe o seu visual ou forma, o seu inteiro. Temos a forma como totalidade do objeto, ou melhor, forma é um termo habitualmente ligado ao formato, ou seja, é sempre interpretado como formato, mas na verdade esse último é um dos aspectos da forma. A forma na verdade é a aparência visual total de um objeto, apesar de que o formato seja seu principal fator de identificação. Em sua etimologia o termo oratório vem do latim oratoium, pequeno templo, lugar onde se ora, onde se reza. “Pequeno armário onde se colocavam imagens de santos, diante dos quais se fazem orações”. (BUENO, 1988, p. 2.756). Dentre as diversas definições do Oratório citada na sua tese, Maria Silveli Russo utiliza a definição do jesuíta Juan Batista Ferreres:

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



Figura 84 e 85 – Oratórios criados por seus próprios donos.

Fotografia: Claudio de Souza, 2016 e 2017.

Embora se tenha uma leve impressão, e se ficarmos de acordo com as premissas anteriormente citadas, que os oratórios carregam na sua plasticidade características dos estilos artísticos neoclássico e neogótico, por dois motivos, o primeiro se faz pertinente devido ao frontão do nicho superior da Igreja de Nossa Senhora da Vitória e os ângulos pontiagudos que remontam as torres esguias dos templos de estilística neogótica que remontam a ainda Igreja de Nossa Senhora dos Mares. O que tudo indica é que os criadores tiveram um olhar mais apurado na medida em que criou os modelos. Eles implicam, sobretudo em caracterizar os templete.

Desta maneira, identificamos características dos elementos visuais inerentes à materialidade e visualidade que constitui a criação do objeto com a qual o dono criador enquanto artista pode trabalhar sem o conhecimento consciente de quaisquer dos princípios, regras e/ou conceitos, pois seu gosto pessoal e sensibilidade com respeito às relações visuais são muito mais importantes. Apesar de que imbuídos de uma compreensão completa destes, definitivamente amplia sua capacidade de organização visual. De modo reflexivo, percebemos que um objeto do cotidiano pode não ter ou ter “função” artística, questionar ou questionar parâmetros artísticos estipulados no decorrer da história da arte e apenas existir por sua utilidade prática. Quando um objeto artístico tem que dialogar com todo o universo da arte, negando ou reafirmando um paradigma artístico. Em outras palavras, um objeto de função no cotidiano pode se tornar um objeto de arte se for revestido de alguma função artística e plasticidade. E verificamos que os modelos das figuras 84 e 85, possuem elementos que os caracterizam em “pequenos templos” com características de templos maiores, como verifica-se em seguida.

9. Referências

ALMANAK ADMINISTRATIVO, INDICADOR E NOTICIOSO DO ESTADO DA BAHIA para 1881. (Org) Alexandre Borges dos Reis. Salvador. Litho-Typographia – Wilcke, Picard & C. P. IHGB.

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

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

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

BRASIL. Constituição do. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época e sua reprodutibilidade técnica. 2º reimpressão. Porto Alegre, RS. Editora Zouk. 2014.

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

- BURKE, Peter. Testemunha ocular: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.23, p.94-115, 1994.
- CANTI, Tilde. O móvel no Brasil: origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa. 1985.
- _____. O móvel do século XIX no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989. 190p.
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- CASTELNOU, A.M. N. Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário. Londrina: Apostila, UNOPAR, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympo. 2002. 17 ed. 996 p.
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo: Artshow Books, 1989.
- COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional PHAN. Rio de Janeiro. 1939. N.03 p. 149-162.
- COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. Maringá (PR) v. V, n.15, jan./2013. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html>
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- DUCHAMP, Marcel. **O Acto Criativo**. trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- ELIADE. Mircea. O sagrado e o profano. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.
- FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. IPHAN. Rio de Janeiro. 2012. 147 f.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2º Edição. Revista e Aumentada. 41ª Impressão. 1986.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano. Brasília, DF:IPHAN / Programa Monumenta. 2009.
- _____. Inventários e testamentos como fontes de pesquisa. São Paulo. UNICAMP. 2005.

