



VIVIANE DA SILVA SANTOS

**SANTO DE CASA FAZ MILAGRE:
DESENHO E REPRESENTAÇÃO DOS ORATÓRIOS POPULARES
DOMÉSTICOS EM FEIRA DE SANTANA**

FEIRA DE SANTANA – BAHIA

2014

VIVIANE DA SILVA SANTOS

**SANTO DE CASA FAZ MILAGRE:
DESENHO E REPRESENTAÇÃO DOS ORATÓRIOS POPULARES
DOMÉSTICOS EM FEIRA DE SANTANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, na Área de Concentração Desenho, Registro e Memória Visual, Linha de Pesquisa Desenho: Patrimônio Cultural, Representação e Memória, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação da Prof^a. Doutora Lysie dos Reis Oliveira.

FEIRA DE SANTANA – BAHIA

2014

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Santos, Viviane da Silva

S233s Santo de casa faz milagre: desenho e representação dos oratórios populares domésticos em Feira de Santana / Viviane da Silva Santos. – Feira de Santana, 2014.

120 f. : il.

Orientador: Lysie dos Reis Oliveira

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade,

2014.

1. Desenho – oratório. 2. Catolicismo – Feira de Santana - BA. I. Oliveira, Lysie dos Reis, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 74:247.1

VIVIANE DA SILVA SANTOS

**SANTO DE CASA FAZ MILAGRE:
DESENHO E REPRESENTAÇÃO DOS ORATÓRIOS POPULARES
DOMÉSTICOS EM FEIRA DE SANTANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Lysie dos Reis Oliveira

Universidade Estadual da Bahia – UNEB (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Elizete da Silva

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Prof. Dr. Antônio Wilson Silva de Souza

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Aprovada em: dezessete de dezembro de 2014.

FEIRA DE SANTANA – BAHIA

2014

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO MINISTÉRIO
DA EDUCAÇÃO E NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UEFS**

1) Tipo do documento: [x] Dissertação [] outro

2) Identificação do documento/autor:

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

Título: Santo de casa faz milagre: desenho e representação dos oratórios populares domésticos em Feira de Santana.

Autor: Viviane da Silva Santos

E-mail: vivi_museo@hotmail.com

RG: 1199525057

CPF: 02789718571

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lysie dos Reis Oliveira

Número de páginas:

Data de entrega do arquivo à Secretaria: ____/____/____

Data de defesa: 16/12/2014

3) Autorizo a divulgação da dissertação supracitada no Portal de Domínio Público do Ministério da Educação¹.

4) Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, autorizo, à Universidade Estadual de Feira de Santana, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Feira de Santana, ____ de _____ de 20____.

Assinatura do autor

¹ Conforme Portaria nº. 013/2006 do MEC - Art. 5º O financiamento de trabalho com verba pública, sob forma de bolsa de estudo ou auxílio de qualquer natureza concedido ao Programa, induz à obrigação do mestre ou doutor apresentá-lo à sociedade que custeou a realização, aplicando-se a ele as disposições desta Portaria.

A todas as pessoas que rezam (oram). Aos cuidadores da memória feirense.

Aos que tem Fé.

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar os agradecimentos a este trabalho, me dou conta de como as pessoas são importantes em nosso caminho. Realmente não sei como começar, mas como o pontapé inicial deve ser dado, inicio dizendo que a ordem aos agradecimentos não está relacionada ao grau de importância.

Tudo aqui é muito afeto!!

De início agradeço aos meus deuses, meus Guias espirituais que me mantêm de pé, que iluminam meu caminho e que me empurram de lá para cá, para que minha teimosia não me faça esquecer-se da maior verdade que há em minha vida: A dimensão espiritual da minha existência.

Agradeço a minha família espiritual na terra, a minha mãe de santo linda e cheia de luz Maria Eunice Costa, minha Véia, aos meus padrinhos, homens admiráveis Ramiro Fernandez e Roberto Ribeiro e a minha irmã Ekede dos Caboclos, a poderosa Siomara Lins. Agradeço a erê Crispina por ter estudado comigo e ao erê Cosme pelos conselhos. E agradeço também a todos os meus irmãos do Centro Espírita Iansã e Xangô de Umbanda, vocês são minha família e minha escola, a Paz a todos.

Agradeço a minha mãe pelo APOIO INCODICIONAL EM TODOS OS MOMENTOS, ao meu pai por acreditar em mim, desde quando sai de casa para fazer graduação em Salvador, mesmo sem entender direito do que se tratava e as minhas irmãs Priscila e Thaís por estarem por perto, participando disso também. Agradeço ainda ao meu cunhado Fredson Lopes pelas parcerias e aos meus sobrinhos João Victor Lopes e Pedro Henrique, crianças lindas, raios de sol e alegria em qualquer vida, que já entendem que “titia ta na faculdade, e não pode brincar pois tem que estudar!”

Agradeço a minha orientadora Lysie Reis, o exemplo de mulher que quero ser quando crescer! Agradeço o seu apoio, o seu exemplo, o seu rigor, a sua inteligência, as parcerias, as orientações que sempre me deixaram muito feliz e as conversas longas sobre a nossa Umbanda Sagrada, és para mim uma amiga e uma irmã.

Agradeço a “mestra” Elizete da Silva por ter aceitado participar da minha banca. Por ter me recebido tão calorosamente em sua disciplina quando fiz o tirocínio docente, no DCHF e pelas orientações desde então. Agradeço ainda, aos seus alunos que compartilharam comigo o intenso processo de aprendizagem que foi a disciplina Campo Religioso Brasileiro, sob sua tutela.

Agradeço ao professor Antonio Wilson, também por ter aceitado participar desta etapa, pelas suas orientações, amizade, incentivo, empolgação pelo tema e pelas cantorias com João Bosco. Jade!!

Agradeço a Tiago Barreto, grande amigo e companheiro, não meu, mas do mundo. Incentivador do meu percurso desde o início, que me apresentou ao mundo acadêmico e que sempre me deu broncas, como aquelas saudosas em frente ao mar, quando dizia que eu não conseguiria, pensando em me amedrontar e me fazer mover. Valeu a pena! Me transformei de forma muito feliz, naquilo que idealizávamos, que nossa amizade continue sempre, você é a pessoa que eu mais gosto de conversar. Amo você.

Agradeço ao amigo incondicional de todas as horas, dos momentos tristes, muito tristes, e felizes, muito felizes, Izaias Ribas, um grande artista a ser descoberto, que fez os desenhos desta dissertação, que sempre fez de tudo por mim, em nossas madrugadas produtivas, que desenha tudo que eu peço desde minha graduação, que compartilha comigo a carteirinha do fã clube de Bob Esponja. Amo você, meu amigo, te digo mais uma vez!

Agradeço aos meus amigos impossíveis Perguntistas, meu lazer e inspiração, amo a todos, um por um. Sem vocês o meu mundo não estaria completo! A minha irmã Isis Rocha, Tiago Mascarenhas, Amanda Moraes, João Paulo, Ueslen Ribeiro, Yuri Atanazio, Bruna Gaudêncio, à seus filhos, meus sobrinhos, aos seus maridos e esposas, a nossa família! Que a nossa amizade dure toda a eternidade!

Agradeço aos meus colegas da turma de 2012.2 do mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade. À Tato Tavares, Renata Carvalho e Taira Ribeiro (nossa mascote), Felipe Gomes Ribeiro, Fabiana Mariano Moraes e Eledson Sampaio pelos telefonemas desesperados que as vezes confortavam e as vezes angustiavam, foi um prazer estar com vocês.

Agradeço a família de Alcides Fadigas, em especial a Daniel Fadigas Moreno e a Nilda Fadigas, por terem me recebido em sua casa, ter permitido me aproximar de suas memórias.

Agradeço ao Sr. Domingos Santeiro, homem inspirador e cheio de vida, que foi instrumentos de Deus no “insite” de decidir meu objeto de pesquisa.

Agradeço ao Sr. Ramos Feirense por ter me recebido em sua casa e ter partilhado de seu ideal de vida.

Agradeço a Ravel Conceição e Eva Vinha pelo apoio e participação no processo no período em que convivemos juntos. Pelos almoços preparados juntos, pelos pães feitos para minha qualificação e pelo tempo que compartilhamos uma luta em nome do amor verdadeiro. Abandonei o barco, mas continuo acreditando.

Agradeço a todas as pessoas que me receberam em suas casas. E quem me levou até elas também.

Agradeço a todas as pessoas que oram diariamente. As pessoas que tem fé. As pessoas que se ajoelham, que guardam em sua memória lembranças de um mundo diferente, antigo, mais lento e mais florido. Agradeço a quem me contou de quando Feira de Santana era outra.

Agradeço a CAPES que financiou esse estudo, essa pesquisa, essa alegria.

A todos que participaram desta concepção, muito obrigada, Axé!

Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um porto de partida.

(Eduardo Galeano – As Palavras Andantes)

RESUMO

Esta dissertação caracteriza-se pela investigação dos objetos religiosos denominados oratórios, de composição popular encontrados no ambiente doméstico de casas, chácaras, fazendas, antiquários e museus da cidade de Feira de Santana – BA. Neste estudo os oratórios são abordados quanto ao seu valor de cultura material, de memória visual e patrimônio cultural que emerge dos lugares onde se localizam. A escolha deste tema justifica-se pelos seguintes aspectos: percebemos a diminuição da ocorrência de capelas e “quartos de santo” nas casas contemporâneas. Isto pode ter correlação com a diminuição das residências e a impossibilidade da reserva de um espaço único para orações, conquanto, durante nossa pesquisa constou-se que, a conversão ao protestantismo é um dos motivos apontados como motivo para a venda ou descarte dos objetos ligados à cultura católica. Objetivou-se com este estudo traçar a vida no interior da Bahia, quanto ao exercício da prática religiosa, costumes, valores e organização perante o objeto, apreender sobre quais eram os sujeitos envolvidos nas práticas realizadas em torno do objeto, quais eram seus papéis sociais, como as relações interpessoais se davam e por fim, realizar análises quanto à sua estilística, fabricação e variedades devocionais. Para tal utilizou-se como metodologia geral deste estudo as teorias de análise da visualidade propostas por Michael Baxandall, através da realização de um percurso ao passado no intuito de investigar as circunstâncias em que o objeto foi produzido. Sobre este locus de visão, um objeto representa mais que sua materialidade: neste contém não só a história do processo técnico e artístico de trabalho de quem o produziu, mas também a experiência de apropriação e recepção de informações que lhe chegaram e foram articuladas com sua cultura, memória e subjetividade. Assim, concluiu-se que os oratórios existem como uma solução à escassez de igrejas desde o período colonial e atualmente, face ao seu descarte, é possível encontrá-los inseridos no acervo de museus, ou vendidos em antiquários e sites na internet.

Palavras-chave: oratórios populares domésticos. Memorial visual. Patrimônio Cultural. Imagem.

RESUMEN

Esta disertación se caracteriza por la investigación de objetos religiosos denominados oratorios, de composición popular encontrados en el ambiente doméstico de casas, haciendas, haciendas, anticuarios y museos de la ciudad de Feira de Santana - BA. En este estudio se abordan los oratorios en función de su valor como cultura material, memoria visual y patrimonio cultural que emerge de los lugares donde se ubican. La elección de este tema se justifica por los siguientes aspectos: notamos una disminución en la aparición de capillas y “cuartos de santos” en las casas contemporáneas. Esto puede estar correlacionado con la disminución de residencias y la imposibilidad de reservar un solo espacio para la oración, aunque, durante nuestra investigación, se encontró que la conversión al protestantismo es una de las razones mencionadas como motivo para la venta o enajenación de objetos. conectado con la cultura católica. El objetivo de este estudio fue rastrear la vida en el interior de Bahia, en cuanto al ejercicio de la práctica religiosa, costumbres, valores y organización ante el objeto, para conocer los sujetos involucrados en las prácticas realizadas en torno al objeto, cuáles fueron sus roles sociales, cómo se desarrollaban las relaciones interpersonales y, finalmente, realizar análisis en cuanto a su estilística, fabricación y variedades devocionales. Para ello, se utilizaron como metodología general de este estudio las teorías del análisis visual propuestas por Michael Baxandall, a través de un viaje al pasado con el fin de indagar en las circunstancias en las que se produjo el objeto. En este lugar de visión, un objeto representa más que su materialidad: contiene no sólo la historia del proceso de trabajo técnico y artístico de quienes lo produjeron, sino también la experiencia de apropiación y recepción de informaciones que le llegaron y fueron articuladas con su cultura, memoria y subjetividad. Así, se concluyó que los oratorios existen como una solución a la escasez de iglesias desde la época colonial y en la actualidad, dada su disposición, es posible encontrarlos insertos en la colección de los museos, o vendidos en anticuarios y sitios web.

Palabras clave: oratorios populares domésticos. Memoria visual. Patrimonio cultural. Imagen.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Oratório Doméstico	29
Figura 2- Oratório de dizer missa	30
Figura 3- Oratório com almofadas entalhadas	31
Figura 4- Oratório com 3 partes de vidro.....	26
Figura 5- Detalhe envidraçadas	31
Figura 6- Arca-oratório, para realizar missas	32
Figura 7- Oratório e cômoda	32
Figura 8- Visão geral da capela da Fazenda Fonte Nova	39
Figura 9- Detalhe capela Fazenda Fonte Nova.....	40
Figura 10- Nicho recortado na parede.....	41
Figura 11- Altar ou Peji de uma casa de candomblé de caboclo.....	55
Figura 12 - Oratório da Fazenda Serrania.....	64
Figura 13- Desenho de Oratório.....	67
Figura 14- Oratório Italva Figueiredo.....	69
Figura 15 – Reprodução da Oração de Jerusalém, escrita por Italva Figueiredo quando criança.....	71
Figura 17 – Caixa com Bonecos do Menino Jesus que eram usados no presépio da família, flores secas e outros.....	72
Figura 16- Medalha com imagem de São Cosme e São Damião.....	72
Figura 18 – Placa na Entrada do Mini Museu Mariano.....	73
Figura 19 – Monumento de comemoração dos 100 anos da cidade de Feira de Santana na chácara do Sr. Ramos Feirense.....	74
Figura 20 – Homenagem a Edna Laureana de Oliveira na chácara do Sr. Ramos Feirense.	75
Figura 21 – Imagem do Santuário na chácara do Sr. Ramos Feirense.....	76

Figura 22 – Altar que pertenceu ao Monsenhor Galvão e foi doado pelo mesmo a Sr. Ramos Feirense.	77
Figura 23- Pedra D'ara	
Figura 25 - Bússola que pertenceu a Alcides Fadigas.	78
Figura 26 – Moldura de quadro em madeira entalhada por Alcides Fadigas. ..	78
Figura 24 - Paliteiro feito por Alcides Fadigas.	78
Figura 27 – Pequeno armário onde ficam guardadas miniaturas de santos e de outros objetos religiosos.....	79
Figura 28- Detalhe armário de miniaturas.	79
Figura 29- Brasão da CECREMAM	80
Figura 30 - Cama onde dormiu o Imperador Pedro II em visita a Feira de Santana.	83
Figura 31 - Capela da fazenda Malhador, em Tanquinho.	84
Figura 32- Oratório Sra. Raquel Freitas	85
Figura 33- Recorte do Alamanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro	86
Figura 34- Alcides Fadigas, o mestre marceneiro	87
Figura 35- Alcides Fadigas e sua família.	88
Figura 36- Data de nascimento de falecimento de Alcides Fadigas.....	88
Figura 37- Oratório Nilda Fadigas Figura 38- Oratório Nilda Fadigas, sobre base	90
Figura 39- Domingos Santeiro.....	91
Figura 40- Local onde Domingo Santeiro faz os santos.....	92
Figura 41- Ferramentas do santeiro	93
Figura 42- Domingo Santeiro, esculpindo uma imagem de Nossa Senhora Santana	93
Figura 43- Oratório de Convento.....	94
Figura 44- Oratório com portada de vidro	95

Figura 45- Oratório sem portada com entalhe.....	95
Figura 46- Oratório com portada de madeira	95
Figura 47- Oratório com portada de madeira e pintura	96
Figura 48- Desenho detalhe de nicho e frontão	99
Figura 49- Oratório de Italva Figueiredo.....	100
Figura 50- Desenho Oratório - Italva Figueiredo	100
Figura 51- Oratório Cristiana.....	102
Figura 52- Desenho Oratório da Fazenda Serrania	103
Figura 53- Desenho Oratório da Fazenda Serrania, fechado.....	103
Figura 54- Figura 24- Oratório I atribuído a Alcides Fadigas- distrito de Maria Quitéria	104
Figura 55- Figura 25- Oratório II atribuído a Alcides Fadigas- Feira de Santana	105
Figura 56- Desenho oratório I	Figura 57- Desenho oratório II.....
Desenho oratório II.....	106
Figura 58- Igreja da Lapinha, Salvador, Bahia.	107
Figura 59- Figura 29- Torre da Basílica do Imaculado Coração de Maria - RJ	107
Figura 60- Detalhe lateral do oratório II.....	108
Figura 61- Detalhe do frontão do oratório I	108
Figura 62- Detalhe porta do oratório I	106
Figura 63- Detalhe porta do oratório II	109
Figura 64- Desenhos de frontão.....	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 DESENHANDO TIPOLOGIAS E USOS: UM MÓVEL DE ORAR	24
2.1 ASPECTOS GERAIS DA FORMA.....	28
2.2 O POPULAR NOS ORATÓRIOS.....	33
2.3 SUGESTÃO DE NOMENCLATURA E CLASSIFICAÇÃO	36
3 ORATÓRIOS DOMÉSTICOS: CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO	37
3.1 O AMBIENTE QUE FAVORECEU A DISSEMINAÇÃO DO USO DOS ORATÓRIOS NO BRASIL	41
3.2 CAMINHOS DO INTERIOR.....	44
3.3 SANTO DE CASA.....	46
3.4 ORIGENS AFRICANAS E INDÍGENAS	48
3.5 CAMPO RELIGIOSO FEIRENSE.....	56
3.5.1 Festas religiosas na antiga Feira.....	61
4 REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA E SEUS SIGNIFICADOS CULTURAIS	62
4.1 MEMÓRIA VISUAL.....	65
4.2 ENQUADRAMENTO DA MEMÓRIA E SUA DIMENSÃO CORPORAL.....	66
4.2.1 Ensinos transmitidos.....	69
4.2.2 O guardião oficial: a vida devotada à memória	72
4.2.3 O ambiente externo	73
4.2.4 O santuário.....	75
4.2.5 A casa	79
4.3 A IMPORTÂNCIA DAS COLEÇÕES PARTICULARES	80
5 DO DESENHADOR AO DESENHO E O PRODUTO: ANÁLISE PLÁSTICA E PRODUÇÃO	81
5.1 DESENHADORES: MARCENEIROS E SANTEIROS	82
5.2 PROCURA-SE ALCIDES FADIGAS.....	85
5.3 DOMINGOS SANTEIRO	91
5.4 ORATÓRIOS HÍBRIDOS, INTERPRETAÇÕES E FORMA.....	96
5.4.1 O NICHOS.....	98
5.4.2 O FRONTÃO.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIA.....	113
ANEXOS	121

1 INTRODUÇÃO

Haverá este que em algum momento da sua vida nunca tenha orado? Se curvado diante de um altar, elevado seus pensamentos e rezado? Orações ensinadas pelos pais ou avós, rezas encontradas em livros, passadas através de gerações. Intimidades, ora reveladas, ora silenciadas. O que se pede ao “divino”², não se sabe.

O milagre, a graça, o clamor são feitos no recolhimento silencioso e na voz que ecoa nas rezas que são feitas em casa, ambiente íntimo que é revelado nos festejos e novenários, hora de se compartilhar a fé. E o personagem dessas vivências, o oratório, é um objeto-sujeito carregado de sentimentos, com dotes especiais para o ouvir, receptáculo divino de súplicas, palco de manifestações, expositor de lembranças, morada dos santos, relicário, “coisa de família”, peça de artesão, promessa.

Esta dissertação tem como objetivo investigar os objetos religiosos denominados oratórios, especificamente aqueles de composição não erudita, mas popular³ e que estiveram localizados, durante o período da pesquisa, em casas, chácaras, fazendas, antiquários e museus da cidade de Feira de Santana – BA. Interessa aqui correlacionar seu valor enquanto cultura material e de memória visual que emerge dos lugares onde se localizam.

A escolha deste tema justifica-se pelos seguintes aspectos: percebemos a diminuição da ocorrência de capelas e “quartos de santo”⁴ nas casas contemporâneas. Isto pode ter correlação com o fato de as 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

² Divino: O sagrado; Divindade; De Deus ou relativo a Deus; Próprio da divindade; Sublime; sobrenatural. Fonte: Dicionário Aurélio Online. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com>

³ A composição erudita esta relacionada à repetição de modelos clássicos e ou de estilos acadêmicos. Sobre a composição popular: o cânon popular, em contraposição aos cânones plásticos, definidos na antigüidade clássica e constituidores da base estética do renascimento, não apresenta um corpo rigorosamente acabado e perfeito, próprio do cânon clássico. Sendo assim, está aberto, mas não é frágil, pois também define regras, normas e valores. É releitura, é reinvenção e é, sobretudo, redesenho, visto ser sustentado por desígnios dependentes do intelecto do sujeito produtor que, por vezes, não vacila em designá-lo de clássico. (OLIVEIRA, 2006, p. 68.).

⁴ Locais reservados em residências, ou casas de culto, para depositar ordenadamente imagens de santo, oratórios e outros objetos relacionados a cultos religiosos. Nesse local também são realizadas orações.

família as pessoas têm levado à venda em antiquários, ou como foi comum encontrar relatos, tem os descartado. Os que existem hoje 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 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 estudos feitos sobre a temática na Bahia.

Apontamos também como justificativa à ocorrência deste estudo a escassez de exemplares de oratórios populares, fato que, em parte, justifica-se pelo intenso processo de conversão ao protestantismo que vem ocorrendo na Bahia e em Feira de Santana. Percebemos, através de relatos, que os convertidos, em uma de suas primeiras atitudes de consagração ao novo caminho religioso, destroem seu oratório e demonizam sua imaginária, seja através da queima ou do descarte no lixo. Assim esta dissertação constitui-se como uma investigação que busca registrar a ocorrência dos oratórios na cidade de Feira de Santana e ressaltar o seu valor de patrimônio cultural⁵ em risco.

Através de levantamento bibliográfico encontramos apenas uma tese e uma dissertação de mestrado que tratam do assunto. No ano de 2010, Silveli Maria Toledo Russo (esta consta nas referências), recebeu o título de doutora em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo com a tese: 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 musealizados⁶. Foram considerados seus usos distintos: o devocional e o litúrgico. E em 2008, Maria Alice Honório (coloquei) defendeu a dissertação de mestrado intitulada: Oratórios em estilo D. José I: a arte e a fé nos objetos da vida privada produzidos em Minas

⁵ Art. 216 da Constituição Federal: Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. IPHAN, c2014.