_____. *Mobiliário Baiano: Séculos XVIII E XIX*. Salvador. 1970. (Tese apresentada para o concurso de professor assistente da UFBA)

_____. *Mobiliário Brasileiro: Bahia*. São Paulo: Espade, 1978. V. 1. 144 p.

_____. *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2010

_____. *Mobiliário Baiano*. Brasília: IPHAN / Monumenta. 2009.

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

GOMBRICH, E. H. **O Sentido de Ordem**: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Brookman, 2012.

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

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

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

JANSON, H. W. **Historia Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

JORNAL CORREIO DA BAHIA, **29 de maio de 1872**. Arquivo Online da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em 23.07.2018.

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

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HENZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1944. 393 p. il.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Brasília, DF: IPHAN, c2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

KESSEL, Carlos. *Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial no Brasil*. In: *Revista de História Social*. Nº 6. Programa de Pós-Graduação em História Social da Unicamp. São Paulo. 1999.

LAGNADO, Lisette. **Por uma revisão dos estudos curatoriais**. *Revista Poiésis*, nº 26, p.81-97, 2015.

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

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

- MENESES, Ulpiano Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul. /dez. 1983.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.
- MORAES, Nilson Alves de. Memória e Mundialização: Algumas considerações. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes. MORAES, Nilson Ales de (orgs.). *Memória, Identidade e Representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- MONTEIRO DA VIDE, Sebastião. Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia / feitas, e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. XXX II+ 730 p. – (Edições do Senado Federal ; v. 79)
- MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. 9. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador : aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador : EDUFBA, 2007. 372 p. : il.
- ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social / Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura*. – Brasília (DF): Phábrica, 2016. 98 p.: 20 x 20 cm
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POUSSAM, Demerval Aparecido Pereira. *Aspectos importantes sobre inventário e partilha e a possibilidade da partilha extrajudicial*. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=18756&revista_caderno=7 Acessado em: 13/09/2018
- REAL, Regina M. (1962). *Dicionário de Belas-Artes. Termos Técnicos e Matérias Afins*. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.
- RUSSO, Silveli Maria de Toledo. *Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX*. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)– Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v.
- RUSSO, Silveli Maria de Toledo. *O oratório Doméstico*. *Revista Pandora Brasil: “Ciências sociais e religião na América Latina”*, n. 25, dez. 2010b.
- SÁ, Marcos Moraes. *Ornamento e Modernismo*. Editora: Rocco, 2005.

- SANCHEZ, Wagner Lopes. Pluralismo Religioso: as religiõesno mundo atual. 2 ed. São Paulo:Paulinas, 2010.
- SANTOS, V. da S. Santo de Casa Faz Milagre: Desenho e Representação Dos Oratórios Populares Domésticos em Feira De Santana. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade). – Setor de Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.
- SPELTZ, Alexandre. Estilos de Ornamentos. Tradução: Ruth Judice. Editora: Ediouro. 1994.
- SILVA, Cândido da Costa e. Os Segadores e a Messe: o clero oitocentista na Bahia. Salvador: SCI, EDUFBA, 2000. 502 p. II.
- SILVA, Sergio Baptista da. Repensando objetos, arte e cultura material. In: Horizontes antropológicos. vol.17 no.36 Porto Alegre July/Dec. 2011.
- SCOVINO, Felipe. Lygia Clark: reedição - Todo artista é um suicida. In Scovino, Felipe e Clark, Alessandra (org.). **Breviário sobre o corpo**. Revista Arte & Ensaio n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008.
- TEDESCO, João Carlos; ROSSETO, Valter. Festas e saberes: artesanatos, genealogias e memória imaterial na região colonial do Rio Grande do Sul. Passo Fundo: Méritos, 2007. p. 9134.
- VIANNA, Hildegardes. (1973). A Bahia já foi assim (crônicas de costumes). Salvador; BA: Itapuã. 227 p.
- RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v
- VILHENA, Maria Ângela. **Ritos: expressões e propriedades**. Coleção temas do ensino religioso. São Paulo: Paulinas, 2005.
- WOFFLIN. Heinrich. Renascença e Barroco. São Paulo: Martins Fontes.1996.
- WOODWARD, Ian. The Material Representing the Cultural Universe. Objects, Symbols and Cultural Categories. In: Understanding Material Culture. New York: SAGE Publications, 2007. P.84-110.

10. Apêndice A - Roteiro de Entrevista

1. Qual o seu nome, endereço idade, profissão e telefone para contato?
2. Como o oratório chegou até você?
3. Se foi herdado por familiares, qual o parentesco, o nome, ano de nascimento, morte e por que?
4. Você sabe ou tem pistas de quem o produziu, onde foi comprado, quando e quais os materiais empregados na sua fabricação?
5. É realizada reformas periódicas no oratório?
6. Quais os santos de sua devoção?
7. Como iniciou essa devoção?
8. Como adquiriu os santos e os outros objetos (lembranças, santinhos, etc.) existentes no oratório e porque colocou dentro ou próximo?
9. Se caso houver fotos, quem são as pessoas?
10. Você ainda realiza orações neste espaço, outras pessoas da casa ou da região também fazem?
11. O que significa a palavra oratório para você?
12. Qual a funcionalidade e o que representa o objeto para você? Você pretende continuar utilizando-o toda a sua vida?
13. As pessoas de sua vida e convívio se interessam por ele?
14. Você o considera como uma obra de arte? Por que?
15. Você realiza novenas ou rezas periódicas? Quando acontecem?
16. Você possui fotos de festas ou celebrações realizadas junto ao oratório?
17. Você conhece outras pessoas que possuam os objetos? *
18. Você possui muitas encomendas ou vende periodicamente? *
19. Quantos custa em média um oratório de sua fabricação? *
20. Você considera que as pessoas estão deixando de possuir oratório em suas casas?*

*Perguntas para serem realizadas a marceneiros e donos de antiquários que comercializam o objeto?

10. Apêndice B - Autorização Papal

PIVS PP. XI

Dilecte Fili, salutem et apostolicam benedictionem. Ut domestici sibi sacelli privilegium concedamus dilectus filius Joannes Bonifacius de Mattos ad Nos enixas precibus admovet. Nos, attentis tua, Dilecte Fili, commendatione, his votis adjuventes praesentium Litterarum tenore tibi committimus ut, Apostolica Auctoritate Nosstra, pro tua concordantia et arbitrio veniam facias supplicanti ex qua, quoadusque vitam vivat, in privatis sacellis sui incolatus domorum, quae in ista civitate ac diocesi Sancti Salvatoris in Brasilia sitae reperiantur, ad hoc decenter muros constructis et ornatis seu extruendis et ornandis, ab omni alio non liberis, ac per te visitandis prius et adprobandis, Urbem Noissam pro unoquoque die vel per annum sollemnior, Paschatis autem Resurrectionis N. S. J. C. sollemnissimo die jugiter excluso, dummodo ibidem ne vi-geat alia similis licentia alteri facta tantumque sit ne quid detrimenti Christianus populus experiatur quod ad satisfactionem praeccepti Saecularis diebus festis adstanti, per quemvis rite probatum Sacerdotem saecularem, seu de Antistitum suorum ve-mia regularem, absque ullo parocchialium jurium praesudicio, in praesentia sua celebrari jubere licite quot et valeat. Similiter con-cedas ut Noissa, unius dumtaxat indulgentiarum litanda, consanguineis etiam eius et adfinibus cum ea una cohabitantibus ac, praeter ministrantem altari, etiam hospites, convivis atque famulis praeccepto Saecularis diebus adimplendo suffragetur. Praeterea largiaris ut ibidem, de Saecularis indulgentiarum generalis, servatis servandis ne castis tectis juribus parocchialibus, Saecularis adstantibus Synaxis de manu celebrantis presbyteri intra Noissam rite distribui queat. Item concedas ut in precaria absentia indulgentiarum aliquis e consanguineis vel adfinibus, ad hoc ab ipso indulgentiarum expressae designandus, in praedicto sacello Noissam jubere valeat. Contrariis quibuscumque non obstantibus Datum Romae, apud Sanctum Petrum, sub Anulo Piscatoris, die XXVIII mensis Augusti, anno MCMXXV, Pontificatus

Nostris
quarto.

Dilecto Filio, Ordinario
Sancti Salvatoris in Brasilia.