⁶ Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro espaço, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar, inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas. Em síntese, entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os projetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. (CURY, 2005, p. 25-26).

Gerais no século XIX, no mestrado em Artes Visuais da UFRJ. Os dois trabalhos diferem deste, no âmbito em que foram estudados por estas pesquisadoras, acervos de oratórios eruditos em museus brasileiros, em especial os paulistas e em museus mineiros, respectivamente. Este estudo acontece a partir da busca de oratórios tidos como populares em residências, chácaras e em um único museu feirense e em um antiquário. Desta forma, foram encontrados os oratórios, centro deste estudo, em sua maioria, ainda sendo utilizados por seus proprietários e ainda carregados pelas simbologias e significados que os objetos têm em seu contexto original.

Além dos dados dos trabalhos citados, foram localizados oratórios nos catálogos de museus, como o do Museu do Oratório, que é exclusivamente dedicado à temática dos objetos pesquisados. O catálogo do Museu de Arte Sacra da UFBA e o catálogo do Museu Carlos Costa Pinto.

No ano de 2010, foi presenciado em Salvador a exposição Antônio! Tempo, amor & tradição, realizada pelo artista plástico Luiz Mário Freire. A exposição, que foi um desdobramento de sua pesquisa de doutoramento, consistiu na ocupação da Galeria Cañizares na Escola de Belas Artes da UFBA criando uma ambiência de casa, levando para lá todos os móveis, sua cozinha, seu quarto. No período deste deslocamento, o pesquisador convidou artistas plásticos da cidade de Salvador para completar o espaço com altares montados semanalmente, para a realização de orações no mês de junho em homenagem a Santo Antônio. Os artistas representantes de museus da cidade participaram deste momento com a decoração de oratórios da instituição.

Também foi monitorado o catálogo da exposição “Oratórios Barrocos: arte e devoção na coleção Casagrande” que se trata do material impresso acerca da exposição que ocorreu no ano de 2011 no Museu de Arte Sacra de São Paulo, sob a curadoria do historiador da arte Percival Tirapeli, que assina o catálogo.

Utilizou-se como metodologia geral deste estudo as teorias de análise da visualidade propostas por Michael Baxandall (2006). Ao deslocar o foco de atividade da análise da obra da descrição e o relocar para a sua leitura, o autor nos encaminha a buscar na obra as intenções que incidiram na sua produção. Ao relacionar essa proposição metodológica ao objeto de nossa pesquisa, busca-se a compreensão do processo que incide sobre a imagem, que inclui a pesquisa sobre o que o autor chama de “Padrões de Intenção”. Ou seja, foi escolhida essa opção

metodológica que impõe um percurso ao passado no intuito de investigar as circunstâncias em que o objeto foi produzido.

Sobre este lócus de visão, um objeto representa mais que sua materialidade: neste contém não só a história do processo técnico e artístico de trabalho de quem o produziu, mas também a experiência de apropriação e recepção de informações que lhe chegaram e foram articuladas com sua cultura, memória e subjetividade. Para alcançar esse nível de informação, o autor nos fornece três gêneros de termos descritivos, que são: termos de comparação - onde inferimos formas e semelhanças aos objetos analisados; termos de causa – onde levantamos possibilidades sobre o que poderia ter levado o objeto a ser como é, o seu contexto, qual problema social que gerou a necessidade da sua existência e, por último, os termos de efeito que tratam da receptividade do objeto.

A primeira descrição feita nesta pesquisa é o próprio título que determina os registros materiais que estudamos: oratórios (os objetos), populares e domésticos. São as características dos oratórios, objetos de orar, populares, por características de sua produção e de forma e domésticos, por serem encontrados em ambiente residencial. Iniciamos esta caminhada fazendo perguntas ao objeto: Por que foram feitos? Quais pessoas os utilizavam? Quem os desenhava? O que representavam e representam para as famílias que possuem? Por que ainda vem sendo feitos?

Para alcançarmos as repostas das questões levantadas acima, a presente dissertação foi dividida em quatro capítulos, sendo cada um deles associado a um termo de análise proposto por Baxandall (2006, p. 37).

O Capítulo 02 – “Desenhando tipologias e usos: um móvel de orar” faz considerações acerca do conceito de oratórios populares domésticos, discute a sua classificação enquanto objeto popular apresenta algumas tipologias de oratórios domésticos e os aspectos gerais das formas.

Para realizar a análise formal dos oratórios populares domésticos, fez-se algumas incursões em pesquisas de campo e livros a fim de obter registros de tipologias diversificadas a fim de atingir uma maior classificação para os objetos estudados. Para tal, foi feita viagem até a cidade de Ouro Preto em Minas Gerais,

para visita ao Museu do Oratório⁷, instituição que possui seu acervo unicamente composto por oratórios, das mais diversas formas. E foi percorrida a própria cidade, onde se vende em quase todas as suas lojas de souvenirs, um pequeno, médio ou grande oratório.

Nos museus soteropolitanos pesquisados, o acesso foi feito com fotografias do acervo e foi possível investigar as suas fichas de documentação, além dos catálogos das instituições. Foi estudada a tese de doutoramento da professora da Silveli Maria Toledo Russo da Universidade São Paulo, sobre a realização de ritos eucarísticos nos Oratórios, com a sua elevação à condição de altar e a formação da coleção de Oratórios do Estado de São Paulo. Foi mapeada ainda a ocorrência de algumas exposições no país com a temática da devoção doméstica, que tinham como tema central, o oratório.

Em Salvador, foram pesquisados alguns museus como o Museu Carlos Costa Pinto e o Museu de Arte Sacra da UFBA. Estes museus não são os únicos a possuírem peças do mobiliário religioso, como os oratórios em seu acervo. No período em que a pesquisa foi realizada, foram estas instituições que apresentaram maior facilidade para a realização das análises. Nos dois museus, os oratórios compõem o acervo na categoria de Mobiliário em exposição permanente, mas sem possuírem papel central nas suas mostras. São provenientes da Bahia e Minas, dos séculos XVIII, XIX e XX, feitos em madeira e complementados com imaginária de diversos materiais.

O Museu de Arte Sacra da UFBA possui uma extensa coleção de Oratórios Mineiros tipo Lapinha ou São José⁸, maior inclusive que a coleção de objetos da mesma tipologia que encontramos expostos no Museu do Oratório em Minas Gerais. O Museu Carlos Costa Pinto possui uma coleção de Oratórios Baianos de fabricação erudita, em vinhático e jacarandá.

⁷ A instituição não permitiu fotografar o seu acervo, mesmo com o envio de ofício e identificação da pesquisadora com antecedência, e não nos forneceu maiores informações sobre os objetos, além dos poucos dados que encontramos em seus catálogos.

⁸Os oratórios tipo Lapinha são típicos do final do século XVIII em Minas Gerais, ligados à devoção ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Esses oratórios normalmente apresentam dois espaços para a colocação de imagem de santos, sendo que não sua parte inferior figura-se quase sempre um presépio. (GUTIERREZ, 2013, p. 21.)

Passou-se pela Chapada Diamantina, onde foram fotografados oratórios nas cidades de Lençóis e Seabra. No Recôncavo Baiano foram realizadas pesquisas de campo nas cidades de São Felix e Santiago do Iguape.

Este percurso de pesquisa e busca foi essencial para a definição do recorte espacial deste estudo, por fim definiu-se centralizar nosso olhar sob a cidade de Feira de Santana e nesta foram visitadas residências particulares, o antiquário São José e o Museu Casa do Sertão. O nosso recorte espacial de pesquisa foi escolhido de tal forma, pois se percebeu haver um interessante conjunto de oratórios populares localizados nas residências em Feira de Santana, sendo este o local onde se vive e onde foi feito o curso de mestrado, é justificável que se lance olhar sobre estes objetos que ainda não foram estudados região. Na cidade, a busca por oratórios se deu através de forma investigativa, onde através de relatos de pessoas se conseguiu chegar à casas onde haviam oratórios. A grande parte das pessoas entrevistadas era desconhecida até o momento da pesquisa e foi necessário um processo de aproximação até conseguir colher as informações necessárias. Na maioria das residências foi necessário retornar de três a quatro vezes para averiguações. No Museu e no antiquário essa busca foi facilitada.

Não foi utilizado um recorte temporal fixo, pois 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, assim, nossa pesquisa analisou os oratórios produzidos com datação aproximada entre o final do século XIX e o século XX.

O Capítulo 03 – “Oratórios domésticos: contextualização e concepção” trata do contexto de inserção e utilização dos oratórios no ambiente baiano sertanejo: desde as missões, quando o padre chegava às localidades com sua arquinha portátil até os processos de interação religiosa e cultural que podemos observar na materialidade dos oratórios.

O Capítulo 04 – “Representações da memória e seus significados culturais”, trata da visualidade da memória e o seu enquadramento através dos objetos. Neste capítulo foram apresentadas algumas residências onde foram realizadas pesquisas de campo, e analisou-se o papel de guardiões da memória que incorporam seus proprietários.

O Capítulo 05 – “Do desenhador ao desenho e o produto: análise plástica e produção” trata de explanações acerca da produção dos oratórios populares, por um marceneiro de nome Alcides Fadigas e da atuação de um santeiro na produção de santos contemporânea em Feira de Santana. Este capítulo trata ainda da análise plástica dos oratórios populares domésticos, onde lançamos olhar sobre seu formato que é dividido em nicho e frontão.

2 DESENHANDO TIPOLOGIAS E USOS: UM MÓVEL DE ORAR

Todo objeto contém uma grande quantidade de informação. Além de ser composto e gerar uma imagem é também uma linguagem carregada de propósito. Essa imagem é denominada de Desenho, que nesse caso não é somente “um instrumento para a livre expressão ou um auxiliar na didatização de outras disciplinas, mas é um recurso passível de ser explorado quanto ao seu caráter inter e multidisciplinar, além da sua aplicação artística e científica” (OLIVEIRA E TRINCHÃO, 2009, p.121).

Portanto o desenho que compõe o objeto pode ser base para diversas áreas do conhecimento e o próprio objeto pode ser tratado como fonte e testemunho documental de determinada história. Através de experiências visuais a imagem possibilita a construção de um passado, de um tempo vivido ou não vivido, mas experimentado através da percepção pelos que a observam e com ela interagem. Desta forma a imagem carregada de representatividade materializada em um objeto transforma-se em patrimônio, no sentido stricto da palavra, como herança que fica, testemunha de um período e significativa para um determinado grupo.

Concordamos com Oliveira e Trinchão (2009, p. 124), quando dizem: “o desenho vem impregnado pelas práticas culturais e hábitos sociais de diferentes períodos históricos e cabe ao pesquisador construir, através da busca dados, a trama que envolverá os fatos” que envolvem sua criação, uso e circulação. Como as autoras, entendemos que o Desenho, é ciência, é técnica, é forma, é arte, é método, é registro, é documento e também é todo o percurso seguido por nós até aqui, na finalização deste estudo. Neste momento nos colocamos como historiadores

gráficos e utilizamos das ferramentas que ampliaram nossa visão do que é o Desenho e para analisar os oratórios populares domésticos.

Em sua etimologia a palavra oratório vem do latim *oratorium*, 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 Bautista 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).

Segundo o dicionário de Artes Decorativas e Decoração de Interiores é um:

Nicho, armário ou pequeno altar onde são dispostas, para veneração de imagens desse culto; Muito característicos do mobiliário português, os oratórios figuravam no Brasil, no período colonial, tanto nas casas mais humildes quanto nas ricas instituições religiosas ou nas residências abastadas. Os mais importantes apoiavam-se em mesas de encostar ou em cômodas; alguns, de pequeno porte, eram suspensos à parede (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 2011, p.259).

Através de levantamento bibliográfico encontramos diversas classificações que especificam a tipologia dos oratórios. Optamos por utilizar e discutir as definições encontradas no catálogo do Museu do Oratório, assinado pela colecionadora mineira Angela Gutierrez (2013), já que nos catálogos dos outros museus estudados, os oratórios compõem a coleção de mobiliário e não possuem uma classificação, conforme descrito na (**Quadro 1**).

Quadro 1- Classificação e nomenclatura dos oratórios

Classificação	Imagem	Definição ⁹
1. Oratório ermida		Oratório de grande formato, integrado a arquitetura, instalado em varandas e pátios.
2. Oratório de alcova		Oratório móvel que fica em quarto.
3. Oratório de viagem (oratório pingente, arca e bala)		Pequeno oratório móvel destinado a orações em viagens.
4. Oratório lapinha ou Estilo São José		Oratórios típicos do final do século XVIII em Minas Gerais. Apresentam dois espaços para a colocação da imagem de santos, sendo que na sua parte inferior figura-se aproxima um presépio.
5. Oratório maquineta ou de convento		Oratório feito por freiras em conventos baianos. Caixilhos decorados por recortes, flores e colagens que trazem no centro uma gravura ou estampa de um santo.

⁹ Definições interpretadas por nós e encontradas no Catálogo do Museu do Oratório.

6. Oratório esmoler		Oratório com compartimento ou gaveta destinada à doação de dinheiro.
7. Oratório erudito ou de referência artística		Oratórios que nos proporcionam remontar seu estilo artístico ou saber sua autoria, visto cumprirem regras/normas/requisitos elencados em determinado Canon.
8. Oratório afro-brasileiro		Pequenos armários de entalhes simples, caracterizando-se pela presença marcante de elementos místicos em detrimento de elementos decorativos.
9. Oratório popular doméstico		Oratório encontrado no interior da casa dos fiéis, nos salões ou quartos, destinados para uso particular ou da família.

Fonte: GUTIERREZ, 2013, p. 24-147.

Após seleção do acervo pesquisado e reflexão acerca da sua utilidade, tipologia e formato, definiu-se o oratório como um objeto tridimensional, móvel, feito em madeira ou outro material, com formato semelhante ao de uma capela; espécie de nicho ou caixa. Utilizado geralmente para a evocação do divino através de orações, velas e essências, costuma abrigar em seu interior imagens de santos, objetos relacionados a devoções, objetos particulares, “lembrancinhas”, fotografias, etc. Podem pertencer a adeptos ou simpatizantes do catolicismo, candomblé e umbanda. Neste estudo consideramos o objeto e o ambiente onde ele se encontra: um quarto sobre um banco, um local em uma sala, sobre uma mesa; consideramos também os objetos em seu entorno, quadros, copos d’água, jarros de flores, pedras e livros de oração.

A ocorrência de oratórios em residências particulares pode ser atribuída à escassez de templos religiosos. Ainda no século XIX e início do XX, nas regiões mais longínquas era de costume possuir pequenos altares e oratórios nas casas como medida de suprir necessidades de oração e cumprimento de ritos religiosos. Esse fato é significativo para justificar as primeiras ocorrências destes objetos no Brasil, desde o período colonial. A historiografia diz que os primeiros oratórios chegaram aqui em caravelas portuguesas.

2.1 ASPECTOS GERAIS DA FORMA

Na vida particular, no interior das casas, palco das intimidades domésticas e familiares, o oratório era um objeto indispensável. Em moradas dos mais ricos, ou em casas com paredes de taipa, foi uma constante e hoje encontramos os resquícios do que restou do antigo exercício religioso de orar perante os nichos repletos de imagens de santos.

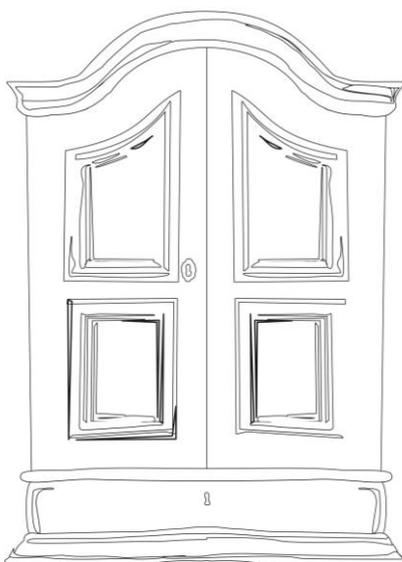
Acerca das formas de nomear e classificar o mobiliário baiano, a historiadora da arte baiana Maria Helena Ochi Flexor em seu trabalho intitulado *Mobiliário Baiano*, publicado no ano de 2009, pelo Programa Monumenta do IPHAN, procura considerar, além da morfologia e da cronologia, a sua inserção na sociedade, a mão de obra e os materiais empregados na fabricação.

Considerando a utilidade os móveis, a historiadora da arte divide os móveis em: móveis de guardar, móveis de trabalho, móveis de descanso, móveis de refeição e decoração, móveis de higiene, móveis de transporte e móveis de oração/devção. Nesta última divisão se encaixam os oratórios.

Quanto ao estilo, Flexor (2009) adota a designação dos estilos gerais de arte europeia ocidental, atrelados aos anos de seu respectivo uso na Bahia. A autora utiliza termos mais genéricos e comumente usados, como os estilos: renascentista, barroco, rococó, neoclássico e eclético.

Através de seus estudos a autora nos revela que “o oratório comum na primeira metade do século, foi o de 2 portas, com ou sem almofadas quadradas, retangulares ou em forma de losango, com ou sem gavetinha na parte inferior” (FLEXOR, 2009, p. 122). Como uma caixa, era encimado por um aro simples, mas geralmente, com frontão entalhado, com almofadas e com reminiscências renascentistas, século XVIII, conforme a (fig.1). Tanto os eruditos, quanto os de fabricação popular eram geralmente feitos em madeira branca, pintados de escuro por fora e com cores mais alegres na parte interna.

Figura 1- Desenho de Oratório Doméstico



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Flexor (2009, p. 122) ilustra que as “cores preferidas para a pintura interna dos oratórios eram o azul que se remetia ao céu, ou vermelho, cores às quais se acrescenta o dourado e/ou ornamento florais”. Ainda segundo a autora no final do século XVIII começaram a aparecer os oratórios de “dizer missa” ¹⁰ (fig.2), peças maiores, que atendiam bem a tendência que estava em voga de realização de missas nas residências particulares.

Figura 2- Fotografia Oratório de dizer missa



Fonte: Acervo do Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, Bahia. Fotografia: Viviane Santos, 2012.

Seguindo esse impulso, as proporções e os preços dos Oratórios aumentaram consideravelmente, como indica Flexor (2009), chegaram a superar o valor total dos móveis das casas. A autora exemplifica esta afirmação com o oratório de Joana Maria da França, que nesse período, possuía móveis cuja soma alcançava 44\$120 réis, enquanto seu oratório, com os santos e suporte, somava 60\$000 réis.

Entretanto, na maior parte das residências estavam os oratórios modestos, em madeira branca, com o arremate mais elaborado e sem gavetinha. Descreve Flexor que quando entraram em uso os oratórios grandes (**fig. 3**), de jacarandá, “com partes de volta de almofadas e arremate de toalha, tendo na parte de dentro quadros

¹⁰ Oratório que tinha permissão para que, diante deles, fossem celebradas missas.

dos Passos da Paixão de Cristo ou espelhos emoldurados por talha dourada, outros pequenos oratórios já traziam sua porta envidraçada” (FLEXOR, 2009, p. 123).

Figura 3- Oratório com almofadas entalhadas



Fonte: Acervo do Museu Carlos Pinto.
Fotografia Viviane Santos, 2012.

Às vezes, o oratório maior abrigava o menor, que inicialmente apresentava apenas um vidro na parte frontal. Depois, as duas partes laterais de madeira, também foram substituídas por vidro, conforme **figuras 4 e 5**.

Figura 4- Oratório com 3 partes de vidro



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra – UFBA. Fotografia: Viviane Santos, 2012.

Figura 5- Detalhe envidraçadas



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra – UFBA. Fotografia: Viviane Santos, 2012.

Paralelamente, usaram-se 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, conforme é possível verificar na figura 6.

Figura 6- Arca-oratório, para realizar missas



Fonte: Catálogo do Museu do Oratório, 2013, p.64-65.

Segundo Flexor (2009, p.122) na segunda metade do século XVIII, época de móveis pintados e dourados, o modelo que predomina foi o oratório, ou melhor, do nicho, com três faces de vidro, protegido por guarda-pó e guarnecido de cortinas. Esse modelo permaneceu em uso por longo tempo, até o século XIX, e encontramos objetos com estas características preservados em residências no interior da Bahia. Desde o século XVIII e até hoje, os oratórios repousavam em bofetes e contadores, caixas de madeira, cômodas e armários, conforme figura 7.

Figura 7- Oratório e cômoda



Fonte: Acervo do Museu Carlos Costa Pinto.

Fotografia Viviane, 2012.

Característica recorrente na organização do ambiente onde encontramos os oratórios é a ocorrência de ornamentações, que no passado eram as jarrinhas da Índia com ramalhetes, figuras de leões e outros animais, lâminas das figuras dos

santos, castiçais de bojos de estanho, lâmpadas de latão, estantes, toalhas de linho com rendas, serpentinas de luzes, anjos pintados em papelão com pés de madeira, objetos que variavam de acordo com a moda dos tempos.

2.20 POPULAR NOS ORATÓRIOS

Dos primeiros episódios, à sua disseminação e popularização, os oratórios são utilizados pelas pessoas até os dias de hoje. São fruto de uma relação íntima entre o sagrado e o devoto, personagens presentes nas manifestações particulares da vida, representam o lugar do Divino na casa dos homens. Ainda continuam sendo fabricados, em casos de raras encomendas feitas a marceneiros, em materiais reciclados e comercializados em feiras de artesanatos e lojas de decoração, ou são comercializados em antiquários, e até na internet. O fato é que os oratórios continuam presentes nas residências e esse é o nosso foco.

Além de serem domésticos, os oratórios que nos interessaram, primordialmente, para os fins desta pesquisa são aqueles classificados como populares. Acerca da definição sobre o popular, o antropólogo argentino Néstor Garcia Clanlini (2008, p.208), nos diz que a “elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno”. O “povo começa a existir como referente no debate moderno no fim do século XVIII, início do século XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população”. Entretanto esse povo é portador de valores que devem ser abolidos pela razão: a superstição, a ignorância e a turbulência.

De acordo com o historiador francês Roger Chartier (1995) “a cultura popular é uma categoria erudita”. Com esta afirmação o autor busca nos lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram e são travados em busca de delimitar conceitos que não são designados pelos seus próprios autores, como pertencentes à cultura popular.

Chartier (1995) ainda revela que o conceito de cultura popular foi produzido com o intuito de denominar produções e condutas situadas fora da cultura erudita e muito relacionadas ao que se pode chamar de exótico.

Na busca em definir a conceituação de cultura popular, dois grandes modelos foram criados: o primeiro determina a cultura popular

Como um sistema autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada e o segundo preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dominante. (CHARTIER, 1995, p. 179).