De speciali SSmi mandato
Pro S^{mo} Card. Gasparri a Secretis Status
Dominicus Spada
a Brevis Apostolicis

Vicium.
Arch. XVII Dec^{bris}
1925
Augustus Arch. B.

10. Apêndice C – Registro de Doação de Oratório Doméstico ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

nt. 599 – Oratório com onze imagens e mesa.
– Doação feita pelo Sr. Antônio Tavares da Silva,
em 03 de abril de 1942.
Nota biográfica do doador: Nasceu em 28 de
setembro de 1882. Filho de João Tavares da
Silva (português + 19.08.1923) e de D. Maria
Joaquina Monpenhor da Silva (baiana + em
24.06.1883). Casou-se em 20.01.1917, com
D. Pratomildes Gerson Tavares da Silva, + em
10.10.1963. Não tiveram filhos. Foi funcionário
municipal (Contabilidade), aposentando-se
aos 45 anos e 7 meses de serviço.
Na época da doação, tinha 90 anos e [no
mesmo ano], foi morar no Arilo Santa Isabel.
Quando a peça doada chegou ao Museu de

22
P. Maria
Blythe

Corte Sacra, ele próprio fez questão de arrumar as imagens no Oratório, da mesma maneira que sua falecida esposa costumava arrumar. E fez um pedido a Dom Clemente: gostaria que o museu conservasse a mesma arrumação das imagens, e que jamais fosse retirada qualquer uma delas do Oratório.

Quando o Prof. Calderón assumiu a direção do M.A.S., respeitou o pedido, mas, na montagem da exposição permanente, em fins de 1942, ele e a Prof^a Jacyra Iswald, retiraram a mesa do conjunto, colocando o Oratório sobre uma mesa de cavalete, por motivo de estética. Na gestão do Prof. Pedro Elvacio Elvira - que a viu no coro da igreja - a referida mesa foi colocada em seu gabinete, onde permaneceu até esta data (28.03.1989).

No Oratório encontram-se as seguintes imagens:

N.º 599 b - Crucifixo, altura 0,71m.

N.º 599 e - N.º Senhora da Conceição, madeira, altura 0,43m.

- 14-599 d - Coração de Jesus, madeira, altura 0,275m.
14-599 e - Santo Antônio, madeira, altura 0,25m.
14-599 f - N^a Senhora da Conceição, pedra-sabão, altura
0,27m.
14-599 g - N^a Senhora da Soledade, madeira, altura 0,33m.
14-599 h - São Manoel, pedra-sabão, altura 0,17m -
Altura total com peanha 0,35m.
14-599 i - Senhor da Coluna, madeira, altura 0,235m.
14-599 j - N^a Senhora das Graças, gesso, altura 0,16m.
14-599 k - São José (com o Menino Jesus), madeira,
altura 0,16m. Esta imagem foi espe-
cialmente feita, cerca de 1920, para o

casamento do Sr. Antônio com D. Pratonildes.
N^o 599 f - Menino Jesus, madeira, altura 0,195m
Altura total com o monte, 0,385m.
(N^o 599m - Medalha de alumínio, representando
N^a Senhora do Perpétuo Socorro).

13. Apêndice D - Modelo de Ficha Catalográfica

Ficha Catalográfica N° 000	
Instituição/Localização:	
Título:	Fotografia:
Objeto:	
Procedência:	
Século:	
Tipo:	
Estilo:	
Autoria:	
Descrição:	

13. Apêndice E – Inventário de Oratórios Domésticos em Salvador, Bahia

Ficha Catalográfica N° 001

Instituição/Localização: Museu Carlos Costa Pinto

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Armário

Estilo: Barroco e Reminiscência Renascentista

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas com almofadadas que abrem em duas folhas e frontão com volutas e cruz ao meio. Dentro esconde parte envidraçada com cristo crucificado e painel de fundo trabalhado na tonalidade azul com douramento.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 002

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

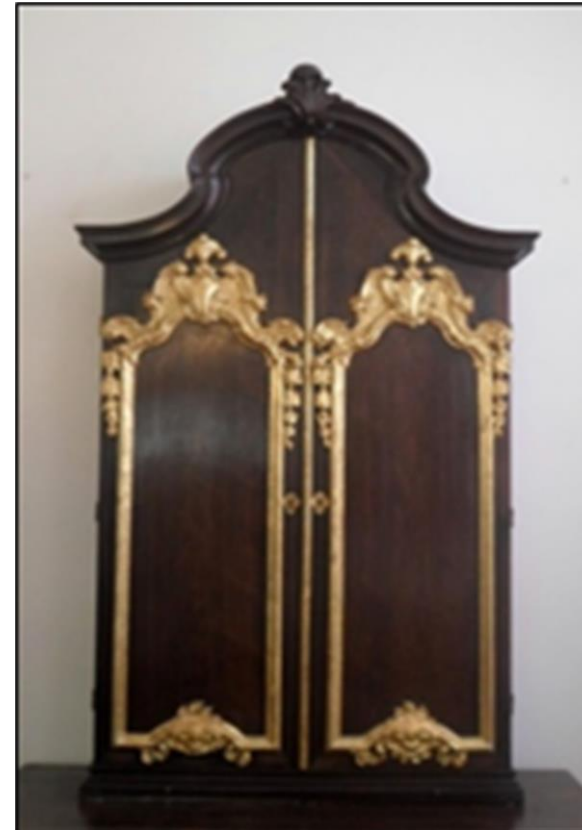
Tipo: Armário

Estilo: Proto Barroco

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas com aplique dourado que abrem em duas folhas e cimalha com remate fitomorfo. Dentro painel de fundo axadrezado com figuras pintadas no interior das portas.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°003

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Armário

Estilo: Barroco

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas com almofadadas que abrem em duas folhas com douramento também na cimalha. Dentro esconde pintura em forma de florões com douramento.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 004

Instituição/Localização: Museu de Arte da Bahia

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Armário com porta em 4 folhas

Estilo: Barroco

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com porta que se abre em duas folhas de cada lado, com pintura interna em tonalidade azul pálido com ramalhetes, cimalha e colunas salomônicas.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°005

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Oratório de Dizer Missa

Estilo: Barroco

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas de almofada com pintura da via sacra internamente e florões no painel de fundo com cor vermelha.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 006

Instituição/Localização: Museu Carlos Costa Pinto

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Oratório de Dizer Missa

Estilo: Barroco

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório com portas em duas folhas com figuras de santo e painel de fundo em azul pálido e florões. Nas extremidades da cimalha dois parecidos jarros e um motivo fitomorfo no meio.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 007

Instituição/Localização: Museu de Arte da Bahia

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Oratório de Dizer Missa

Estilo: Rococó

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório com portas que se abrem em duas folhas com molduras da via sacra cristã com pinhas e rocalha. Painel de fundo em azul pálido e florões.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°008

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: com uma porta de vidro

Estilo: Barroco

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com uma porta de vidro com frontão com motivos fitomorfos e pintura no interior com apliques.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 009

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Armário

Estilo: Neoclássico

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas que se abrem em folha com almofada e entalhe. Frontão entalhado com motivos fitomorfos, medalhão e pinhas laterais.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°010

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XVIII

Tipo: Armário

Estilo: Rococó

Autoria: Não Consta

Descrição: Oratório com portas de vidro, cimalha e frontão entalhado com flores.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°011

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Com três faces de vidro

Estilo: Rococó

Aquisição: compra-venda

Descrição: oratório com três faces de vidro, cúpula fechada, flores e acantos como motivos.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°012

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Baldaquino

Estilo:: neoclássico

Aquisição: compra-venda

Descrição: oratório doméstico tipo baldaquino com colunas, bilros, volutas e meia cúpula vazada.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°013

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: baldaquino

Estilo: neoclássico

Aquisição: doação

Descrição: oratório doméstico com meias colunas, bilros, volutas, recortado em nuvem e pináculos.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°014

Instituição/Localização: Antiquário Relicário

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Baldaquino

Estilo:: Neoclássico

Aquisição: Compra-Venda

Descrição: Oratório com três faces de vidro, meias colunas, bilros, arrematado por volutas e globo.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°015

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Vitrina

Estilo: neoclássico

Aquisição: Compra-venda

Descrição: Oratório vitrina com frontão entalhado com motivos vegetais e vaso.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°016

Instituição/Localização: Lar Santa Isabel

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Tríptico

Estilo: Neoclássico

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório tríptico com bilros e cruz parcialmente quebrada,