Desta forma objetos e saberes produzidos no seio das populações denominadas 'populares' seriam caracterizados e vistos como algo menor, de pouca intervenção criativa e informal.

Compactuamos com o que assinala Canclini (2008), quando diz que existem formas diferentes de se apreender o popular. Na América Latina, o popular não é o mesmo quanto é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos, e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para partidos e movimentos de oposição.

O autor nos chama a atenção, para a afirmação de que o popular não se concentra nos objetos e não é uma coleção deles. "O popular é algo intangível, está relacionado a processos híbridos e complexos, que usam como signos de identificação, elementos procedentes de diversas classes e nações". (CANCLINI 2008, p. 221).

Portanto não é possível separar de forma clara quais são os referenciais culturais e elementos representativos do que seria o popular e o seu contrário, já que conforme aponta Roger Chartier (1990, p. 56) "na constituição da cultura popular e da erudita há o encontro de elementos solidamente incorporados uns aos outros".

É nesse sentido que Ginzburg (2006) e Bakhtin (1987) apresentam o termo circularidade cultural, para tratar da relação entre cultura das classes dominantes e das classes subalternas que existiu na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo. Segundo este termo, as classes subalternas ao entrarem em contato com a cultura das classes dominantes filtram elementos dessa cultura, reelaborando-a a partir de suas próprias tradições e vice-versa.

Em busca do entendimento deste processo, porém em escala nacional citamos movimento artístico Armorial, liderado pelo escritor pernambucano Ariano Suassuna, criado em 1970. Esse movimento teve como ideal “criar uma arte brasileira erudita com base na cultura popular africana, indígena, ibérica e moura visando com isso fortalecer a identidade nacional brasileira” (MARQUES, 2008, p.79).

O escritor pernambucano busca desvencilhar preconceitos e a visão pré-estabelecida das sociedades modernas, para reinterpretar a cultura popular dentro de um contexto que lhe é próprio, buscando a integridade de seu significado original. De acordo com Marques (2008) “essa cultura erudita de caráter nacional é formulada a partir da união de elementos da cultura popular nordestina como folhetos e folgedos nordestinos, a xilogravura e os almanaques antigos com referências ou períodos de uma cultura européia que hoje pertencem a um cânone artístico, claramente consagrado: as novelas de cavalaria, os autos vicentinos, o Barroco espanhol, etc.

Sobre a atribuição do status de popular a determinados objetos, Chartier (1990, p. 56) afirma que saber se é possível chamar de popular aquilo que é “criado pelo povo, ou aquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema”. Para o autor importa antes identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais.

A qualidade de popular de um objeto não é medida pela sua extensão em decoração, ou pela condição financeira de seus proprietários, já que essa não pode ser fielmente identificada somente pela observância das características formais, especialmente dos oratórios. Ao lançar olhar sobre os objetos estudados observamos a condição destes, dentro dos processos de interação e circularidade cultural que vem de diversas direções. Processos semelhantes aos citados acontecem desde quando um oficial marceneiro produz um oratório tomando como base um altar de igreja que viu, e decidiu “copiar” sua decoração e formato, até nos casos em que os devotos tomam para si as interpretações das escrituras religiosas e as traduzem em sua realidade, seja na pronúncia, seja no seu sentido intrínseco.

Observamos que os oratórios populares domésticos mais comuns na região de Feira de Santana são os oratórios de nicho simples, em linha reta, com ausência de talha e pintura. Com portas de vidro sem entalhe, ou portas de vidro, com

desenhos recortados em madeira e dimensões de 50 cm a 100 cm. Em alguns casos possuem frontão entalhado com elementos fitomórficos¹¹ ou entalhamento que evoca as conchas do estilo rococó, porém, em sua maioria, possuem frontão liso, encimado por uma pequena cruz. Encontramos exemplares que possuem em sua parte interna decoração feita com papel de presente e imaginária feita em gesso, os mais recentes e os mais antigos possuem esculpida em madeira.

2.3 SUGESTÃO DE NOMENCLATURA E CLASSIFICAÇÃO

Tendo como base nossas leituras e pesquisas em campo, apresentamos uma sugestão de classificação para os oratórios domésticos. Nesta, não buscamos priorizar a ocorrência de estilos e sim características da sua produção, uso, formato e quando possível a datação a partir de relato dos proprietários.

Quadro 2- Classificação proposta a oratórios de manufatura popular e erudita

1. Oratórios de manufatura popular e erudita	
1.1 Local onde foi encontrado	de quarto, de sala, de capela, de viagem, de bolso, de pendurar.
1.2 Influência religiosa	católica, candomblé, umbanda, judia, budista, etc.
1.3 Material de fabricação	madeira, compensado, papelão, caixa de fósforo, vidro, pedra;
Como nomear: Oratório+local+manufatura+inf. religiosa+material	
Ex 1.: Oratório doméstico de quarto, de manufatura popular, católico feito em madeira.	
Ex 2.: Oratório doméstico de sala, de manufatura erudita, católico, feito em madeira.	

Fonte: Viviane Santos, 2014.

Optamos por uma nomenclatura simples e objetiva. Como classificação geral (**Quadro 2**), incluímos os oratórios domésticos na categoria de mobiliário religioso, móvel de orar ou móvel de devoção, como assim o fez Maria Helena Flexor. No

¹¹ Formato que remete a formas vegetais ou folhas.

primeiro passo classificamos 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. 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, substituímos palavras como alcova, por quarto, visando facilitar o entendimento por qualquer pessoa o local de utilização do objeto. Em seguida observamos a influência religiosa a que se refere seu conteúdo e por fim acrescentamos o material que foi fabricado.

3 ORATÓRIOS DOMÉSTICOS: CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO

Nas casas Romanas e Gregas o espaço para orações e preces era indispensável no ambiente familiar. Ilustra Coulagnes (1975), que, toda casa possuía um altar, onde havia sempre um pouco de cinzas, brasas e em sua volta a família reunida. Era obrigação do homem ao acordar, acender o fogo, que era o próprio altar, e deixá-lo aceso todo o tempo. “O fogo do altar era reavivado com galhos e ramos secos de árvores específicas e somente apagado quando todos os membros da família morressem”. Estas práticas “passadas de pai para filho” (grifo nosso), ocorriam em ambiente restrito. Cada família dispunha de seu altar particular, suas orações e seus cânticos.

Como evolução deste altar e síntese de muitos outros, o altar cristão é o lugar do contato do homem com o divino, é o centro de tudo. Nos templos católicos “o altar é a mesa, a pedra do sacrifício que, para a humanidade pecadora, representa o único meio de estabelecer contato com Deus (HANI, 1981, p. 103).”.

No interior do estado baiano, a região sertaneja cercada por fazendas de agricultura e pastoreio, uma aqui e outra acolá, a chegada dos sacramentos católicos se dava através do religioso, que, ao chegar no sertão, trazia “a sua

‘arquinha portátil¹²’ com paramentos e o necessário para transformar, e de repente, no altar para a Missas ou as Orações da tarde” (BOAVENTURA, 1989, p. 61).

Antes da criação da sede das paróquias, as casas das fazendas possuíam o Oratório para a prática das rezas de terço, do Ofício de Nossa Senhora e a realização de novenas. Segundo aponta o memorialista feirense Eurico Alves Boaventura (1989), em seu livro sobre a vida sertaneja em Feira de Santana de nome Fidalgos e Vaqueiros, essas práticas eram feitas aos sábados, quando toda família se colocava de joelhos ao fazer suas preces diante do altar.

Na região de Feira de Santana, como afirma Boaventura (1989), salvo as exceções, os Oratórios eram uma dependência da casa das fazendas, separados desta por um portal, bem guarnecidos e decorados, chamados de Capelas. Possuíam um altar enfeitado, um nicho repleto de Imagens Sagradas, castiçais em prata e jarros de porcelana. Essa Capela também poderia ser chamada de Quarto dos Santos¹³, “só dos santos, como uma Orada modesta” (BOAVENTURA, 1989, p. 63).

A Capela deveria ficar em um cômodo próprio, separado das demais dependências da casa, conforme determinação das ordens canônicas (RUSSO, 2010). Era frequentada pela comunidade dos moradores da localidade e ficava visível a todos, inclusive aos escravos.

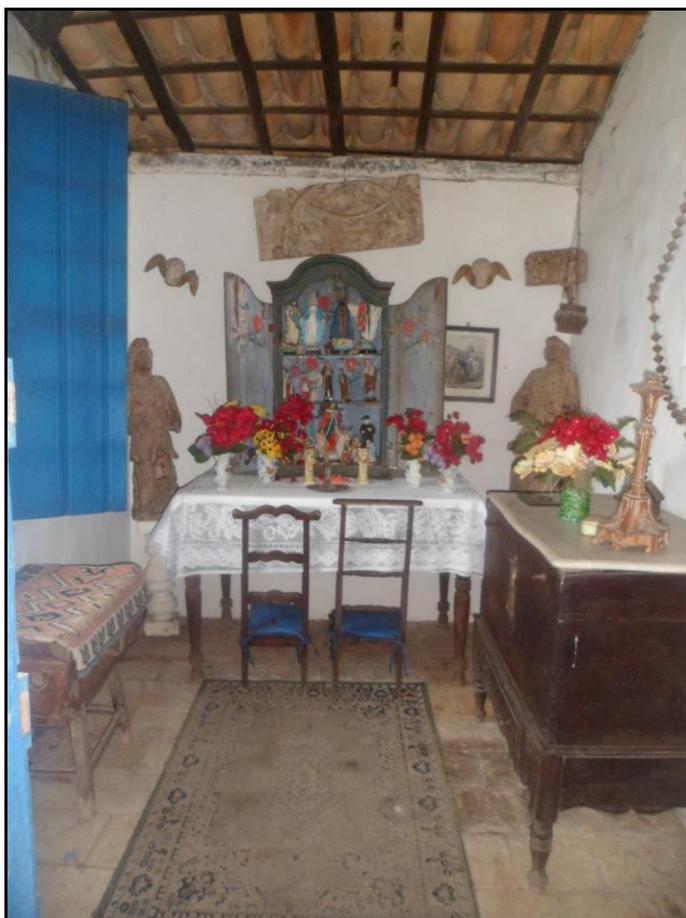
Foi possível ver um exemplo de capela ou quarto dos santos, como narra Eurico Alves Boaventura, na fazenda que foi sua e hoje pertence a sua família, de nome Fazenda Fonte Nova. Conforme a figura 8, temos uma visão geral da capela da fazenda, onde podemos visualizar oratório sobre mesa com jarros de flores, imagens de santos de madeira de cada lado, genuflexórios para facilitar orações, uma arca e um baú, tapetes e um castiçal. Esta fazenda localiza-se nos pés da serra do distrito de Maria Quitéria, ou como é popularmente conhecido São José das

¹² Espécie de móvel, tipo arca, onde se carregava objetos litúrgicos para a celebração de missas, batizados e casamentos. Pode ser entendido também, como uma caixa portátil que se transforma em altar.

¹³ A denominação Quarto de Santo, também pode ser encontrada em referência a espaços de culto das religiões afro-brasileiras. Espaço integrado ao conjunto de uma habitação, quarto individual de um santo – orixá, vodum ou inquice -, ou quarto de uma família de santos, ou ainda quarto coletivo de todos ou quase todos os santos do terreiro. No Xangô pernambucano o quarto de santo é coletivizado, o que marca tendência do próprio Xangô. No Candomblé baiano ocorrem quartos de famílias ou conjuntos de santos afins – quarto de Nanã, Omolu, Oxumaré e ainda Ossaim; quarto de Xangô, Iansã, Oxum, Iemanjá, Ibejus e Iá-massê ou Baine ou as construções poderão se individualizar em casas especiais de certos deuses. (LODY, 2006, p. 131).

Itapororocas. A família fez questão de manter a casa, com a mesma organização de quando o memorialista era vivo. Desta forma, quando foi permitido adentrar a casa, desfrutou-se da visualização de uma antiga residência feirense, repleta de móveis e decoração de época, inspirados na temática sertaneja (**Figura 8**).

Figura 8- Visão geral da capela da Fazenda Fonte Nova



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Tomando como referência, a capela da fazenda onde Eurico Alves Boaventura viveu e escreveu muitos de seus livros, podemos observar de onde este tirou inspiração e parâmetros para descrever as capelas de seu tempo. Através da figura 9, verifica-se sobre a mesa onde está o oratório, quatro jarros de flores, alguns com flores colhidas da própria fazenda, duas esculturas de anjos querubins, uma peça de madeira entalhada, tapetes, além de um turíbulo. O conjunto composto pelo oratório e a mesa, constituem uma espécie de altar dedicado a várias invocações de santos. O ambiente se compõe de forma simples e organizada, repleto de objetos que servem de decoração e outros com funções de cultos e orações.

Figura 9- Detalhe capela Fazenda Fonte Nova



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Na foto que detalha a capela da fazenda (**Figura 9**), observamos o oratório, que possui nicho retangular, finalizado por cornija em curvas, portas de madeira pintadas em cor azul, decoradas por pinturas de rosas, com três botões em cores vermelho majenta, amarelo e rosa, cada um, adornados por folhas verdes. O seu interior é pintado, igualmente as portas e possui três compartimentos onde são colocadas as imagens dos seguintes santos católicos: no primeiro compartimento – Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora Aparecida, Sagrado Coração de Jesus; no compartimento de meio: Santa Terezinha, um santo não identificado, Santo Antônio, e duas imagens de santos que não conseguimos identificar; no último compartimento – Nossa Senhora Desatadora dos Nós, Padre Cícero e imagens de presépio.

Figura 10 - Nicho recortado na parede



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Ainda nesta mesma capela, conforme a **(figura 10)** acima verificamos a ocorrência de um nicho recortado na parede, que entroniza uma imagem da Santa Terezinha, ladeado por duas pequenas imagens de Nosso Senhor dos Passos, no lado direito e no seu lado esquerdo, é ladeada por imagens de São Cosme e São Damião, e outras duas imagens de Nossa Senhora com iconografia que não conseguimos identificar.

3.1 O AMBIENTE QUE FAVORECEU A DISSEMINAÇÃO DO USO DOS ORATÓRIOS NO BRASIL

Os primeiros oratórios católicos que chegaram ao Brasil, nas caravelas portuguesas. Neste primeiro momento a sua funcionalidade pode ser distinguida por dois vieses, o caráter devocional e o litúrgico, relacionado à celebração de missas, casamentos e batismos (RUSSO, 2010, p. 01). Os oratórios utilizados em

celebrações litúrgicas estavam submetidos à normas e regulamentações para que fossem celebrados os ritos eucarísticos e elevados à condição de altar oficial¹⁴.

Neste contexto, os oratórios respondiam às premissas do Concílio de Trento e, ao possibilitar a vivência religiosa no seio familiar, intensificava a representação da Igreja Católica, o que muito a beneficiava em relação às investidas protestantes. O Sistema de Padroado, que preconizava a expansão do império português, justificada por fins religiosos, foi, segundo Azzi (1987, p. 11), um sistema de aliança entre o monarca português e a Igreja Católica. Nesse acordo, o monarca português passou a ser o chefe efetivo da Igreja Católica, que passou a seguir os interesses do governo. Essa união oficializou monopólio da fé católica no Brasil Colônia e possibilitou a expansão e disseminação dos oratórios em ambientes domésticos que, conseqüentemente não ficaram imunes as interpretações e reinterpretações feitas pelas pessoas através do catolicismo popular.

O termo catolicismo popular é discutido por vários autores dentre eles o historiador e teólogo Riolando Azzi, o historiador e padre Eduardo Hoornaert e o antropólogo Thales de Azevedo. Alguns autores acreditam na idéia de que há somente um catolicismo, que seria o oficial. Há outros que segundo Hoornaert (1974) não aceitam o catolicismo popular e negam a sua originalidade e valor. Acerca da definição do catolicismo popular, Riolando Azzi(1987, p. 215) afirma que este foi trazido pelo colono português, tem forte apelo devocional e íntimo, é impregnado de sentimento religioso, nele não há limites nítidos com o catolicismo da cristandade.

Eduardo Hoornaert, em seu livro *Formação do Catolicismo Brasileiro (1550-1800)*, divide o catolicismo em três formatos que são: o catolicismo guerreiro, o catolicismo patriarcal e o catolicismo popular. Segundo Hoornaert, o catolicismo guerreiro era caracterizado pela imposição aos povos nativos, que justificava a colonização como missão religiosa e conquista como algo feito em nome da fé católica.

Ainda segundo Hoornaert, o catolicismo patriarcal preconizava a sacralização da nova sociedade implantada no Brasil pelos portugueses. Baseado no controle das populações, o catolicismo patriarcal tinha a principal função de impedir o

¹⁴ Usamos a expressão “altar oficial” para designar os oratórios vinculados ao poder eclesiástico, que eram usados para a celebração dos ritos eucarísticos específicos da igreja católica.

nascimento de uma consciência de comunidade entre os trabalhadores dos engenhos e das minerações, assim este tipo de catolicismo ficava a cargo dos senhores de engenho. Já o catolicismo popular para este autor, seria a interpretação do catolicismo patriarcal pelos mais pobres.

O antropólogo Thales de Azevedo (2002, p.36) diz que

De um modo geral e sem descer a detalhes e exceções, a vida dos católicos brasileiros reduz-se ao culto dos santos, padroeiros das cidades ou freguesias, ou protetores de suas lavouras, de suas profissões ou de suas pessoas, - um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da igreja nem com as prescrições litúrgicas; esse culto traduz-se muito em novenas e orações recitadas e cantadas, em procissões e em romarias aos santuários em que se veneram as imagens mais populares ou têm sede algumas devoções favoritas do povo; manifestam-se também por meio de promessas propiciatórias, com oferendas materiais ou 'Sacrifícios' aos santos para que atendam às súplicas dos seus devotos. (AZEVEDO, 2002, p. 36)

Como uma união dos conceitos de catolicismo popular que os autores citados apresentaram, consideramos neste trabalho, que o catolicismo popular é o catolicismo íntimo e doméstico, fruto das interpretações feitas pelas pessoas do catolicismo oficial, eclesiástico e que agrega inúmeras formas de religiosidade.

Acerca da característica de intimidade religiosa que tem o catolicismo na América Portuguesa, o antropólogo e historiador Luiz Mott em seu artigo "Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu", que consta no livro História da vida privada na América Portuguesa, enuncia que o cristianismo possui uma bipolaridade, já que para que seus fiéis alcancem a perfeição, incentiva o exercício tanto público quanto privado de "atos de piedade e comunicação mística com Deus Nosso Senhor; e a "prática pública e comunitária dos sacramentos e cerimônias sacras". Luiz Mott (1997) ainda revela que o próprio Cristo foi um incentivador desses dois lados do cristianismo, quando disse aos seus discípulos:

"Quando orardes, não façais como os hipócritas, que gostam de orar em pé nas sinagogas e nas esquinas das ruas, para serem vistos pelos homens. Quando orardes entra no teu quarto, fecha a porta e ora ao teu Pai em segredo". (MATEUS apud MOTT, 1997).

Segundo expressa Azzi (1987), as autoridades eclesiásticas do Brasil colônia, nunca foram muito hostis às formas de manifestação do catolicismo popular, desde que se cumprisse as obrigações oficiais de culto: primeiro a obrigação, depois a devoção.

Havia um certo distanciamento das práticas religiosas do catolicismo oficial para com a população da colônia em geral. Essas práticas eram impostas aos indígenas, africanos e judeus portugueses, que as cumpriam, porém, afastados do controle social eclesiástico, participavam de ritos das mais diversas religiões, como judaísmo e os cultos africanos e indígenas. Acerca dessas aproximações religiosas Azzi (1987, p. 216) afirma:

Segundo a mentalidade popular, existiam elementos de bondade nas diversas religiões, através das quais se podia expressar o sentimento de dependência do mundo sobrenatural. Os colonos portugueses aceitavam tranquilamente a influência religiosa do ambiente em que viviam, negando-se na prática a enfatizar a radical oposição apreçada pela hierarquia católica: de um lado Deus, na fé católica, e o doutro lado a presença dos demônios, nas outras religiões (AZZI, 1987, p. 216).

Percebemos que a igreja católica se fazia presente com suas medidas reguladoras da vida religiosa na colônia, mas como veremos a seguir, com as insuficientes visitas de autoridades religiosas aos lugares mais distantes e a escassez de templos religiosos, havia margem para as interações religiosas das mais diversas origens que culminou com o desenvolvimento deste tipo de catolicismo popular que caracterizamos como híbrido, baseado em vivências e na intimidade com o divino.

3.2 CAMINHOS DO INTERIOR

O autor Candido Costa e Silva, em seu livro Roteiro da Vida e da Morte, publicado em 1982, nos traz informações acerca da organização e disseminação do catolicismo no sertão da Bahia, na região que compreende a cidade de Paripiranga e entorno. Conforme expressão do autor, a chegada da religião católica nos sertões do interior baiano se deu através das missões. Baseadas num dinamismo e expressividade dramática, geradora de fortes emoções, as missões, destinaram-se às populações rurais, alimentadas por uma cultura oral e com baixo índice de escolaridade (SILVA, 1982, p.15).

Segundo o historiador “[...] todos os moradores do sertão e suas famílias, vaqueiros e quaisquer outras pessoas sejam obrigados a aprender a doutrina [...]” (SILVA, 1982, p. 16). Em dias alternados o povo era dividido em grupos. Ao romper

o dia começavam as atividades que duravam geralmente oito dias: em primeiro lugar acontecia o catecismo, depois vinha a missa, a reza do Ofício de Nossa Senhora, logo após iniciavam as confissões, os batismos, as crismas e os casamentos; a tarde há mais uma missa, pregação sobre os mandamentos, um canto e um sermão. Todos esses rituais eram praticados com grande dramaticidade visando causar impressão no povo (SILVA, 1982, p.40).

Esta doutrinação aconteceu de forma descontinuada. A partir da memorização das verdades da crença e dos preceitos a cumprir, foi transmitida através de códigos indecifráveis, sem levar em conta o entendimento do destinatário (SILVA, 1982, p. 15). Quando algum missionário chegava às localidades para disseminar os ideais religiosos, suas práticas estavam restritas à administração dos sacramentos, que agrupava o povo sem diferenciação, não respeitando a sua aceitação da ritualística religiosa imposta, “além de deixar a visão de que tais ritos eram indispensáveis, ainda que fosse ao leito de morte (SILVA, 1982, p.15)”.

O povoamento do ambiente rural baiano era disperso, e este fato comprometeu os propósitos paroquiais estabelecidos pela reforma tridentina (RUSSO, 2010. p.32)¹⁵. Silva (1982, p.16) afirma que no século XVIII (1982), a população da área estava distribuída sem concentração “vivendo cada hù no seu sítio ou fazenda com a sua família de filhos e escravos que os tem”.

Mesmo no século XIX a realidade ainda é a escassez de locais específicos destinados à celebração de cultos religiosos católicos. Em alguns casos a construção de uma capela, determinava os limites territoriais das freguesias e eram resultados de disputas políticas. Através de fontes documentais, Silva (1982, p. 18) relata que no ano de 1912, em regiões mais remotas, havia “duas a três casas de oração abertas ao povo, para que ao menos uma vez no ano fossem atendidas às necessidades espirituais dos poucos moradores dessas paragens”.

Em 1925 existem cinco “Capelas Filiaes com seus arraiaes prósperos[...]e algumas famílias do interior da Parochia tem também edificado suas Cazas de Oração fora da de morada, onde guardam com zelo suas Imagens para o seu culto particular e devoções” (SILVA 1982, p. 18-19). Sobre as casas de oração a que se

¹⁵ A reforma tridentina foi realizada como ação do Concílio de Trento, realizado em 1545 e 1563, foi promulgado num momento em que a Igreja católica procurava reafirmar seus princípios dogmáticos diante da Reforma Protestante em expansão na Europa. (ZANON apud Russo, 2010a. p.32).

refere o autor, estas seriam as capelas particulares feitas em anexo às casas, que serviam tanto para o culto familiar quanto para o culto das pessoas que viviam nas proximidades das fazendas.

Com a obrigação proferida pela Igreja à frequência dos sacramentos religiosos, de tempos em tempos, algum vigário saía para tratar destes assuntos. Os párocos circulavam em peregrinação e ficavam pouco tempo em cada localidade, fazendo-se cumprir as desobrigas por parte do povo. Ilustra Silva (1982, p. 20-21), o relato de fiéis reclamando a ausência dos párocos em determinada região. Nestas queixas o povo alegava: “só comparecem de quatro em quatro anos, fazem desobrigas rápidas, em algumas casas e em outras, algumas crianças morriam sem batismo e os adultos sem outros sacramentos”.

Essa ausência da autoridade religiosa nas localidades fez o povo do sertão habituar-se a criar alternativas para exercer suas ritualizações de fé. Não era excluída a hierarquia, mas era oferecido um espaço ao cristão leigo que se sentia capaz de tomar iniciativas no campo do culto e repassar, com certa liberdade, os conteúdos doutrinários remanescentes. Esse distanciamento, fez com que as práticas perante os oratórios nessas regiões fossem diferentes, mais passíveis a interações religiosas e a participação de sujeitos subalternizados.

3.3 SANTO DE CASA

Relegado a ser seu próprio guia, este cristão leigo encontrava margem para desenvolver um processo seletivo e reinterpretativo das expressões da fé. Logo assim os ritos e crenças sofrem alterações e incorporação de novos conteúdos: “os textos sofrem omissões, aditamentos, nem sempre coerentes, já que os saberes eram passados de forma oral e estavam contidos na memória dos praticantes” (SILVA, 1982, p. 23).

Sobre o exercer solitário da religiosidade do homem sertanejo Boaventura (1989, p. 63) nos diz:

Era a mobilidade da prece isolada do vaqueiro sozinho e esquecido criminosamente pela cidade que dele tanto dependia. Da lembrança dos ensinamentos do catequista ficara, vagas orações, registros de Santos e

sobre a padeiras das velhas portas uma cruz ou uma oração, simples jaculatória. (BOAVENTURA, 1989, p. 63).

A memorização dos textos eruditos, transmitidos pelas missões e catequeses, feita pelo povo, sofre modificações ao longo do tempo: partes são retiradas, outras acrescentadas, a fim de serem adaptadas a “fonética popular” (SILVA, 1982, p.24) . Os livros de rezas¹⁶ eram poucos e poucas eram as pessoas que os sabiam ler. A leitura era rara, sendo o ouvido muito utilizado, o que era dito ficava guardado na memória e servia para a sua utilização em novenas domésticas, partos, doenças graves e momentos onde a religiosidade precisava ser evocada (SILVA, 1982, p.24).

Desta forma, era permitido a leigos que tivessem maior discernimento religioso, a obtenção de licenças que proporcionavam maior liberdade no exercício das práticas católicas. Dentre estas licenças existiam os Breves Apostólicos de Oratórios (RUSSO, 2010b, p. 2), documentos que tratam de questões privadas, como dispensas de irregularidades para exercer alguma função na Igreja, dispensa de certos impedimentos de matrimônio, além da autorização de ter um oratório doméstico, consagrado à realização de práticas litúrgicas, como a realização de missas nas residências. É importante ressaltar que somente os oratórios elevados a altar oficial necessitavam dessas licenças, os oratórios móveis, por nós estudados, que não possuíam pedra d'ara, não se encaixavam neste caso. (MARIA, 1962 apud RUSSO, 2010, p. 40)

Em toda casa de bom católico, fica reservado o espaço para o oratório. Pedro Ribeiro A. de Oliveira, em seu livro *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil* (OLIVEIRA, 1985), afirma que no catolicismo popular a instância do culto individual e doméstico é o oratório. Ficando em cada casa um espaço reservado para este objeto e para os santos contidos nele, ao dividir o catolicismo popular em dois modos básicos, o historiador Pedro Ribeiro, dá ao oratório um papel central nas práticas religiosas íntimas. Esses modos são: o modo contratual e modo de aliança.

O modo contratual, conforme aponta Oliveira (1985, 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

¹⁶ Livros de oração.

acordadas firmam uma parceria para que se alcance um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa.

No modo de aliança, conforme Oliveira (1985, p. 118), o que está em jogo não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independente da necessidade. Em troca disso, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Esta é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade entre o devoto e o santo.

Além da influência católica, a religiosidade do povo sertanejo sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para o ambiente colonial brasileiro, através do sistema escravocrata e dos povos nativos indígenas que também foram catequizados pelos missionários.

3.4 ORIGENS AFRICANAS E INDÍGENAS

Roger Bastide (1960), em seu livro *As religiões africanas: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*, nos fala sobre como se deu o processo de cristianização do índio, do africano e dos portugueses judeus, que habitavam o ambiente que se tornaria o Brasil desde os primeiros tempos do período colonial, influenciando na religiosidade sertaneja.

Azzi(1987) afirma que havia uma insistência muito grande na prática dos ritos católicos a que estavam obrigados inclusive os indígenas, os africanos e os judeus portugueses, porém o rígido controle exercido pelas autoridades religiosas não chegava a atingir o âmago das consciências e estas manifestavam através das interações religiosas, a sua fé.

Sobre a educação religiosa dos escravos no Brasil colonial, Ana Palmira Bittencourt Casimiro (2005), analisa o livro “Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos” de Jorge Benci, onde o autor analisa a atuação da Igreja e a sua função no projeto colonizador e evangelizador. Conforme as análises de Benci, discutidas por Casimiro (2005), dentre as propostas pedagógicas para a cristianização do escravo, estava o seu adestramento, feito pelo seu patrão, que deveria prepará-lo para uma vida de servidão e obediência. Nessa pedagogia o

senhor deveria ser o educador, destinatário da educação e o escravo era um objeto passivo de uma educação que o prepararia para a escravidão.

Segundo Bastide (1960), os sistemas de evangelização estabelecidos pelos jesuítas para os índios eram baseados em critérios como: “a aceitação de certos valores nativos, aqueles que não inquietavam a Igreja, que podiam, por conseguinte, se por ela preservados, com a condição de serem reinterpretados em termos cristãos” (BASTIDE, 1960, p. 78), e por outro lado a luta pela astúcia ou pela força, conta os valores mais radicalmente opostos aos valores ocidentais. Segundo Bastide, de forma menos sistematizada, esta política também é aplicada no seio das confrarias de negros.

As confrarias de negros e mulatos, que se organizaram nos moldes das confrarias dos brancos, correspondiam à política da Igreja de reunir em seu seio, os africanos e seus descendentes, dentro dessas confrarias se formaram as assimilações e as interações religiosas. “A religião ou as religiões afro-brasileiras foram obrigadas a procurar nas estruturas sociais que lhe eram impostas, ‘nichos’ por assim dizer, onde pudessem se integrar e desenvolver” (BASTIDE, 1960, p. 78). Deviam se adaptar ao novo meio, e esta adaptação não iria se processar sem profundas transformações da própria vida religiosa.

As confrarias de homens negros tiveram na Bahia grande florescimento, desde o primeiro século da colonização portuguesa. Eram mais numerosas que irmandades de homens brancos, inicialmente tinham como prioridade o doutrinamento dos escravizados, mas adotaram também um caráter assistencial, herdado das irmandades populares européias. (SILVEIRA, 2006. p. 127 -152).

As irmandades de “homens de cor” se dividiam entre as de crioulos (pretos nascidos no Brasil), mulatos e africanos. João José Reis em seu livro “A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX” (REIS, p. 49 – 72), revela que em observância a trabalhos desenvolvidos por Katia Mattoso e Inês Oliveira sobre libertos na Bahia, em sua maioria africanos, entre 1730 e 1830 a maioria dos libertos e libertas que deixaram testamentos pertenciam a irmandades em suas vidas e mortes. Havia casos onde uma única pessoa pertencia a várias irmandades ao mesmo tempo.

Na Bahia, durante toda a era colonial e talvez até os dias de hoje, a irmandade negra maior e mais prestigiosa foi a do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo. De acordo com Silveira (2006), apesar da maior participação dos angolanos nesta irmandade, o seu prestígio atraía muitos irmãos de outras etnias, ou novas confrarias para os altares laterais da sua capela. Silveira (2006) ainda assinala que os irmãos pretos das Portas do Carmo tinham eram considerados a elite negra na cidade da Bahia. Quando a partir de 1780 remanejaram sua sede, construindo sua igreja barroca, deixou de ser uma irmandade paroquial e passou a ser “uma organização urbana, não mais segundo laços familiares ou de vizinhança, mas segundo alianças políticas, nas quais tradições étnicas desempenharam papel importante” (SILVEIRA, 2006, p. 151).

Bastide (1960, p. 162) nos fala de um “catolicismo negro” e afirma que não se sabe exatamente onde este se formou. Segundo o autor, desde 1711 as fontes já se referem às festas de São Benedito¹⁷ e de Nossa Senhora do Rosário¹⁸ nas capelas dos engenhos. Nos informa o autor que, o culto a esta santa foi difundido e disseminado na África pelos missionários dominicanos e quando os negros escravizados aqui chegaram, já conheciam essa devoção. Bastide (1960), nos diz que, o “culto de santos negros e as virgens negras foi, de início, imposto de fora ao africano, como uma etapa do processo de cristianização, foi considerado como um meio de controle social e submissão”.

Quanto à diversidade das religiões africanas que aqui desembarcaram junto com seus adeptos, Bastide (1960), afirma que todas elas estavam estritamente ligadas às famílias. A religião dos bantos de Moçambique cultuam ancestrais familiares, e, nesse culto, os homens, pais de família, exercem o sacerdócio. Dessa forma também cultuam os negros de Angola; as mulheres são possuídas durante as cerimônias, pelos mortos de sua família. Os iorubas e o daomeanos apresentam uma dupla religião rural e urbana, que segundo Frobenius (s.d, apud BASTIDE,

¹⁷ São Benedito, morto em 1589, imediatamente após a sua morte passa por taumaturgo e, por causa de sua côr, torna-se logo o protetor dos negros (embora seu culto permaneça à margem do catolicismo ortodoxo; não foi senão autorizado pela Igreja posteriormente, em 1743; sua canonização data de 1807) (BASTIDE, 1960, p.163).

¹⁸ O culto de Nossa Senhora dos Rosário fora criado por São Domingos e Gusmão, mas estava fora de moda, sendo restabelecido justamente na época em que os dominicanos enviaram seus primeiros missionários para a África; daí sua introdução e sua generalização progressiva no grupo de negros escravizados. (BASTIDE, 1960, p.163).

1960 p.86), tem por base fundamental a concepção de que todo homem e os membros de uma família descendem de uma divindade, que tem funções próprias e pode ser ao mesmo tempo o deus das tempestades, ou da forja, de um rio e podem interferir em um momento de colheita, guerra e necessidade dos membros da família. Bastide, fala da necessidade de que cada família:

Possua um altar do Deus familiar onde o serviço seja assegurado por um intermediário ou um preposto, um sacerdote familiar. E, em segundo lugar, cada comunidade urbana tem necessidade, para que cada grande Deus possa agir bem ou mal sobre ela própria, de um templo, de um santuário onde as grandes festas, as cerimônias sejam celebradas por um grão-sacerdote ligado a cada Deus [...] (FROBENIUS; BASTIDE, 1960, p.86).

Esse e outros aspectos religiosos familiares não tiveram continuidade na colônia por conta da desagregação das famílias ao serem capturadas para o tráfico, segundo Bastide (1960), a escravidão separava a mãe dos filhos, o marido da mulher, dispersava nas regiões mais abastadas do Brasil os membros de uma mesma linha ou de um mesmo clã. O autor pergunta: “Como, nessas condições, uma religião tão estreitamente unida à vida doméstica, aos manes dos ancestrais, reais, ou lendários, totêmicos ou não, onde o sacerdócio era o privilégio do patriarca, podia resistir a tal transformação? (BASTIDE, 1960, p. 87)”.

O culto dos bantos, que era relacionado aos antepassados mortos encontrou vias indiretas para sua sobrevivência: se passou a acreditar que a alma depois da morte retornava ao país dos antepassados, ou para reencarnar nos seres livres, ou para aumentar o grupo de ancestrais deificados. A outra solução foi reinterpretar as outras religiões do Brasil, a religião indígena, a religião católica, e mesmo a religião de outras etnias africanas, em termo de “culto dos mortos” (BASTIDE, 1960, p. 87).

As condições de vida impostas às etnias africanas ocidentais (iorubas e daomeanos) ocasionaram cisões religiosas entre os aspectos domésticos e nacionais de sua religião, preservando o último, que dentro das especificidades e agregação dos povos do território brasileiro, configurou o candomblé.

Na África, cada divindade (Orixá) tem seus sacerdotes específicos, seus locais de culto e suas confrarias próprias. No Brasil, não houve essa mesma configuração, era impossível para cada nação, bem menos numerosa, reencontrar e reviver esta especialização. A nova organização será um candomblé, sobre

autoridade um único sacerdote, que tem o dever de cultuar a “todas as divindades”, sem exceção (BASTIDE, 1960, p. 90).

Sobre este contexto, Pierre Verger (2002, p. 20), afirma que na África, cada orixá estava ligado a uma cidade ou a uma país inteiro, trava-se de uma série de cultos regionais ou nacionais. Quando o africano, indivíduo proveniente desses locais de culto, era transplantado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado ao escravo. Segundo afirma o etnólogo, a qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é diferente na África e no Brasil. Na África, a realização das cerimônias de adoração ao orixá é assegurada pelos sacerdotes designados para tal. Os outros membros da família, adoradores, não têm outros deveres além de contribuir materialmente para os custos do culto, podendo se assim desejar, participar dos cantos, danças e festas que acompanham essas celebrações (VERGER, 2002, p.20). Diferente do que ocorre no Brasil, onde cada um deve assegurar pessoalmente as exigências do orixá, tendo a possibilidade de encontrar um terreiro de candomblé a que deverá se inserir e um pai ou mãe de santo, que irá guiá-lo a cumprir suas obrigações junto ao seu orixá.

Várias nações compõem o candomblé baiano, Angola. Jeje, Nagô e Ketu, segundo Tall (2012), essas são as principais e designam identidades étnicas reconstruídas ao longo do período da escravidão. Os primeiros escravos chegados a Bahia, no século XVI, eram na sua maioria, oriundos dos antigos reinos do Kongo e as suas divindades eram chamadas de inkices, atualmente seus descendentes cultuam o candomblé Angola. As divindades conhecidas como voduns e orixás foram trazidas, do século XVIII até o início do século XIX, e, mais tarde, por escravos oriundos do Golfo do Benin e da Costa da Mina, seus descendentes e afilhados cultuam o candomblé Jeje e os candomblés Nago e Ketu (SENA, 1998).

Segundo a autora, existem vários outros sub-segmentos da religião dos orixás. E todos esses coexistem, formando um todo coerente, um conjunto de divindades em função de um contexto ritual e de uma lógica de ancestralidade.

O altar, ponto central de realização dos cultos, espaço de oração correspondente a esse ambiente religioso que tratamos até aqui, é denominado de Peji ou Pegi, quando nos referimos a um espaço específico para organização do altar também podemos denominar de quarto de santo, ou assentamentos. O autor, que em maior parte da construção deste texto nos guiou pelos intercursos históricos

que formaram a religiosidade afro-brasileira, foi Bastide (1960), que define o Pegi, como o “altar onde se encontram as pedras “consagradas”¹⁹ às divindades” (BASTIDE, 1960, p.565).

Lody (2006) em seu Dicionário de Arte Sacra e Técnicas afro-brasileiras, na classificação de Utensílios, encontra-se uma definição tão genérica quanto a de Bastide (1960), mas nos traz interessantes informações acerca destes espaços, revelados como Pejí, e definidos pelo autor como “local sagrado, secreto, espaço que reúne os objetos sagrados do terreiro[...]”.

Desta forma, segundo as informações de Bastide (1960) e Lody (2006), o Pegi, ou Peji, é um lugar relacionado às divindades africanas, onde se encontram pedras a estas consagradas, além de secreto, é sagrado e é composto por uma reunião de objetos dos terreiros e dos espaços de culto. Para alargar nossa percepção sobre este local, fomos até o Dicionário do Folclore Brasileiro, de autoria de Luiz Camara Cascudo (2001, p. 705), que nos fornece uma definição mais detalhada do Peji e o relaciona com o Quarto de Santo.

Altar armado e dedicado a um orixá nos candomblés jeje-nagos e bantos. Peji de Obatalá, peji de Oxóssi, peji de Oxum-Manrê. No Rio de Janeiro, diz-se nas macumbas “altar”, altar de Ogum-Magê. “**Altar, oratório (grifo nosso)**, santuário, capela: orixário, “residência dos orixás”. A palavra “peji” desconhece-se na África; os iorubanos chamam os seus templos Ilé, somando o do orixá (Ilé-Ohlohrun, a casa de Olorum; Ilé-Orisha, a casa do santo; etc), ou igbó, terreiro (daí o termo “terreiro”, por tradicionalismo), dizendo “Igbó-Ilá”, etc. Peji é uma aquisição americana, criação do afro-negro no Brasil: a maneira por que nos igbós se arranjavam os altares, já sob a influência romana, sugeriu o emprego do nome iorubano agbeji, com que se designa uma espécie de cobertura ou pátio amplo, com orla ou aba de franjas, para a proteção contra o rigor do sol, ou contra a chuva. A

¹⁹ Tornar sagrado; aprovar, sancionar, oferecer à divindade, devotar-se. [...] Xangô, Oxossi, Iansã, Oxum, Anam-burucu, Oxum-Manrê são representados nos fetiches por pedras. Iemanjá, deusa amorosa e marítima, como a Vênus páfia, tem a pedra marinha e as conchas, talqualmente deusa anadiomena, na simbologia ritual. [...] Uma tradição entre os afro-brasileiros da Bahia, devotos dos orixás do Panteão jeje-nagô é a pedra de Ogum entre os engenhos d'Água e de Baixo, no município de São Francisco (Baixo). O Professor Nina Rodrigues, depois de citar a pedra marinha como fetiche de Iemanjá, escreve: ‘Mas a litolatria africana não se limita a essas manifestações. Há ainda no interior pedras sagradas, cuja origem divina se encontra nas dimensões ou na irregularidade das formas. Sei, com toda certeza, que muitas dessas pedras existem e pessoalmente conheço uma das mais curiosas. Essa pedra, conhecida sob o nome de pedra de Ogum, é adorada como fetiche’.[...] ‘O objeto mais sagrado em qualquer altar de candomblé (grifo nosso) é a pedra dedicada ao santo. Aqui (em Porto Alegre), como nas outras partes, o poder que reside na pedra, expressado por uma mãe-de-santo, foi de afeição e orgulho e também de respeito. Ela exibiu uma recentemente adquirida, com exclamações à sua beleza; numa segunda vista, afastou o pano atrás do qual estavam as pedras nos seus receptáculos, e exclamou: ‘Aqui estão meus pais’[...]. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. rev., atual. e ilustr. São Paulo: Global, 2001. p. 694-695. O livro foi publicado originalmente em 1954 e possui diversas edições, utilizamos a 9ª edição para a realização deste texto. Para outras informações sobre a utilização das pedras em cultos religiosos vide pág. 691-700 da mesma fonte.

princípio, aliás, os negros armavam os altares ao ar livre". (CASCUDO, 2001, p.705)

Desta forma concluímos que os Quartos de Santo e/ou Pejís, são espaços depositórios dos objetos litúrgicos dos cultos afro-brasileiros e, em alguns momentos, também são utilizados para a realização de orações, porém no espaço configurado do terreiro, na casa de culto aos orixás, também encontramos outros locais para orações e realizações ritualísticas como os assentamentos.

Os índios, adicionados aos cultos do candomblé, também figuram participação na religiosidade do devoto brasileiro e sob essa conjuntura é denominado como caboclo. Maria Rosário de Carvalho e Ana Magda Carvalho, na introdução do livro *Índios e Caboclos: a história recontada*, afirmam que "o surgimento do conjunto de representações relacionadas ao índio como símbolo de autoctonia, assim como sua apropriação simbólica nos candomblés teriam ocorrido na transição histórica império para a república" (CARVALHO, 2012, p. 14). Porém a participação do indígena na figura do caboclo, como entidade cultuada, segundo as autoras, é perceptível desde o final do século XIX e início do XX, tanto no candomblé de caboclo, quanto nos candomblés tradicionais.

A pesquisadora Emmanuelle Kadya Tall (2012. p. 79), no artigo *O papel do caboclo no candomblé baiano* afirma que o caboclo, primeiro ocupante da terra, tem de ser respeitado e cumprimentado como o ancestral primordial e legítimo do povo brasileiro. Como um ancestral indispensável, raros são os terreiros que não tem caboclos entre os seus ancestrais. O caboclo além de ser dono do solo e da terra como território, também é dono do mato e da floresta que ele domina. Ainda segundo a pesquisadora nos terreiros onde os deuses africanos ocupam papel central, os caboclos e as entidades pessoais, como os erês e os exus, têm um papel periférico, mas quando esse papel se inverte, os caboclos atuam em rituais da maior importância, enquanto num candomblé de caboclo, os deuses africanos são percebidos como divindades longínquas, louvadas pro questão de respeito, com pouca atuação na via ritual e real do povo de santo.

Na figura 11, observa-se um altar de candomblé de caboclo, localizado em um quarto de santo. Nele observa-se elementos representativos de cultos católicos, figuras de caboclos e objetos com simbologia relacionada ao candomblé.

Figura 11- Altar ou Peji de uma casa de candomblé de caboclo



Quarto dos santos de Pedro de Laura

Na forma como está aqui apresentado, mostra-se, aproximadamente, os Pejís de Jarê na região das lavras.

Fonte: SENNA, 1998, p.5

Sobre a presença dos cultos de afro-brasileiros em Feira de Santana, o antropólogo Ronaldo Senna em seu livro *Feira de Encantados: uma panorâmica da presença afro-brasileira em Feira de Santana: construções simbólicas e ressignificações*, estuda as práticas religiosas onde há a influência da umbanda no candomblé, para fins de atingir “um amálgama de comportamentos culturais, que possuindo como substrato a construção da religiosidade popular em Feira de Santana, fosse possível delinear, o que seria, nesta área, compreendido como construção afro-brasileira” (SENNA, 2014, p. 13).

O antropólogo Ronaldo Senna, em uma alusão a expressão encantaria brasileira, usada por Prandi (2001, p. 9), classifica o candomblé católico, o povoá e os agentes do sagrado sem feitura de cabeça, como encantaria feirenses. Segundo Senna (2014), o candomblé católico, muito usado em Bonfim de Feira, é um tipo de manifestação religiosa na qual os agentes do sagrado não cumprem obrigações vinculadas aos orixás. São candomblés de caboclos puros. Sobre o povoá, o autor nos diz que este, tem com o candomblé católico algumas identidades, como por exemplo, a ausência da feiúra de orí. No povoá, ao invés de um zelador, existe um

líder que chegou a tal condição por determinação que veio através de sonhos ou visões. Já os agentes de candomblé sem feitura de cabeça trabalham mais com os encantados, mesclando santos católicos, caboclos e orixás. São muito ligados aos cultos das almas e não possuem festas. Possuem obrigações identificadas por sonhos ou acontecimentos, mas não os admitem como mestres ou aprendizes e sim como uma missão autônoma.

Pelo que foi traçado por Senna (2014, p.13) a religiosidade afro-brasileira do feirense, igualmente a sua formação social é composta por múltiplos referenciais graças, dentre outros tantos motivos a sua localização espacial, em um entroncamento, local onde se possibilitam processos interativos, “bricolagens e simbioses de nível simbólico”.

Os oratórios populares domésticos, centro de nosso estudo assumem, características das diversas faces das culturas até aqui citadas. Seja de forma mais recorrente em um ou outro oratório, os elementos católicos populares, da religião dos orixás, da cultura indígena, pagã e romana se intercalam e nos revelam traços da cultura religiosa e sociedade do homem brasileiro e baiano em sua intimidade revelada.

3.5 CAMPO RELIGIOSO FEIRENSE

Feira de Santana, ou a Princesa do Sertão, cidade localizada no interior baiano, acerca de 100 km de Salvador, cortada por diversas rodovias que nos levam a caminhos outros dentro do país, no século XIX era tida como uma cidade sã, de clima ameno e receptora de doentes para serem cuidados com o subterfúgio do clima propício (SILVA, 2000, p. 07). Além de aspirantes à cura, nesta cidade desembarcavam tropeiros, que viajavam com suas boiadas e aqui encontravam repouso e alimentação para prosseguir viagem.

Enuncia a historiografia tradicional, que o núcleo populacional e a ocupação da região onde se formou a cidade de Feira de Santana, se deu através do desenvolvimento de uma feira, impulsionada pela movimentação dos tropeiros e viajantes que aqui passavam e em volta da igreja em homenagem a Nossa Senhora

Santana e São Domingos, erguida pelo casal Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão na segunda metade do século XVIII (ANDRADE, 1990, p. 09).

Nos anos 90, parte da historiografia sobre o surgimento da cidade de Feira de Santana foi revisitada e discutida por Celeste Maria Pacheco de Andrade, na sua dissertação de mestrado: *Origens do Povoamento de Feira de Santana: um estudo de história colonial*. A autoria divide a historiografia sobre o surgimento da cidade em: tradicional dominante, que trata da versão oficial, a intermediária, que utiliza informações diversificadas, sem chegar a conclusões e a historiografia de caráter polêmico, que apresenta o tema sobre um novo viés, introduzindo um olhar crítico às fontes e permitindo a releitura dos fatos.

Ao realizar pesquisas mais aprofundadas, Andrade (1990) nos revela como se deu a ocupação inicial do território, onde a posteriori se originou a Princesa do Sertão. Conforme a autora, desde a primeira metade do século XVII havia a presença de desbravadores e povoadores da região, ao contrário do que diz a historiografia tradicional.

O povoamento da região de Feira de Santana, está relacionado a sesmaria do Tocós, que abrangia os campos das Itaporocas, Jacuípe e Água Fria. Esta sesmaria foi adquirida por José Peixoto Viegas em abril de 1650, onde construiu uma Casa Forte de sobrado em pedra e cal e uma igreja, erguida em homenagem a São José. Registra Andrade (1990), que, essa igreja foi destruída por indígenas, entretanto foi reconstruída pelo seu proprietário e em 1696 nela foi erigida a Freguesia de São José das Itaporocas.

Dentro da grande extensão de terra que pertencia aos Viegas, estava localizada a Fazenda Sant'Ana dos Olhos d'Água, local onde "a partir do século XVIII as pessoas que acompanhavam as tropas, aglomeram-se em torno da capela, formando-se uma feira de gado (ANDRADE, 1990, p.130), neste local prosperou um arraial, o de Sant'Ana da Feira.

Nesse momento se dá o deslocamento do eixo econômico e da vida social de São José das Itaporocas para a nova localidade. Quando os proprietários da fazenda falecem, é aberto o seu codicílio e vincula-se "as terras da fazenda à capela de Sant'Ana. Tornou-se assim oficialmente, um arraial, o qual deu origem à vila de Feira de Santana em 13 de setembro de 1832. Tornou-se vila, sem ter sido freguesia

(ANDRADE, 1990, p.131). Nesse momento a vida da povoação de São José das Itaporocas passara para a vila de Santana da Feira, junto com a sede da freguesia, que agora foi instalada na capela de Santana.

Em observância a realidade descrita sobre a povoação da cidade de Feira de Santana, podemos observar a Igreja Católica no centro das decisões administrativas e marco organizacional na localidade, já que os status de freguesia que uma cidade atingia estava relacionado, além da quantidade de habitantes do local, a quantidade de capelas da região.

Isso nos que revela que a religião católica está presente no território desde o princípio de sua constituição e é tida como a religião oficial. Como assim também está em todo o território brasileiro desde o “momento fundante da posse da terra de Vera Cruz pelos portugueses [...]” (SILVA, 2010a, p. 125-138).

Silva (2010a) afirma que os negros que habitavam a região feirense, trazidos para o trabalho escravo nas fazendas de gado, eram “portadores de uma religião própria trazida secularmente por homens e mulheres mercadejados nos navios negreiros”. Ainda segundo a autora, as religiões de matrizes africanas foram amplamente combatidas pela Igreja Católica e, posteriormente, pelas Denominações Protestantes, todavia elas persistiram e sobreviveram num criativo processo de resistência.

Conforme a tese de Josivaldo Pires de Oliveira, *Adeptos da Mandinga: Candomblés, Curandeiros e Repressão Policial na Princesa do Sertão (Feira de Santana-BA, 1938-1970)*, defendida no ano de 2010, podemos adquirir maiores informações como se deu a perseguição policial aos candomblés feirenses e aos seus adeptos.

Segundo explica Silva (2010a), o catolicismo com sua trajetória secular, de acomodação e, variadas realidades sociais, dialogou com mais intensidade e inclusividade com as práticas de matrizes africanas, e as irmandades negras propiciaram tais relações. Sobre as Irmandades em Feira de Santana, Poppino (1968), nos fala da agremiação de devoção a São Benedito, “o Santo Negro, era o protetor das entidades constituídas de elementos das classes menos favorecidas”.

Boaventura (1989) nos dá maiores informações acerca dos homens desta irmandade. Diferente de Poppino (1968), o autor diz que “a Irmandade de São

Benedito se compõe mais de pretos, mas de pretos de prole, de conceito, artífices de prestígio, em plena ascensão social” (BOAVENTURA, 1988, p. 394). Segundo o autor, brancos também faziam parte dela. A Irmandade de São Benedito de Feira de Santana “estabelecida em 1863, funcionava na Capela dos Remédios” (SILVA, 2010a, p. 132). Conforme afirma Boaventura (1989 apud Silva 2010a, p. 133), “cultivavam tradições austeras, com rigoroso compromisso e balandrau castanho”.

Fundada primeiramente na Capela de São José das Itaporocas e sendo posteriormente transferida para a capela de Nossa Senhora dos Remédios, segundo Pereira (2010) que estudou a Confraria de São Benedito em Feira de Santana, coexistiram em Feira de Santana, a partir de 1903, duas Confrarias de São Benedito. Segundo a historiadora as duas cumpriam o papel de agentes socializadores na cidade, porém cada uma de uma forma diferente.

Para a Irmandade do Glorioso São Benedito, um dos seus momentos mais significativos era a festa anual do padroeiro que lhe dava nome. A festa era preparada com grande antecedência, segundo Pereira (2010), os preparativos começavam em dezembro, no entanto, o mês de celebração era em abril

[...] e todos esses meses de antecedência era para que tudo saísse impecável. A razão para esse tratamento especial estava relacionada com o fato da festa do patrono, ser o momento no qual a Irmandade se apresentava nas ruas para a população feirense, e a intenção era que todos percebessem a opulência e riqueza da Confraria, e a partir dos festejos tivessem a convicção que a mesma não passava por crises, além de ser uma forma de divulgação e atração de outros confrades. (PEREIRA, 2010, p. 37).

Além das festas, esta confraria tinha grande preocupação em proporcionar uma morte digna aos seus associados. Se organizava de forma mais restritiva, e prestava assistência somente aos seus agremiados, fazendo uma série de exigências para a entrada de novos sócios. (PEREIRA, 2010, p. 62) Já a Conferência do Glorioso São Benedito da Sociedade de Vicente de Paulo, tinha um caráter mais filantrópico, prestavam assistência a qualquer pessoa, sendo agremiado ou não e faziam poucas exigências aos que quisessem participar dela, dando margem a inclusão dentre seus confrades de lavradores (PEREIRA, 2010, p. 63).

Boaventura (1989) silencia em seus discursos a presença das diversas religiões que transitavam pela cidade de Feira de Santana antiga. Pela ótica do

autor, o campo religioso feirense era somente composto pelo catolicismo, todavia Silva (2010a) nos revela a existência do Centro Espírita Paz dos Sofredores, de 1936, a Igreja Evangélica Unida, de 1937, a Igreja Assembléia de Deus, de 1938, a qual iniciara seus cultos públicos na Praça dos Remédios, portanto nas vizinhanças do poeta, conforme examina a autora. A autora justifica esse silenciamento, pelo fato de o memorialista ser defensor do “Tradicionalismo Dinâmico e certamente considerava o Kardecismo e as denominações protestantes como estrangeirismos, modismos europeus e norte-americanos que questionavam a união e as velhas tradições baianas e sertanejas”. (SILVA, 2010a, p. 129).

O crescimento das denominações protestantes nas décadas de 1950 deixou em alerta a Igreja Católica. Na cidade, grupos não-católicos sofrem perseguições e as suas iniciativas de abertura de templos e, por exemplo, práticas de pregação do Evangélico em público, eram taxadas e combatidas, através dos jornais, ou até mesmo através de ações agressivas, como o apedrejamento que, conforme aponta Silva (2010b), o Reverendo G. Chamberlain, missionário presbiteriano, que residiu em Feira de Santana nos finais do século XIX, sofreu ao tentar distribuir literatura protestante nas ruas de Feira de Santana.

Registra Silva (2010b) que dentre os não quistos pela Igreja Feirense estavam os espíritas, que foram processados pelo crime de exercer suas práticas religiosas, Já que estas eram proibidas por lei nacional²⁰, que condenava a ‘magia, o espiritismo e o curandeirismo’.

Através destas explanações, percebe-se que sendo resultado da interação entre diversos referenciais de cultura, o campo religioso feirense é como descrito por Silva (2010b): “um mosaico colorido”. Em seu livro sobre o “Protestantismo Ecumênico e Realidade Brasileira: Evangélicos Progressistas em Feira de Santana”, de 2010, Elizete da Silva nos traz um interessante conceito, que neste trabalho lançaremos mão para caracterizar o ambiente religioso onde os oratórios são encontrados. Segundo a autora (SILVA, 2010b, p. 33),

[...] Não é apropriado limitar o uso do termo ecumênico apenas à esfera religiosa da existência humana. De fato, a unidade dos seres humanos das nações, de toda essa variedade que caracteriza o povo de Deus inclui a dimensão geográfica, a cultural e a política. É, portanto, algo que tem a ver com toda a riqueza da vida humana[...]é preciso levar em conta a experiência política que é própria da identidade do outro e que expressa

²⁰ “Código Penal Republicano de 1890, nos seus artigos 156, 157 e 158”. (SILVA, 2010b, p. 130).

formas de organização social que correspondem a tomadas de consciência singulares, que condensam lutas sociais, esforços para alcançar níveis mais altos de convivência humana (SANTA ANA, 1987, p. 20, apud, SILVA, 2010b, p. 33).

santos católicos, representação de Orixás, livros Espiritualistas e a individualidade do ser, todos transitam no espaço particular formulado pelo Oratório, de forma ecumênica e política, dispostos a provar ao próprio devoto as faces da sua fé.

3.5.1 Festas religiosas na antiga Feira

Dentre as importantes festas do calendário religioso feirense estava a Festa de Santana, com seu Bando Anunciador e a lavagem da escadaria da igreja, como afirma Boaventura (2006):

Ponto alto no calendário da Festa de Santana, da festa da padroeira da nossa cidade, tão ansiosamente aguardada o ano inteiro, na parte dos folgedos de rua, do povo, era a lavagem da Igreja, quinta-feira, três dias antes da efeméride maior (BOAVENTURA, 2006, p. 19).

Além destas festas, haviam as Trezenas de Santo Antônio com grande participação das jovens solteiras, as festas de São João e São Pedro possuíam grande participação popular. Os eventos e ritos católicos adquiriram novas roupagens, através das interpretações das pessoas, realizadas no contexto do Concílio de Trento e da expansão católica.

Essas celebrações consistiam em momentos de socialização, nos locais mais distantes dos centros urbanos. Os vizinhos se reuniam para orar e festejar os santos, deslocavam-se de casas e fazendas distantes para a casa do proprietário do Oratório ou Capela. Conforme entrevista concedida por Dirlene Santos em 10 de fevereiro de 2014 “a festa diante do Oratório era o único momento de socialização intensa em algumas casas” (informação verbal)²¹.

Diz-nos o Boaventura (2006) de um certo Ferreira, que ganhou na loteria “apalacetou” sua casa e passou a comemorar publicamente a festa de Santo Antônio o qual já era devoto. Este, realizava um tríduo antes da festa, na Igreja dos Remédios. Havia também os mordomos da noite, que eram os encarregados de

²¹ Entrevista concedida por Dirlene Santos, em 10.02.2014.

organizar as festividades das noites da trezena de Santo Antônio, junto com sua família, esposa e filhos e principalmente as filhas que cantavam nas noites de reza. O autor faz questão de citar quem se casou e quem não teve essa sorte, mesmo se dedicando à prática devocional, de culto a Santo Antonio. O mesmo autor (2006, p. 36), nos fala da existência de “trezenas celebradas em casas particulares da região”, o que nos faz sugerir a existência de Oratórios nessas casas.

4 REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA E SEUS SIGNIFICADOS CULTURAIS

“Em derredor da povoação existia uma floração de oratórios”. (GALVÃO, v. 1, n. 1, p. 29, jul./dez. 1982)

Para falar em representação, precisamos a princípio percorrer os caminhos da desconstrução e reconstrução do objeto e de sua imagem. Para tal, nos perguntamos o que significa um Oratório, para além de ser um local de oração? O que significava ter um oratório no passado, E nos dias de hoje? Quais os motivos? O que registram os oratórios domésticos sobre a cultura religiosa da cidade de Feira de Santana?

Assinalam Oliveira e Trinchão que:

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 sócio-cultural. 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)

A fim de responder os questionamentos feitos, nos recordamos que uma imagem é lida sempre a partir de valores, problemas e inquietações. Toda imagem é um registro, e essas imagens quando lidas revelam formas de representação do mundo e do imaginário de quem as possui. Para o desenvolvimento deste capítulo realizamos uma série de questionamentos aos proprietários dos oratórios a fim de perceber qual o papel e o significado dos oratórios em sua realidade.

Com intuito de melhor refletir sobre o conteúdo das entrevistas, fizemos as análises destas tomando como referência o conceito de “Etnotexto” que foi utilizada pela historiadora Tania Risério d’Almeida Gandon (2006, p. 229), em sua pesquisa no Projeto História dos Bairros de Salvador. De acordo com a historiadora, um passo importante antes de se iniciar uma pesquisa, é o processo de sondagem feito no campo a ser pesquisado, para fins de colher informações através dos depoimentos das pessoas e após a leitura e interpretação destes, traçar o conteúdo a ser analisado, posto que nos diferentes discursos pode ser muito rico o processo de interação entre o pesquisador e as fontes orais. Pelas palavras de Tania Gandon, no termo etnotexto,

[...] o prefixo etno, foi escolhido para reforçar o caráter cultural do discurso, que visa obter através de entrevistas gravadas que resultam em “textos” orais. Etnotextos são portanto, documentos reveladores do discurso, que uma comunidade ou grupo cultural elabora quando fala sobre si. É através da análise deste discurso a muitas vezes que o pesquisador consegue às vezes delimitar a memória coletiva. (GANDON, 2006, p. 229).

Como Gandon (2006), afirmamos a importância dos relatos orais em nosso estudo. Foi principalmente através deles que tivemos acesso a dimensão afetiva das relações que envolviam e envolvem os oratórios e as pessoas, seus proprietários-guardiões. Neste itinerário também chegamos à descoberta de novos personagens envolvidos, uma vez que um relato sempre nos leva a diversos caminhos e registramos discursos de protesto onde os personagens dizem sobre o que lhe incomoda e o que lhe faz falta, por fim adentramos no mundo das lembranças e fica sempre na memória a saudade de tempos que foram melhores.

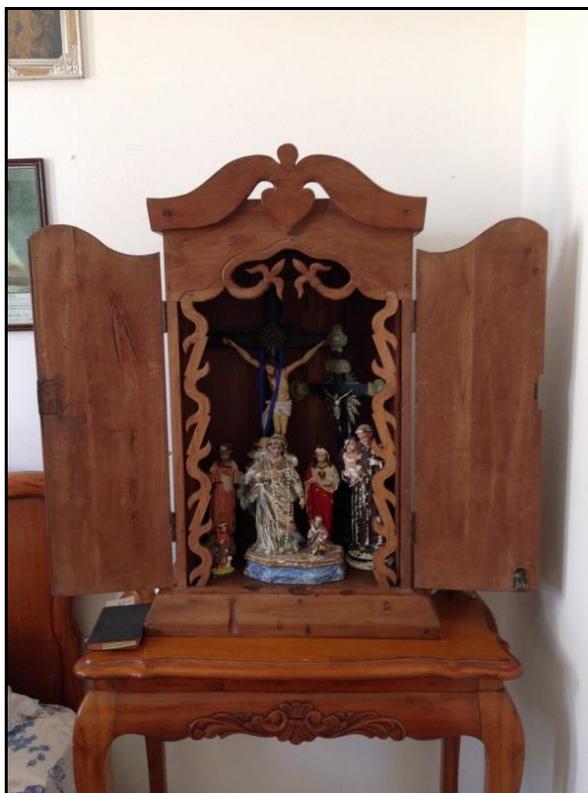
Em uma entrevista feita a Cristiana Barbosa de Oliveira Ramos em 17 de fevereiro de 2014, perguntamos a uma proprietária de oratório o que significava aquele objeto e obtivemos a significativa resposta:

Objeto móvel que serve para a guarda de uma ou mais imagens de santos de devoção, encontrado em residências para prática de religiosidade popular, onde se estabelece uma relação intimista com o sagrado. Porém, se a pergunta fosse “o que significa o oratório da Serrania para você?” minha resposta seria: **testemunho da prática devocional do “povo da Serrania”, onde a partir das saudosas narrativas de Painho compreendo o pequeno oratório do meu avô como centro de acolhimento e partilha de desejos e esperanças. Nas noites frias do inverno sertanejo, durante o mês de julho, aquecia, ou das enluaradas que marcavam os dias intermináveis de estiagem, através das ladainhas e jaculatórias proferidas pelas maviosas vozes de minhas tias, as almas dos meus antepassados a partir da fé em Nossa Senhora Santana, membro luxuoso da Sagrada Família, que com sua “poderosa**

intercessão” reuniu a comunidade do Campo Alegre, povoado do município de Riachão do Jacuípe, entre os anos 30 e 50 do século XX para celebrar as alegrias e as tristezas, a vida e a morte. Hoje, se materializa como recordação de um tempo que não vivi, mas que me apropriei a partir do sentimento de pertencimento familiar. (informação verbal).

Identificamos na fala de Cristiana Barbosa, palavras que confirmam a nossa concepção sobre o que registra o desenho dos oratórios domésticos como representantes da memória. A entrevistada, que é historiadora, tem ampla percepção das atividades realizadas em torno do objeto o qual hoje é guardiã. Cristiana Barbosa qualifica o oratório de sua família como “testemunho da prática devocional” e “centro de acolhimento e partilha de desejos e esperanças”. Mesmo não estando presente nas celebrações antigas, a entrevistada é tocada pelo que representa o oratório da Serrania²², através do que contava a seu pai e em sua rica narrativa, rememora juntamente com o que imagina, como eram as ladainhas e rezas perante o socializador componente da mobília religiosa de sua família.

Figura 12 - Oratório da Fazenda Serrania.



Fonte: Cristiana Barbosa, 2014.

²² A Fazenda Serrania é a propriedade que pertenceu aos avós de Cristiana Barbosa, que se localiza no Povoado de Campo Alegre, no município de Riachão do Jacuípe.

4.1 MEMÓRIA VISUAL

As percepções são denominadas por Bergson em seu livro *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, de 1999, como Memória. Mas em que consiste a memória? Seriam as percepções tidas pelo pai de Cristiana Barbosa sobre o Oratório da Serrania?

Para analisar a memória, “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”. Segundo Bergson (1984, apud Bosi, p. 9, 1987) “a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas”.

Quando Cristina Barbosa nos relata com saudosismo e sentimento as suas percepções, a partir das memórias que tem do seu pai e da sua experiência com o oratório familiar, acontece a referência ao passado. São as imagens que compõem os relatos de representação da memória religiosa da Família Serrania. Bergson (1999, p. 156) nos diz que “imaginar não é lembrar-se[...] uma lembrança, a medida que se atualiza tende a viver numa imagem. Uma imagem só me reportaria ao passado se eu for no passado buscá-la”.

Entretanto, para quem pensa que a memória se processa no passado, Bosi (1987), através das suas interpretações sobre a teoria de Bergson, nos alerta que ao fim dessa busca que se processa no mental do indivíduo, as imagens chegam ao tempo presente e misturam-se com as percepções imediatas. “A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”. (BOSI, 1987, p. 09).

Esses oratórios de que muito falamos, são imagens que vem do passado, materializadas através do suporte em que se apresentam, figuram no presente através de quem os traz das lembranças, através da sua presença que evocam uma polissemia de significados passíveis de serem vistos. Fornecem informação quanto à sua própria materialidade e quanto às suas relações com a sociedade que o produziu e consumiu do presente do passado.

Sobre esta visão concordamos com Ulpiano Bezerra de Meneses quando ele afirma que os artefatos devem ser vistos sob dois aspectos: “como produtos e

vetores de relações sociais. De um lado, eles são resultados de formas específicas e historicamente determináveis de organização dos homens na sociedade. De outro lado, eles canalizam e dão condições a que se produzam e efetivem em certas direções, as relações sociais (MENESES, 1983. p. 113)”.

4.2 ENQUADRAMENTO DA MEMÓRIA E SUA DIMENSÃO CORPORAL

A Memória é intangível, logo assim, um oratório doméstico não é memória, torna-se memória através das experiências individuais e coletivas. A memória é formada por um conjunto de imagens percebidas, associadas ao passado e referenciadas. Porém este oratório pode ser evidenciado, dissecado, observado. Através dele convocamos sentimentos, lembranças e vivências: enquadramos a memória, com um recorte feito conscientemente, pois no oratório estão contidas as representações da memória selecionadas por seus cuidadores e devotos. Uma fotografia de família, um recorte de jornal, imagens de santos devotados, flores, pedras e livros.

Para Pollak a memória é “essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, [...], em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento”. (POLLAK, 1989, p. 07) Como processo de “Enquadramento da memória”, o autor nos fala do trabalho de fornecer quadros de referência de um determinado grupo social. “Este trabalho se alimenta do material fornecido pela história e pode ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas” (POLLAK, 1989, p. 10).

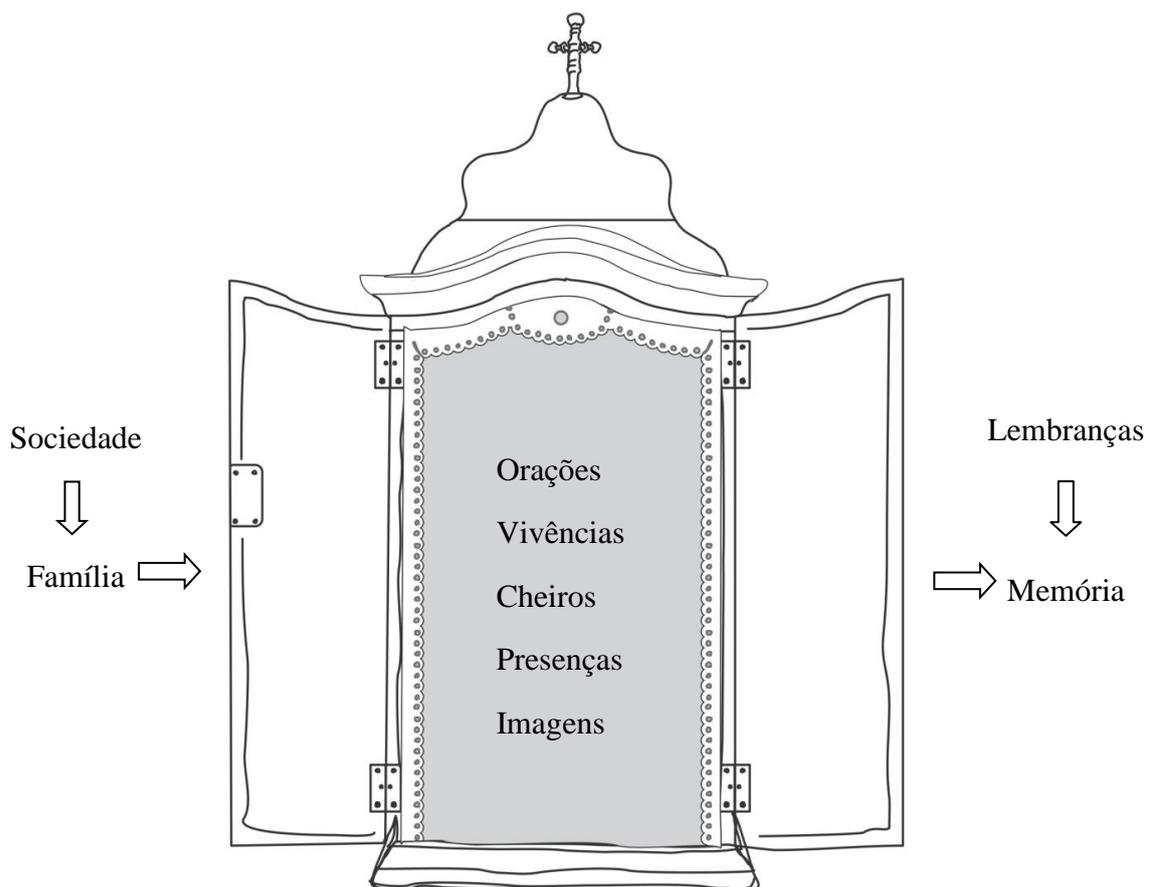
Em nossas palavras, o ato do Enquadramento, vem de enquadrar, emoldurar, agrupar para mostrar, aspectos selecionados da história de determinado grupo social a fim de construir a memória coletiva do grupo. Estabelecemos um sistema de enquadramento “micro”, tendo como o representante da memória em evidência o oratório doméstico. Nesse sistema, em local central se encontra o oratório e a família que dele cuida. Seguido do seu valor enquanto espaço de celebração da fé, encontramos o seu valor histórico familiar. Portal de lembranças e recordações

potenciadas no material que guarda em seu interior e se constitui com dimensão corporal da memória.

De acordo com Pollak (1989) além de discursos, os rastros do trabalho de enquadramento são traçados pelos objetos materiais. Monumentos, museus, bibliotecas, álbuns de fotografia, móveis são exemplos de resultados de enquadramento solidificados. O autor nos fala do sentimento de identificação comum nos indivíduos ao se depararem com esses objetos:

[...]quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, frequentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem, de modo que certos elementos são progressivamente integrados num fundo cultural comum a toda humanidade. (POLLAK, 1989, p. 11).

Figura 13- Desenho de Oratório



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Consideramos o oratório, em seu potencial de bem simbólico como marca visível do passado familiar, em determinados momentos eles se comportam como

verdadeiros museus de família. Sobre esta afirmação ressaltamos a visão de museu a partir de dois mitos gregos: no primeiro segundo SUANO1(986, p. 10), o museu, ou mouseion é um lugar, o templo das musas. As musas, com seus atributos fantásticos ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza através da arte e das ciências, neste caso, o museu era uma mistura de templo e instituição de pesquisa.

No segundo mito, conforme CURY, (2005. p. 21-22), Museu é filho de Órfeu, que foi um poeta. Com sua lira que encantava a todos, conseguiu salvar sua amada do inferno. No fim da sua vida foi esfacelado pelas Eríneas (espécie de deusas violentas) e seu corpo foi espalhado através de um sopro, pelo mundo das coisas. O Museu como pessoa, também foi poeta e recompilou as obras do pai, ao reunir as coisas e extrair delas sua poesia, ou a sua forma de se relacionar poeticamente no mundo.

Quando se fala em oratórios como museus de família, não se pensa no museu enquanto instituição ou lugar físico. Se Pensa em museu, enquanto um espaço, que reúne a dimensão material da memória das pessoas, que reúne traduzido em objetos, a poesia dos sentidos, os afetos, os cheiros e as imagens, que todos juntos atribuem maior valor sentimental e significativo aos oratórios.

Após se considerar o trabalho de “emolduramento” da memória contida nos oratórios domésticos, foi possível identificar na sua aura, processos, causas e os sujeitos envolvidos, que aqui os chamamos de guardiões da memória. A antropóloga Myriam Moraes Lins de Barros (1982), em seu artigo denominado Memória e Família, elucida o papel dos avós e membros mais velhos das famílias na função de guardiões da memória. Tratados pela autora também como “mediadores”, estes personagens têm grande importância para a manutenção da identidade grupal. Afirma a autora que:

Apresentados como elo vivo entre gerações, os mediadores transmitem a história do passado vivido e experimentado. Para Halbwachs, transmitir uma história, sobretudo a história familiar, é transmitir uma mensagem referida, ao mesmo tempo, à individualidade da memória afetiva de cada família e à memória da sociedade mais ampla, expressando a importância e permanência do valor da instituição familiar. (BARROS, 1982, p. 33).

O enquadramento da memória de uma determinada família, realizado através de um oratório, que é passado entre gerações de indivíduos ou de uma família, além

de ser receptáculo de orações e objetos que seus proprietários desejam guardar, reúne referenciais, que, agrupados com outros, constituem pontos de vista da memória coletiva do grupo familiar.

Os oratórios domésticos são em sua maioria herdados por familiares próximos dos atuais guardiões, são guardados pelos membros mais velhos, seja do sexo feminino, no caso, as avós, ou dos masculinos, avôs e pais, ou por filhos e netos.

4.2 .1 Ensinaamentos transmitidos

O oratório da **figura 14** encontra-se localizado em uma chácara do bairro Santo Antônio dos Prazeres da cidade de Feira de Santana. Pertenceu aos avós de Italva Figueiredo e, com o falecimento destes passou aos cuidados de Terezinha Figueiredo, sua mãe. Com o falecimento de Terezinha em 2003, o oratório passou a ser cuidado por Italva e seu pai, Otávio Machado.

Figura 14- Oratório Italva Figueiredo



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Segundo os atuais guardiões, tudo foi mantido exatamente como os cuidadores falecidos deixaram. Somente o papel decorativo que se encontra no

fundo do oratório foi trocado, a fim de deixá-lo “mais bonito” (informação verbal)²³ na concepção deles. O objeto é proveniente de uma fazenda da cidade do Bravo²⁴. Com a mudança de cidade dos proprietários, veio junto com a família habitar a região de Feira de Santana. Na fazenda originária, o oratório ficava em um quarto de santo²⁵, reservado para orações. Neste quarto também havia uma grande quantidade de quadros religiosos, com imagens de santos, do Papa João Paulo II e orações emolduradas.²⁶

Em sua nova localização, o oratório fica no quarto de dormir do Sr. Otávio Machado. O ambiente onde se encontra oratório da família Figueiredo, é composto por um nicho sobre mesa de madeira coberta por uma toalha e possui em seu entorno seis utilizados para a feitura de promessas, quartinhas de água, jarros, uma imagem pequena de lemanjá, um copo com água e um rosário em madeira.

No quarto de santo, diante do oratório era realizado um caruru para São Cosme e São Damião, que ainda foi feito algumas vezes após o falecimento de Terezinha. Esta possuía uma irmã gêmea e seu nome foi escolhido em homenagem a Santa Tereza e Santa Terezinha. Neste oratório percebemos a união de elementos da cultura material²⁷ de diferentes religiões, já que nos mesmos locais se encontram imagens do Jesus Crucificado, Nossa Senhora da Abadia e Santo Antônio, em dimensão de um palmo. Em tamanhos menores, identificamos as imagens de São Cosme e São Damião, O Menino Jesus, outro Cristo Crucificado e uma espécie de “mini-igrejas” com as imagens de Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora Aparecida além de uma imagem de lemanjá. O Sr. Otávio agrega ao oratório, além

²³ Entrevista concedida em 25 de novembro de 2013 na chácara onde vivem Italva Figueiredo e Otávio Machado em Feira de Santana.

²⁴ Bravo, localidade do município de Serra Preta, uma unidade territorial do Estado na Bahia, distante 162 km da Capital do Estado, Salvador.

²⁵ Assim era denominado o quarto pelos seus proprietários.

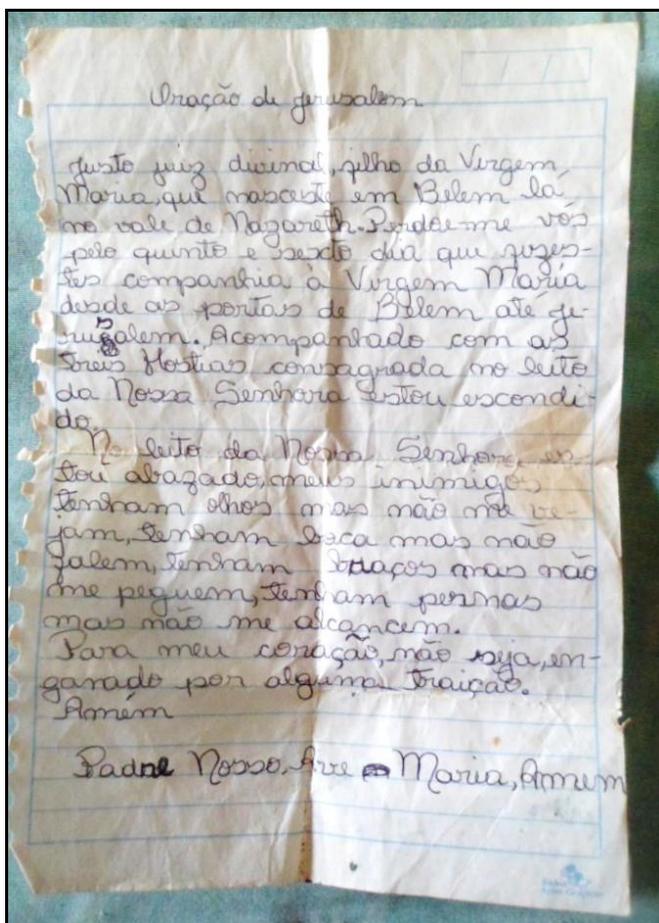
²⁶ Tivemos acesso a um cômodo da chácara onde hoje ficam guardados os quadros antigos que compunham o quarto do santo.

²⁷ “Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas e modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica). (MENESES, 1983. p. 112).

dos ritos católicos, elementos da umbanda²⁸ e do espiritismo.²⁹ Como exemplo, podemos citar o copo com água, as quartinhas e as pedras de promessa.

Italva Figueiredo, narra que sua avó lhe incubia da função de reescrever (fig. 15) em folhas de caderno orações que estavam em papéis desgastados. Em 2013, no momento da entrevista, cerca de 12 anos depois, Italva revia as orações que escreveu, as miniaturas de bonecos que eram utilizados no presépio da família, terços e florezinhas que brincava quando criança, e sua avó guardava no oratório, onde hoje ainda se encontram, na mesma caixa, juntamente com outros objetos (fig. 16 e 17).

Figura 15 – Reprodução da Oração de Jerusalém, escrita por Italva Figueiredo quando criança.



Oração de Jerusalem

Justo juiz divinal, filho da Virgem Maria, que nasceste em Belém lá no vale de Nazareth. Perdoe-me vós pelo quinto e sento dia que fizeste companhia à Virgem Maria desde as portas de Belém até Jerusalem. Acompanhado com as três Hostias consagrada no leito da Nossa Senhora estou escondido.

No leito da Nossa Senhora estou abafado, meus inimigos tenham olhos, mas não me vejam, tenha boca mas não falem, tenham braços mas não me peguem, tenham pernas mas não me alcancem. Para meu coração não seja enganado por alguma traição.

Padre Nosso, Ave Maria, Amém.

Fonte: Viviane Santos, 2013.

²⁸ Umbanda – religião formada através de elementos do catolicismo, espiritismo, religiões africanas e indígenas.

²⁹ O termo espiritismo é utilizado para designar o corpo teórico-doutrinário criado inicialmente por Alan Kardec, pseudônimo do pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, na metade do século XIX. (ARRIBAS, 2008).

Figura 17 – Caixinha com Bonecos do Menino Jesus que eram usados no presépio da família, flores secas e outros.



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Figura 16- Medalha com imagem de São Cosme e São Damião



Fonte: Viviane Santos, 2013.

4.2.2 O guardião oficial: a vida devotada à memória

Na Rua Senador Quintino, antiga estrada de ligação entre Feira de Santana e Salvador, vive desde que nasceu, há 85 anos, o Sr. Antonio Ramos da Silva, conhecido como Ramos Feirense. Ao visualizar à primeira vista sua residência, pensamos em se tratar de um local público. Marcos comemorativos, placas e homenagens a personalidades se encontram espalhadas pelo belo jardim na entrada da chácara. Momentos de sua vida particular e momentos públicos da cidade de Feira de Santana se agrupam em sua residência e nos chama a atenção, o cuidado e interesse que tem este senhor com a memória da cidade.

Poeta, compositor de hinos religiosos e cívicos, escritor de livros e professor aposentado, no íntimo do seu acervo é um dedicado restaurador de imagens e guardião da memória. Muito religioso, Ramos Feirense é idealizador e criador do museu “Casa da Mãe de Deus Mini Museu Mariano”, onde guarda imagens de diversas tipologias de Nossa Senhora, é fundador e cuidador da Capela de Santa Rita de Cássia que fica em frente a sua chácara e nessa mesma chácara, cuida e guarda um rico acervo de temática religiosa, selecionado ao longo de toda sua vida.

Figura 18 – Placa na Entrada do Mini Museu Mariano.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Para analisarmos o lócus do Enquadramento da Memória feito por Ramos Feirense, a chácara foi dividida em três espaços: ambiente externo, o santuário e casa. Esse complexo é considerado por nós como um Museu-Casa, porém não institucionalizado.

4.2.3 O ambiente externo

O ambiente externo da chácara é composto por jardins, um altar de pedra fixo, dedicado à Nossa Senhora das Candeias, placas comemorativas de eventos que ocorreram no local e homenagem à personalidades da cidade. Com maior visibilidade, no jardim, nos chama a atenção o Marco Comemorativo ao Centenário de Feira de Santana³⁰ (**Figura 19**). Conforme fala de Ramos Feirense:

“Eu vi que se aproximava a data do centenário de Feira e esperei que a prefeitura comemorasse de alguma forma. Como ninguém fez nada, eu mesmo resolvi comemorar, pensei em fazer este marco e colocá-lo em

³⁰ Nenhum dos marcos e monumentos comemorativos instalados por Ramos Feirense é reconhecido oficialmente pela prefeitura.

frente ao casarão Olhos D'Água. Mas como tive muita dificuldade, resolvi colocar aqui mesmo em minha chácara. Pensei: minha chácara também é Feira de Santana, então instalei aqui o marco comemorativo dos 100 anos da cidade". (informação verbal)³¹.

Figura 19 – Monumento de comemoração dos 100 anos da cidade de Feira de Santana na chácara do Sr. Ramos Feirense.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

O professor Ramos comemora o aniversário de Feira de Santana no dia 16 de junho, pelo motivo de quando nesta mesma data no ano de 1873, a cidade obteve o nome de Cidade Comercial de Feira de Santana. Afirma Ramos Feirense que a verdadeira data comemorativa da cidade é esta e não o dia 18 de setembro como os “entendidos em história” passaram a considerar, que é a data da emancipação da cidade. No jardim, encontramos igualmente uma homenagem à professora primária Edna Oliveira (**Figura 20**), com placa e um pau-brasil, plantado em sua homenagem. Segundo as palavras do entrevistado:

“Ah, essa aí é minha grande professora primária, minha maior professora primária, Edna Laureana de Oliveira, a fundadora do Colégio General Osório. Que brigou com o delegado escolar, Áureo Simões, porque ele não

³¹ Informações transmitidas por Ramos Feirense em entrevista à autora da dissertação em 06 de março de 2014 em Feira de Santana.

queria o nome de General Osório, mas ela só queria General Osório e brigou, brigou e venceu. Ela é a fundadora do Colégio General Osório, do qual eu sou aluno fundador. Eu sou aluno fundador do General Osório. Foi ela quem fundou o primeiro grupo de escoteiros em Feira de Santana, foi ela quem fundou a academia de corte costura Santa Terezinha, foi ela quem fundou um grupo de futebol que me esqueci o nome, foi ela quem ajudou aquela gente muito pobre alí dos Olhos D'Água[...]”. (informação verbal)³².

Figura 20 – Homenagem a Edna Laureana de Oliveira na chácara do Sr. Ramos Feirense.



Fotnte: Viviane Santos, 2014.

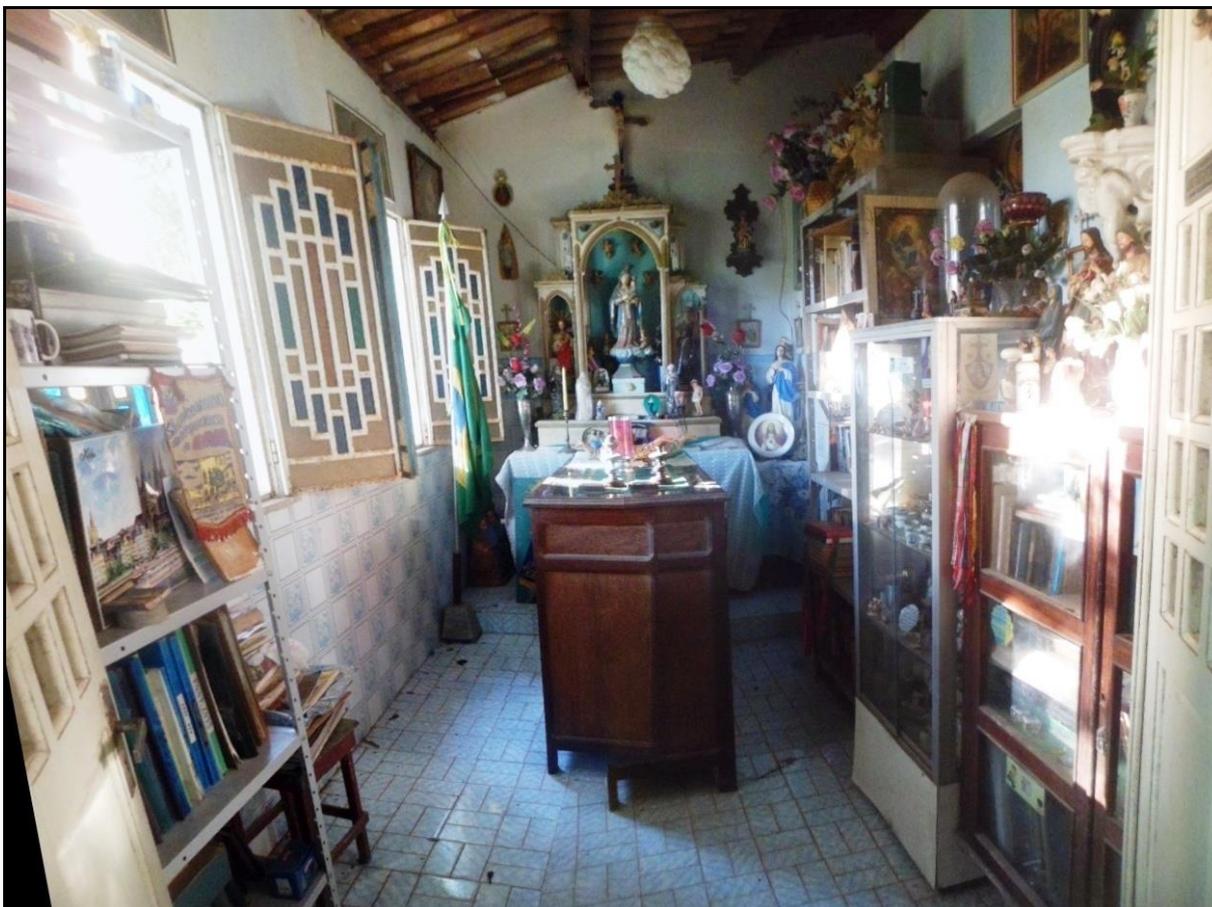
O Sr. Ramos Feirense instala marcos históricos no jardim de sua casa, como se substituísse uma função que tipicamente assumem os governos e as instituições sociais, que é estabelecer monumentos representativos, que evocam a memória e os fazeres de pessoas notáveis da sociedade.

4.2.4 O santuário

Santuário é como o Sr. Ramos Feirense (**Figura 21**) intitulou uma sala de sua casa, que foi construída especialmente para tal fim, onde ele organiza e expõe os seus objetos relacionados à fé católica. Na entrevista o autor não precisou desde quando coleciona objetos religiosos. Esta sala é constituída por centenas de objetos.

³² Informações transmitidas por Ramos Feirense em entrevista à autora da dissertação em 06 de março de 2014.

Figura 21 – Imagem do Santuário na chácara do Sr. Ramos Feirense.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Dentre eles, chamou nossa atenção um altar em madeira, doado pelo Monsenhor Renato Galvão, que possui Pedra D'ara, o único altar até o momento que encontramos e possui esta pedra³³. Foi-nos permitido perceber, que, nessa sala ficam guardados os exemplares mais especiais do acervo, selecionados pelos critérios do guardião.

³³Quando um altar ou oratório possui esta pedra, significa que nele é permitida a celebração de rituais litúrgicos por concessão eclesiástica.

Figura 22 – Altar que pertenceu ao Monsenhor Galvão e foi doado pelo mesmo ao Sr. Ramos Feirense.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Figura 23- Pedra D'ara



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Para finalizar a nossa incursão no Santuário, local sagrado na chácara, encontramos três peças em madeira que passaram pelas mãos, do marceneiro

Alcides Fadigas: uma bússola que lhe pertenceu, um paliteiro torneado³⁴ e uma moldura de quadro em madeira por ele esculpido (**Figuras 24, 24 e 26**).

Figura 25 - Bússola que pertenceu a Alcides Fadigas. Figura 24 - Paliteiro feito por Alcides Fadigas.



Fonte: Viviane Santos, 2014.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Figura 26 – Moldura de quadro em madeira entalhada por Alcides Fadigas.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Ressaltamos a figura do Sr. Ramos Feirense como um guardião de uma memória que ele buscou selecionar ao longo de sua vida. Com receptividade e atenção, ele se dispõe a conversar sobre seu acervo com quem o procura, e teme o futuro do que colecionou por tanto tempo, após o seu falecimento. Consideramos este guardião como um profissional da memória, um guardião orgânico, das

³⁴ A bússola e paliteiro foram doados ao Sr. Ramos Feirense por uma família amiga de Alcides Fadigas. Provavelmente com intenção de salvaguardar os objetos.

lembranças familiares e das lembranças da cidade em que vive. O seu modo de viver, como um homem das artes e ligado aos assuntos culturais, lhe traz um sentido duplo à vida. A sua vida particular se relaciona com a vida pública e a história de Feira de Santana. Conforme as palavras do guardião: “A cultura é uma deusa na vida gente, ela nos faz companhia, com ela, nunca estamos sós” (informação verbal)³⁵.

4.2.5 A casa

O ambiente de vivência cotidiano do guardião Ramos Feirense se organiza como um museu casa, onde os objetos são organizados de forma a figurar pequenas exposições sobre arte sacra católica em suas paredes. Minuciosamente organizadas, essas pequenas exposições são constituídas de objetos trazidos em viagens, presentes e aquisições da vivência de guardião do Sr. Ramos Feirense. No ambiente da casa encontramos também o brasão da CECREMAM- Centro Cultural Recreo- Educativo Monsenhor Almícar Marques, que foi criado pelo guardião no dia 06 de março de 1966 com a função de “preservar as coisas boas da cultura” (informação verbal).

Figura 28 – Pequeno armário onde ficam guardadas miniaturas de santos e de outros objetos religiosos.



Fonte: Viviane Santos,

Figura 27 – Detalhe armário de miniaturas.



Fonte: Viviane Santos,

³⁵ Informações transmitidas por Ramos Feirense em entrevista à autora da dissertação em 06 de março de 2014.

Figura 29- Brasão da CECREMAM



Fonte: Viviane Santos, 2014.

4.3 A IMPORTÂNCIA DAS COLEÇÕES PARTICULARES

A respeito do cuidado que tem Ramos Feirense com o acervo, que gratuitamente, sem nenhum incentivo ou ajuda, guarda cuidadosamente e expõe para quem quiser ver, em sua casa, ressaltamos a importância de sua coleção como participe do exercício de resgate da cultura material religiosa da cidade de Feira de Santana, já que a cidade não possui um museu de arte sacra, tão pouco uma instituição museológica voltada exclusivamente para a sua história.

Ao contrário do que faz o guardião da memória que conhecemos, a realidade da cidade onde se desenvolveu este estudo é de descaso com o seu patrimônio cultural edificado, permitindo que venham ao chão as construções antigas e o esquecimento ou desconhecimento das autoridades locais sobre a existência de pessoas que como Ramos Feirense atuam no sentido de pensar e rememorar Feira de Santana.

Este homem, como também grande parte das pessoas que foram entrevistadas para a realização desta dissertação, são personagens que presenciaram a existência de uma cidade diferente onde havia cinemas nas ruas e praças arborizadas, onde as pessoas eram convidadas a vir para conseguir a cura. Hoje para se saber um pouco mais sobre esta cidade, recorreremos aos que pela sua

força vital ainda estão vivos e que com seus pequenos acervos, orais ou materiais nos contam o que foi o local em que vivemos um dia.

5 DO DESENHADOR AO DESENHO E O PRODUTO: ANÁLISE PLÁSTICA E PRODUÇÃO

O “Desenho está além da sua instrumentalidade, sendo no mundo Ocidental a mais antiga forma de expressão humana”. (OLIVEIRA; TRINCHÃO, 1998, p. 156). Consideramos neste estudo que o exercício de desenhar não é só para fins de expressão, mas também traz em seu propósito a intenção de registrar. Embutido na intenção do registro está o Desenhador, produtor do traço, que segue ou não cânones e padrões para a execução do objeto.

Pela definição de Luiz Vidal Negreiros Gomes, em seu livro “Desenhismo” de 1996, o Desenhador, termo pouco usado no Brasil, é um sinônimo de Desenhista. Seu uso dispensa o uso do termo Designer. Denota “aquele profissional de possui ferramentas teórico-práticas para abordar questões do desenho de projetos de produtos industriais, cujas principais habilidades são as de apresentar suas ideias através de debuxos³⁶ e de pensar suas ideias por desígnios”. (NEGREIROS, 1996, p. 39).

Sobre o conceito, consideramos, para o caso do nosso estudo, que o desenhador pode produzir ou não, desenhos de produtos industriais. Na nossa concepção o termo Desenhador está mais relacionado à projeção, planejamento e execução de um projeto e desconsideramos, para fins de nossa análise, a especificidade da produção ser industrial.

Afirmam Oliveira e Trinchão que o Desenho enquanto registro, carrega consigo uma “espessa camada de acontecimentos que espera do futuro uma releitura crítica” (OLIVEIRA E TRINCHÃO, 2009, p. 121). Essa aura histórica que o desenho pode evocar, pronta para ser vista e interpretada, pode ser extraída de

³⁶ Debuxo, pronuncia-se debuksu, teve sua origem na palavra latina buxu e no português está relacionado ao verbo debuxar. Significa desenhar, delinear esboçar, rascunhar, traçar, reproduzir. NEGREIROS, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996, p. 41

cartas, livros, quadros, conjuntos arquitetônicos ou, como no nosso caso, de móveis religiosos.

Nossa percepção vê o desenho como objeto tridimensional, o que nos remete ao fato de que

Toda a produção de objetos materiais, dos quais dependeu e depende a humanidade, leva a conceber a História do Desenho como uma área cujas fronteiras não são nítidas e estão em expansão. Nesta, o desenho composto de linhas gráficas, foi a base para a construção de objetos dos quais as outras Histórias dependem para ser História, seja da Arte, da Tecnologia [...] (OLIVEIRA; TRINHCÃO, 2009, p. 115).

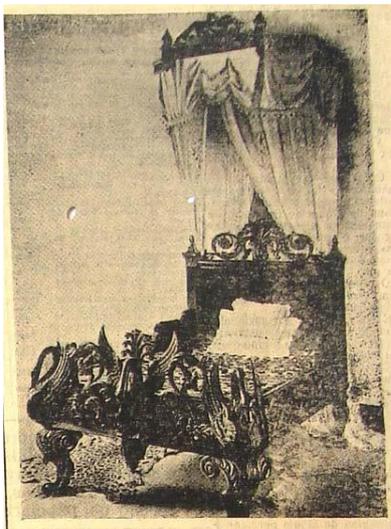
Pelas palavras de Negreiros (1996, p. 37), o Desenho é intento, intenção, desejo, plano, projeto e propósito. Logo é um canal de comunicação, onde seus produtores comunicam sentidos os quais comungam no momento de sua produção e consumidores, que se identificam com tais intentos E consomem. Isso posto, no perguntamos: qual o propósito do desenho dos oratórios populares domésticos?

5.1 DESENHADORES: MARCENEIROS E SANTEIROS

O trabalho dos marceneiros e santeiros na região de Feira de Santana, já foi citado em alguns livros e dissertações. Na maioria dos registros que encontramos sobre este trabalho, datados do século XIX e XX, o ofício do marceneiro e carpinteiro foi relacionado ao fazer de homens escravizados, ou pardos.

Acerca da visita do Imperador Pedro II a Feira de Santana, sobre sua hospedagem no sobrado do Cel. Joaquim Pedreira Cerqueira em 1859, Figueiredo Filho (1976, p. 15), nos informa o rigor na preparação para receber o ilustre visitante que “[...] desde a cama de jacarandá entalhada pelo **pardo** (grifo nosso) Roque, aos serviços de mesa, às iguarias inigualáveis da região[...]”.

Figura 30 - Cama onde dormiu o Imperador Pedro II em visita a Feira de Santana.



Fonte: Silva, 1939, p. 1.

Segundo descreve Freire (2007), para o funcionamento pleno de algumas atividades nas fazendas, mesmo as de gado, havia a necessidade de mão de obra escrava em serviços que exigiam algum tipo de especialização. Para tal especialização, os escravos eram enviados a um mestre oficial, que os ensinava o ofício em uma tenda. Essas tendas consistiam em galpões pequenos, cobertos de telhas, localizados nas próprias fazendas, onde os aprendizes ficavam por um determinado período, até poderem estar aptos a comandar sua própria tenda.

Ao pesquisar a fazenda de gado e o trabalho escravo, sob a perspectiva da riqueza em Feira de Santana, entre 1850 e 1888, o autor encontrou dentre esses serviços especializados “um alfaiate, sete carpinteiros, quatro ferreiros, dois marceneiros, um oleiro, um pedreiro e seis sapateiros” (FREIRE, 2007, p. 81). Eram ocupações exclusivamente da mão de obra masculina. Ofícios vistos pela mentalidade da época como estritamente mecânicos, o trabalho dos carpinteiros e marceneiros era cortar troncos, serrar madeiras para beneficiamento e transformá-los em portas, janelas, ripões, assoalhos, carroças e carros de bois, móveis, e também produzir oratórios, altares e imagens.

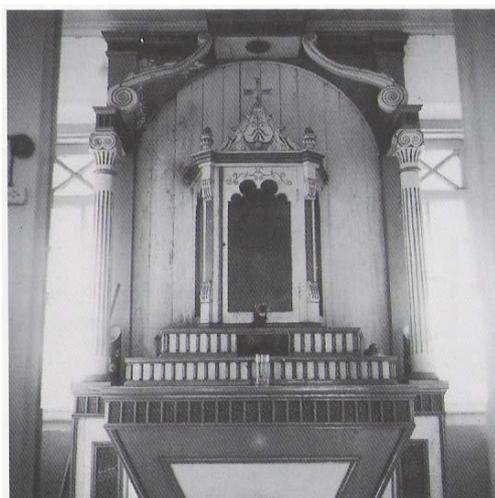
Com o intuito de averiguar o grau de acumulação e concentração da riqueza dos moradores da comarca de Feira de Santana no século XIX, Freire (2007), pesquisa inventários e testamentos de fazendeiros da região, nos anos de 1850 a 1888. Dentre esses testamentos, ele encontra o de Helena Genebra de Santa

Quitéria, uma fazendeira viúva, grande proprietária de escravos, que viveu na fazenda Gunza na região de Senhor do Bonfim. Ao perceber que encontrava-se gravemente enferma, Helena Genebra, dita seu testamento em 24 de abril de 1852 em uma de suas fazendas, a do Rosário, que ficava entre as Capelas de Senhor do Bonfim e Bom Despacho.

Não tendo herdeiros, dona Helena Genebra, deixa seus bens para suas sobrinhas. Seus bens inventariados entre julho de 1882 a agosto de 1854 totalizam um monte-mor de 40:760\$000 réis. Dentre esses bens, somente 0,2% eram móveis, porém não é a quantidade de seus móveis que nos interessa, e sim a presença de um oratório em seu testamento, “com suas imagens, dois missais e uma pedra d’ara”. (FREIRE, 2007, p. 119).

Sobre a organização das fazendas de gado na região, nos informa Freire (2007) que a capela da casa, tipicamente, ficava no interior das casas de morada, em alguns casos dentro dessa capela, como altar, estava/ficava o oratório. O autor nos apresenta a imagem da capela da Fazenda Malhador, localizada próxima a cidade de Tanquinho, propriedade que foi de Ana Francisca da Silva, cuja casa foi erigida na segunda metade do século XIX, por seu filho, O doutor Manoel Barbosa da Silva. Ilustra Boaventura (1989, p. 270 apud Freire, 2007, p. 124) que “mais rigor teria de haver para a Capela particular, para o oratório apto para a missa, para os ofícios religiosos presididos alí pelo padre. Para os casamentos de família, para os batizados da casa”.

Figura 31 - Capela da fazenda Malhador, em Tanquinho.



Fonte: IPAC-BA. Região Pastoril, p. 222, apud Freire 2007.

5. 2 PROCURA-SE ALCIDES FADIGAS

Na caminhada feita em busca de oratórios se tomou conhecimento de um marceneiro, autor de objetos produzidos na cidade de Feira de Santana, o seu nome é Alcides Fadigas. Em entrevistas³⁷ na residência da professora aposentada Raquel de Freitas Araújo, 78 anos, no distrito de Maria Quitéria ou como é popularmente conhecido, São José das Itapororocas, a proprietária de um oratório (figura 32) feito por este marceneiro, nos passou essa informação.

Figura 32- Oratório Sra. Raquel Freitas



Fonte: Viviane Santos, 2014.

O Oratório de nicho retangular, com três partes de vidro recortadas, encimadas por frontão recortado por círculo com floreamento na parte interna, encimado por cruz e ladeado por recortes em forma de torre, veio como herança para Sr^a Raquel, herdado de uma tia próxima que lhe criou, de nome Paula Freitas Almeida. Muito religiosa, faz orações diárias e não conta com a participação familiar nos ritos. Sempre viaja para locais onde acontecem romarias e cidades com histórico religioso que lhe interessa. Devota de Nossa Senhora, em seu altar

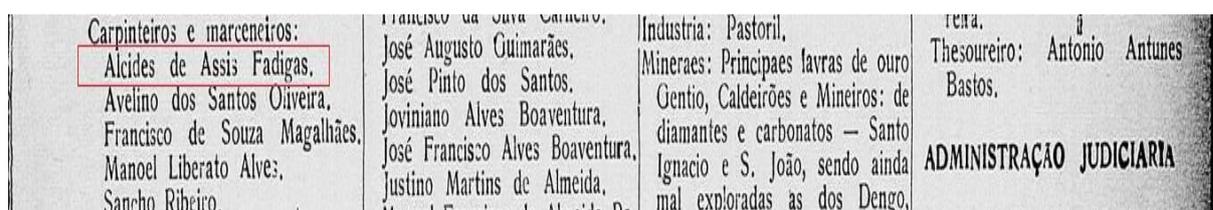
³⁷ Foram realizadas duas entrevistas com a Sr^a. Raquel de Freitas, concedidas a autora em 04.09. 2013 e 17.11. 2014 no distrito de Maria Quitéria/São José, Feira de Santana.

encontramos a imagens de santos, como São Cosme e São Damião, Santo Antônio, São José, entre outros.

De acordo com o depoimento da Sra. Raquel de Freitas, Alcides de Assis Fadigas foi um marceneiro muito conhecido em Feira de Santana. Fazia oratórios e móveis, trabalhou na feitura dos trabalhos de marcenaria de farmácias da Rua Chile e seu atelier ficava na Rua de Aurora, no centro de Feira. Eles foram vizinhos na Rua de Aurora, no centro de Feira de Santana: nesse tempo Alcides já era um senhor e dona Raquel uma criança. O atelier do marceneiro ficava na frente da casa onde ele viveu com sua família. Segundo a professora aposentada as duas famílias eram muito unidas, a família dos Fadigas era composta por pessoas de muita destreza, a mãe de Alcides era “a melhor engomadeira de Feira”, ele um exímio marceneiro e uma de suas filhas uma ótima costureira. Para comprovar tal fato ela nos mostrou uma saia em cor azul metálico, plissada, feita pela filha de Alcides, de nome Alcina. Dentre seus filhos, segundo nossa informante, existia um alfaiate, um marceneiro, um pintor, uma costureira, ao todos foram 12 filhos, mas não conseguimos ao longo de nossa pesquisa muitas informações sobre eles.

Desde que tomamos conhecimento destas informações iniciamos pesquisa em livros, dicionários de personalidades, internet, conversamos com pessoas e fomos a alguns arquivos da cidade. Numa varredura extensa feita no Google, nenhuma informação foi encontrada. Com persistência e adequação da busca, encontramos o registro de seu nome como marceneiro ativo na cidade de Feira de Santana nos anos de 1915, 1916, 1917 e 1919 nos arquivos online da Biblioteca Nacional, no Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Este almanaque, de característica enciclopédica, faz um apanhado geral, anual, sobre serviços, autoridades, clima, entre outros, de cidades brasileiras.

Figura 33 - Recorte do Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo Online da Biblioteca Nacional Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

Ainda na internet, nos arquivos online da Câmara Municipal de Feira de Santana foi encontrada a resolução nº 12 de 1953, que denominou uma rua com seu nome, “Mestre Alcides Fadigas”. É a nova artéria paralela a Rua Aloísio Resende no bairro da Queimadinha.

No arquivo do Jornal Folha do Norte, que se encontra no Museu Casa do Sertão na UEFS, na seção chamada “Crônicas da Vida Feirense” foi encontrada referência a um relato sobre a participação de Alcides Fadigas como presidente na “seção de comissão as obras da Capela do Gonçalo, no consistório da Matriz [...]”.

Nessa caminhada com poucas informações, enfim conseguimos contactar alguns familiares do marceneiro Alcides Fadigas que vivem no bairro da Kalilândia em Feira de Santana. Numa noite de terça-feira entrevistamos a Sra. Nilda de Souza Fadigas, esposa de Francisco Fadigas Filho de Alcides Fadigas, já falecido. A nora do marceneiro Dona Nilda, nos presenteou com uma foto do marceneiro (**fig. 34**) que, até então, não havia mostrado sua face para nós.

Figura 34 - Alcides Fadigas, o mestre marceneiro



Fonte: Reprodução de fotografia de álbum de família feita por Viviane Santos, 2014.

Antes de falecer, seu esposo, fez um álbum de fotos da família, a partir de Alcides Fadigas e de sua esposa e, com base neste, e de algumas outras fotos (**fig. 35**) foi possível obter maiores informações e aumentar o lastro de dúvidas sobre este homem. Conforme a **figura 35** é possível observar em destaque, Alcides

Fadigas. À direita sua esposa e seus doze filhos. À esquerda sua irmã, que usa aparentemente um pano da costa em seu ombro direito.

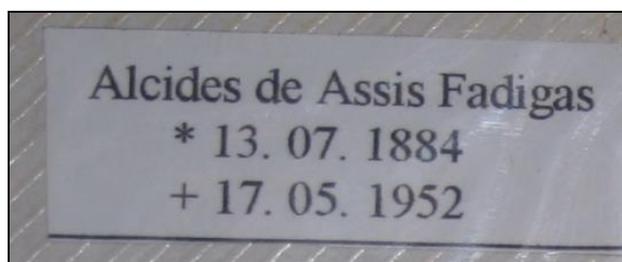
Figura 35- Alcides Fadigas e sua família.



Fonte: Álbum da família Fadigas, reproduzida por Viviane Santos, 2014.

Após a visita a casa da Sr^a Nilda Fadigas, iniciou-se a análise das imagens disponibilizadas. Na primeira imagem (**fig. 34**), uma foto 3x4 do marceneiro, observou-se que este era um homem “mulato” e um ano e seis meses após seu falecimento (**fig. 36**) foi homenageado tendo seu nome como nome de uma rua, como mostramos acima.

Figura 36- Data de nascimento de falecimento de Alcides Fadigas



Fonte: Reprodução de informação de álbum da família feita por Viviane Santos, 2014.

Quando foi argumentado a Sr^a Nilda Fadigas, sobre algum envolvimento do marceneiro com alguma atividade política na cidade, ela nos disse que essa

homenagem foi feita em um tempo diferente, “onde as pessoas tinham consideração uns aos outros e o ofício do marceneiro tinha valor” (informação verbal)³⁸.

Sobre a origem da Família não se sabe ao certo. A entrevistada informou que Alcides era descendente de português e veio para a Bahia, junto com o irmão e a mãe. Segundo ela, a mãe dele era de um país africano, mas não soube precisar qual.

Sobre o ofício de marceneiro, a entrevistada informou que Alcides fazia móveis para famílias de Feira de Santana e Salvador. Ele encomendava revistas com modelos de móveis da época e as tomava com base para sua produção. No momento da entrevista, foi disponibilizado o relato por escrito de Olga Noemia³⁹, filha de Gastão Guimarães que narra com muita emoção um conjunto de móveis feito por Alcides Fadigas para a ocasião do casamento de seus pais. O relato diz:

Falar das obras de Alcides Fadigas é para mim um grande prazer pois os móveis da minha casa foram todos confeccionados por ele quando meus pais se casaram. Eram 3 mobílias. Uma na sala de visitas onde se recebia as pessoas que vinham visitar-nos. Esta mobília se compunha de 2 cadeiras de braços e 6 mais simples todas torneadas e escuras. Acompanhavam a mobília 2 etageles. Eram 2 móveis com espelhos rodeados de madeira trabalhada. Abaixo deste espelho um mármore. Na parte abaixo do mármore 2 gavetas e uma porta larga. No mármore colocava-se jarros, peças de louça e vidro. A mobília da sala de jantar tinha 3 peças. O guarda louça todo em vidro e madeira torneada onde se guardava as louças. A cristaleira em mesmo estilo de guarda louça onde ficavam os cristais. E o aparador (não sei pq este nome) era uma peça com espelho grande guarnecida de madeira trabalhada para sustentar a peça de cima. A mobília era escura e as cadeiras de palhinha. A mesa era de abrir para banquetes com mais ou menos 3 metros. Esta mesa ainda está em nossa casa sem a parte de cima que se quebrou com o tempo colocamos então o tampão de mármore. E mais o restante está completo ainda nos servindo após 93 anos. Eram 6 cadeiras trabalhadas e de palhinha e 2 cadeiras de braços. A mobília do quarto era clara e bonita. Tinha um guarda-roupa bem grande. Um lavatório lindo de madeira e mármore creme onde colocavam uma bacia prateada e o jarrão com água. Abaixo 2 gavetas e 2 grandes gavetões para roupa de cama. A penteadeira era bela com 3 espelhos um largo no meio e dois menores dos lados e se moviam para ver se o penteado estava bonito. Abaixo duas gavetas para os adereços e pintura. Havia uma banqueteta para sentar-se diante dos espelhos. Foram estas as três mobílias feitas para o casamento dos meus pais Palmyra e Gastão Guimarães.([...]) As mobílias foram vendidas quando meu pai faleceu, ficando apenas a mesa de jantar. Na página 3 a palavra é guarnecido. Para Nilda e a família Fadigas com muito amor. Em 6-8-14 (Relato por escrito.).

Na residência da Sr^a Nilda Fadigas, foi possível ainda fotografar mais um oratório (figuras 37 e 38) produzido por Alcides Fadigas e se assemelha ao oratório

³⁸ Entrevista concedida a autora em Feira de Santana, no dia 15.10.2014 em Feira de Santana.

³⁹ Relato escrito e enviado a família Fadigas em: 06.08.2014.

da Sr^a Raquel de Freitas, porém em dimensão menor. Na fotografia observa-se oratório sobre prateleira pendurada na parede, coberta por pano branco, com pequenos jarros com flores nos lados.

Figura 37- Oratório de Nilda Fadigas



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Figura 38- Oratório de Nilda Fadigas



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Alcides Fadigas revelou-se como um homem que foi ativo em produção no início do século XX, desenhador, marceneiro produtor de móveis que encantavam as pessoas, provavelmente produtor de altares e obras de marcenaria de igrejas na região de Feira de Santana, que atingiu notabilidade chegando a constar como nome de rua. Produzia tendo como referência revistas com modelos de mobiliário que encomendava.

Acredita-se que muito ainda há de ser revelado sobre a história deste marceneiro e de suas obras. As informações colhidas através de relatos até aqui revelam um caso raro onde foi possível atribuir a autoria de um móvel e refazer como uma colcha de retalhos em construção, o trajeto de vida deste desenhador. De modo geral consegui-se fazer associações que muito interessam ao campo do estudo dos objetos, ao associar os sujeitos aos objetos e vice-versa e atrelar a essa junção a observação da sociedade em que os objetos foram produzidos. Neste caso, caminhando lado a lado com as teorias de Baxandall, vêem-se os oratórios como resultado de uma intenção, da resolução de questões que não podem estar desassociados do seu contexto social.

Com as palavras do próximo desenhador estudado, Domingos Santeiro, os oratórios são produtos de uma época em que a justiça era divina, “o povo não tinha a quem pedir, somente a Deus e a fé era maior”.

5.3 DOMINGOS SANTEIRO

O memorialista Eurico Alves Boaventura (1989), em seu livro *Fidalgos e Vaqueiros*, fala da figura do Santeiro.

O santeiro, o escultor de santos é um grande vulto da época. À sua porta esbarra gente de todo o quadrante. Todo comerciante, todo tropeiro trazem a incumbência de levar uma Imagem de volta, conforme a encomenda. Trocam uma Imagem para o oratório de sua casa. (BOAVENTURA, 1989, p. 409).

O autor cita o nome de Ricardo Araújo, “seo Ricardo, imaginador de mão cheia. O filho de seo Ricardo, imaginador também era santeiro e se chamava Miguel Santeiro. O imagineiro Miguel seguiu os cânones do pai”. Nesse trecho o autor cita o termo cânone, que seria o desenho-firme do objeto, os padrões de fabricação deste. Já o termo imagineiro vem de imaginário, eram os “carpinteiros de marcenaria”, que tinham seu ofício regulamentado pelo Regimento dos “Sambladores, Entalhadores e Imaginarios” de 1549, junto às Corporações de Ofícios Mecânicos (OLIVEIRA, 2006, p. 52-53).

Figura 39- Domingos Santeiro



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Domingos José da Paixão (fig. 39), ou como é popularmente conhecido Domingos Santeiro aprendeu a esculpir imagens de santos por necessidade. Nascido em 10 de janeiro de 1948, sergipano da cidade de Lagarto, pelas suas próprias palavras se define “sobrevivente da seca, da fome e da miséria”. Para sobreviver já trabalhou como lavrador, pedreiro, camelô, ourives, vaqueiro, restaurador, ator, poeta, escritor, antiquário e santeiro. Teve com sua universidade a feira. Sr. Domingos afirma que:

[...] a feira foi a universidade do pobre, do sertanejo, que quando ele ia pela primeira vez ele via gente diferente, ele via produtos diferente, ele via o colorido dos tecidos, via o colorido da feira, de tanta coisa bonita, né? Aqueles cantores [...] eu lembro que naquela época quando a gente entrava na cidade sempre tinha uma fila de gente sentada na calçada barbudo, mal vestido, maltrapilho [...] (informação verbal)⁴⁰.

Foi nas feiras que este homem sertanejo aprendeu muito do que sabe fazer. Por volta de 1980, Domingos Santeiro passou a comprar objetos antigos na região de Sergipe, dentre esses objetos vinham os santos, muitos deles com peças faltando. A necessidade de consertá-los fez com que desenvolvesse o trabalho como santeiro como um desafio. De início fez algumas partes do corpo e logo depois passou a receber encomendas de consertos e de feitura de santos completos. Nas **figuras 40 e 41** é possível observar o local onde Sr. Domingos esculpe os santos e alguma das ferramentas utilizadas por ele no seu trabalho.

Figura 40 - Local onde Domingo Santeiro faz os santos.



Fonte: Viviane Santos, 2014.

⁴⁰ Entrevista concedida em 11.11.2014, no Antiquário São José, no distrito de Maria Quitéria, Feira de Santana.

Figura 41- Ferramentas do santeiro



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Ao esculpir imagina que a madeira é como um bloco de areia que esconde uma imagem a ser revelada por ele enquanto a desbasta. Primeiro ele faz o formato geral, o contorno e por último se aprofunda nos detalhes (**fig. 42**).

Figura 42- Domingo Santeiro, esculpindo uma imagem de Nossa Senhora Santana



Fonte: Viviane Santos, 2014.

O desenho dos santos esculpidos por Sr. Domingos é decidido através de imagens que ele pesquisa quando não conhece a iconografia⁴¹, pelo gosto do cliente ou quando é uma iconografia conhecida, este a reproduz pelo desenho que tem guardado em sua memória. Observa-se como uma característica comum das esculturas do santeiro, os olhos das reproduções dos santos, que são levemente puxados e possuem tamanho acentuado quando observados no conjunto da face (boca, queixo e olhos).

Como proprietário de antiquário, Sr. Domingos Santeiro proporcionou a visualização de um grande conjunto de diferentes oratórios. Advindos de fazendas e casas sertanejas, os oratórios no Antiquário São José são peças fáceis de encontrar neste estabelecimento. O santeiro contextualiza dizendo que:

Toda casa antigamente tinha imagem. A religião que mais predominava era a católica, a fé era maior, o respeito era maior, principalmente na roça sempre tinha aquela igrejinha. O padre tinha aquela procissão, romaria e o pessoal comprava um santo para adorar. Só tinha a quem pedir a Deus. Depois quando as outra religião começou a vir, dizendo que santo era ídolo de madeira, era coisa do diabo, aí fora vendendo, vendendo, vendendo, a fé foi diminuindo. Os mais velhos que morria, os novos não queria mais (os santos), iam vendendo os santo e era caro, muito caro, ficavam só com os oratório em casa. Depois ficar com o oratório pra que, se ninguém usava mais nada? Aí sempre traz pra vender". (informação verbal)

Figura 43- Oratório de Convento



Fonte: Viviane Santos, 2013.

⁴¹ Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro. (PANOFKY, 1986, p. 47).

Figura 44- Oratório com portada de vidro



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Figura 45- Oratório sem portada com entalhe



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Figura 46- Oratório com portada de madeira



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Figura 47- Oratório com portada de madeira e pintura



Fonte: Viviane Santos.

Em entrevista, Sr. Domingos define a diferença entre oratório e nicho. Não só para ele, mas para uma parte dos proprietários de oratórios que conhecemos, há essa distinção. Segundo Domingos Santeiro:

“O oratório como é mais antigo, o povo tem mais respeito. Aqui ficava os santos, ele era fechado, não podia mostrar. Ele era aberto pra orar, se fazia oração com ele aberto, depois fechava em respeito as imagens. Se chama oratório. O nicho não precisa você abrir pra orar. Ele já vem pra exibir a beleza das imagens, é uma coisa mais nova, ele já vem pra exibir, pra mostrar e quem chega já vê, você pode rezar aqui, é vidro. Mas aqui não, aqui só abria pra orar, era segredo, era mistério” (informação verbal).

Pelas palavras de alguns proprietários os oratórios são os que possuem portas unicamente de madeira, sem vidro, o que impede que a sua parte interna seja visualizada a não ser quando aberto, favorecendo a privacidade e a intimidade. Já os nichos seriam os que possuem portas e ou lados de vidro, como uma vitrine, estão sempre visíveis. Neste estudo foi definido como o nicho uma parte do oratório, o que corresponde a sua caixa, ou seja, a parte onde ficam os santos.

5.4 ORATÓRIOS HÍBRIDOS, INTERPRETAÇÕES E FORMA

Nas reflexões que compuseram o percurso dos vinte e quatro meses de estudo no mestrado, sempre foi latente o questionamento acerca de como fazer a análise plástica dos oratórios populares em divisão de estilos artísticos. Seria possível? Particularmente essa visão parece reducionista e perigosa. Reducionista,

já que em torno de tantas formas e significados relacioná-los a um estilo parece limitar a percepção acerca destes, e perigosa, pois já que não se tem “provas” suficientes e diretas é impossível dizer que seus executores leram a gramática estilística⁴² de determinados períodos, já que pouco se sabe sobre eles, inclusive a datação das peças é aproximada através do que dizem os proprietários. Em alguns casos, como em Alcides Fadigas, foi possível saber, através de relatos, que este tinha o hábito de adquirir revistas de móveis para estudar, mas até que ponto ele aplicava o que via e de quais revistas se tratava, não se sabe.

Para sanar esta inquietação, de modo geral, tomou-se posse do conceito de hibridismo cultural, relacionado também a circularidade, para explicar o que se vê nos objetos analisados neste estudo. Peter Burke (2010) em seu livro *Hibridismo Cultural* fala deste processo, que segundo o autor envolve artefatos, práticas e pessoas.

Quanto às formas e imagens o autor diz que estas são o resultado de encontros múltiplos e constantes que adicionam novos elementos e reforcem os antigos. O autor ilustra que, no processo de surgimento das imagens híbridas, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo. Nesse processo há também o que poderia ser chamado de afinidades e convergências entre imagens oriundas de diferentes tradições. Desta forma, um grupo ao utilizar em suas manifestações elementos culturais de outro grupo, agrega o que lhe significa e se relaciona, e adapta a sua realidade produzindo novos significados.

Para Burke (2010, p.91) a “adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização ou re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma que se encaixe em seu novo ambiente.”

A respeito desse movimento Burke (2010) também fala em circularidade cultural e exemplifica esse movimento antigo de interação entre culturas, através dos contatos e trocas de referências musicais que acontecem entre músicos do Congo que

⁴² Como gramática estilística entendemos o conjunto de características formais dos objetos que determinam um estilo artístico.

se inspiram em colegas de Cuba e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação. (BURKE, 2010 p. 32).

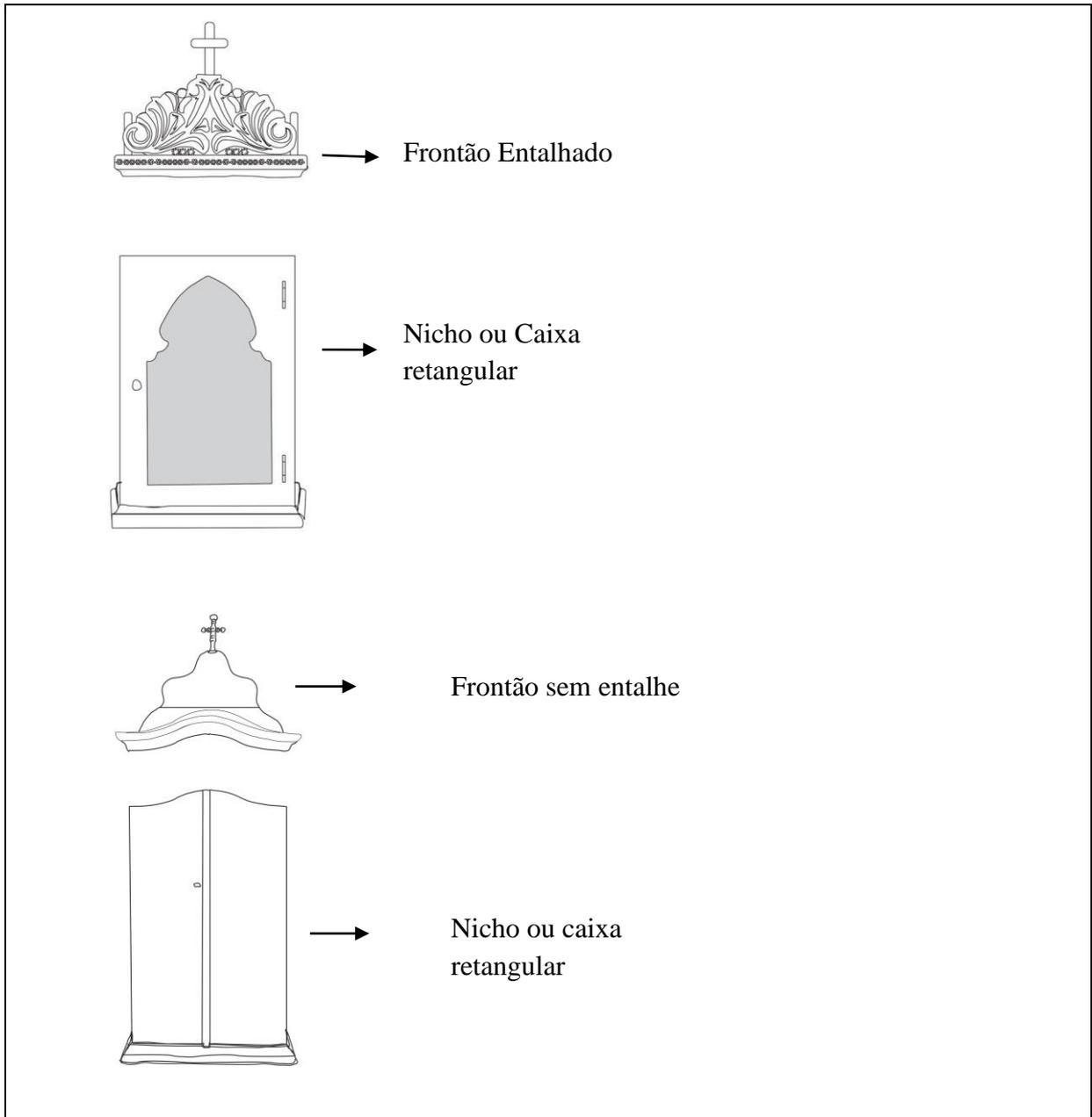
De forma semelhante Canclini (2008, p. 18) trata o assunto da hibridez e afirma que é necessário abolir a divisão entre o culto, popular e o massivo, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar sua hibridação através de disciplinas diversas. Na contemporaneidade é possível observar esse processo em trabalhos onde artistas reproduzem a beleza dos azulejos portugueses barrocos em telas de pintura, ou a projeção de luzes e imagens sobre prédios antigos nos centros históricos de cidades ou quando cantores de gêneros musicais como arrocha ou funk fazem regravações de músicas de cantores consagrados como Roberto Carlos ou Beatles.

Ao considerar os conceitos de circularidade cultural e hibridez citados, compreende-se os oratórios populares domésticos em seu formato e em características do seu uso.

5.4.1 O NICHOS

O nicho, a caixa, ou o corpo dos oratórios, em sua totalidade, apresentam forma retangular, 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 populares pesquisados existem dois tipos de porta: de madeira e 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.

Figura 48- Desenho detalhe de nicho e frontão



Fonte: Izaías Ribas, 2014.

Quanto a sua dimensão física, o nicho dos oratórios se constitui como um pequeno templo, em seu formato, e como um altar-mor, o conjunto formado pelo seu nicho, sua composição interna e os elementos decorativos externos que o integram. Através da apreciação da figura 49, podemos observar esse fato. A disposição das imagens na parte interna do oratório demonstra uma hierarquia religiosa. Em primeiro lugar vem o Cristo Crucificado e depois deste, os outros santos.

Figura 49- Oratório de Itálva Figueiredo.



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Em seu interior encontram-se diversos referenciais ligados às devoções populares. Na parte interna central do oratório, uma imagem de Senhor do Bomfim. À sua frente, do lado direito, duas imagens de Santo Antonio, em tamanhos diferentes. Do lado esquerdo, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e, a sua frente, uma imagem de São Cosme e São Damião que está sobre um livreto de nome: Nova Cartilha da Doutrina Cristã.

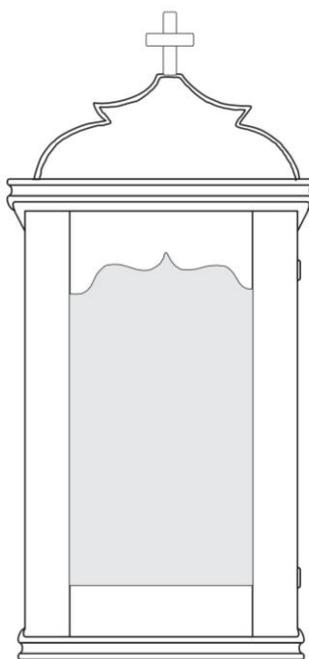
A frente deste livreto uma pequena caixa com medalhas com imagens de santos, flores secas, crucifixos, um boneco que representa um bebê. Ao lado desta foram encontradas uma imagem do Menino Jesus, deitado sob um saquinho de incenso. Ainda neste mesmo plano encontrou-se dois pequenos objetos que simulam igrejinhas góticas e na sua parte central, há imagens em papel que representam Nossa Senhora Aparecida e Nossa das Candeias.

Anexadas às “paredes” de madeira do oratório, nos lados, estão pequenos quadros com imagens de santos diversos. Foram encontrados também orações escritas a punho, pedaços do ramo utilizado na Missa de Ramos, recortes de jornal

relacionado à devoção popular a beata Maria Milza Santos Fonseca –Mãezinha⁴³, santinhos de falecimento de parentes e livretos de oração. Sobre a mesa encontramos pedras de rio, jarros de barro, copo com água, jarro com flores artificiais, um rosário, um prato pequeno para velas e uma imagem de lemanjá.

Este oratório possui em seu interior múltiplas referências, pois nele estão juntos ao Cristo Crucificado, Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição, referências às devoções populares como a beata Mãezinha, muito conhecida no distrito Alagoas, que fica na região de Itaberaba na Bahia, pedras comuns em assentamentos de candomblé e umbanda e uma imagem de um orixá.

Figura 50- Desenho Oratório - Italva Figueiredo



Fonte: Desenho de Izaias Ribas, 2014.

É um oratório concebido sem policromia, apresenta portada tipo vitrine de madeira, recortada em curvas na sua parte central superior, finalizada por vidro. Apresenta caixa retangular, seguida de cornija lisa, encimada por frontão liso, com recorte em curva, encimado por cruz. Observa-se a linguagem de repertório popular nesta peça, que se filia à dinâmica da produção de móveis de influência neoclássica pela ausência de entalhamento e presença de linhas retas.

⁴³ Ver sobre Maria Milza, informações no blog do Grupo de Pesquisa Ex-votos do Brasil. Disponível em: <http://projetoex-votosdobrasil.net>.

Nos ambientes domésticos o oratório fica reservado em um local especial que tem a única função de abrigá-lo, como se fosse um altar, ou fica no quarto do proprietário para que sirva às suas orações mais pessoais. Os que são móveis localizam-se sobre uma mesa ou uma cômoda, e podem ser facilmente retirados do lugar. Geralmente os oratórios ocupam um lugar de destaque: ao se abrir a porta e adentrar o ambiente, ele está revelado com todo seu conteúdo familiar e íntimo. Mas há oratórios totalmente reclusos, geralmente guardados em cômodos fechados, cuja permissão de acesso só é possível através do seu guardião.

Nas residências que se abriram a esta pesquisa, os oratórios foram herdados de familiares, vieram de outras casas ou nunca saiu da casa em que o encontramos. Pertenciam aos bisavós, avós, pai, ou mãe dos atuais proprietários, os oratórios, portanto são comumente repletos de imagens de santos com diferentes características, de épocas diversas, tal qual seus. O oratório da figura 51 foi uma herança entre familiares. Em seu interior se entronizavam imagens que figuravam uma devoção familiar de Nossa Senhora Santana.