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°17

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Tríptico

Estilo: Neoclássico

Aquisição: Compra-venda

Descrição: oratório tríptico com colunas, platibandas e rosetas.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°018

Instituição/Localização: Capela Nossa Senhora da Vitória/ Antigo Marista

Objeto: Oratório

Título: oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: Tríptico

Estilo:: Neogótico

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório doméstico com platibanda vazada, ondinas e bilros.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°019

Instituição/Localização: Lar/Asilo Santa Isabel

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Tríptico

Estilo::Neogótico

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório doméstico tríptico com platibanda recortada, bilros acantos e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N° 020

Instituição/Localização: Antiquário Reimax

Objeto: Oratório

Título: Oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Tríptico

Estilo: Neogótico

Aquisição: Compra-venda

Descrição: Oratório tríptico com platibanda rendada motivos geométricos e fitomorfos.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°021

Instituição/Localização: Antiquário Relicário

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: tríptico

Estilo: Neogótico

Aquisição: Compra-Venda

Descrição: oratório tríptico com pináculos, arcos ogivais, motivos fitomorfos e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°022

Instituição/Localização: Residência

Objeto: Oratório

Título: Oratório doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: baldaquino

Estilo: neoclássico

Aquisição: doação

Descrição: oratório com volutas, disco e cruz de bilros.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°023

Instituição/Localização: Residência

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Baldaquino

Estilo: Neoclássico

Aquisição: Herança

Descrição: Oratório doméstico tipo baldaquino com marchetaria nas extremidades e volutas levemente sustentando cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°024

Instituição/Localização: Antiquário San Rafael

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Oratório Tríptico

Estilo: Neogótico

Aquisição: Compra-Venda

Descrição: Oratório doméstico tríptico com ondinas ou flamejante e cálice e hóstia na porta do vidro.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°025

Instituição/Localização: Residência

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Tríptico

Estilo: Neogótico

Aquisição: Compra-Venda

Descrição: Oratório doméstico com torres em ângulos que simulam torres esguias.

Fotografia:



Ficha Catalográfica: N°026

Instituição/Localização: Residência

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Capela

Estilo: art nouveau

Aquisição: compra

Descrição: Oratório em estilo art nouveau com pináculos e frontão ondulado e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°027

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: três faces de vidro

Estilo: art nouveau

Aquisição: Doação

Descrição: Oratório com três faces de vidro e frontão recortado com acanto, e estes desenhados na porta e e laterais.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°028

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: capela com frontão triangular

Estilo: moderno

Aquisição: compra-venda

Descrição: oratório com três aces de vidro capela com frontão triangular e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°029

Instituição/Localização: Antiquário San Martin

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: capela com frontão triangular

Estilo: moderno

Aquisição: XX

Descrição: oratório capela com frontão triangular e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°030

Instituição/Localização: Antiquário Nova Moreira

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: capela

Estilo:: Neocolonial

Aquisição: Bahia

Descrição: Oratório com frontão neocolonial e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°031

Instituição/Localização: Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: Nicho com três faces de vidro

Estilo: Neocolonial

Aquisição: Doação

Descrição: Nicho com três faces de vidro, friso, frontão recortado e talhado, globo, cruz e colunas com características do estilo neocolonial.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°032

Instituição/Localização: Residência

Objeto: Oratório

Objeto: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: baldaquino

Estilo: neoclássico

Aquisição: compra

Descrição: Oratório doméstico com três faces de vidro, pináculo e arremate de volutas com globo, e cruz.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°033

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Título: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XX

Tipo: nicho com três faces de vidro

Estilo: Neogótico

Aquisição: criação particular

Descrição: Oratório doméstico com três faces de vidro, ângulos que parecem as esguias torres do neogótico e pés de folhas.

Fotografia:



Ficha Catalográfica N°034

Instituição/Localização: Antiquário Caloula

Objeto: Oratório

Objeto: Oratório Doméstico

Procedência: Bahia

Século: XIX

Tipo: nicho com três faces de vidro

Estilo: neoclássico

Aquisição: criação particular

Descrição: Oratório com três faces de vidro e frontão recortado com meias colunas, cimalha e bilros.

Fotografia:

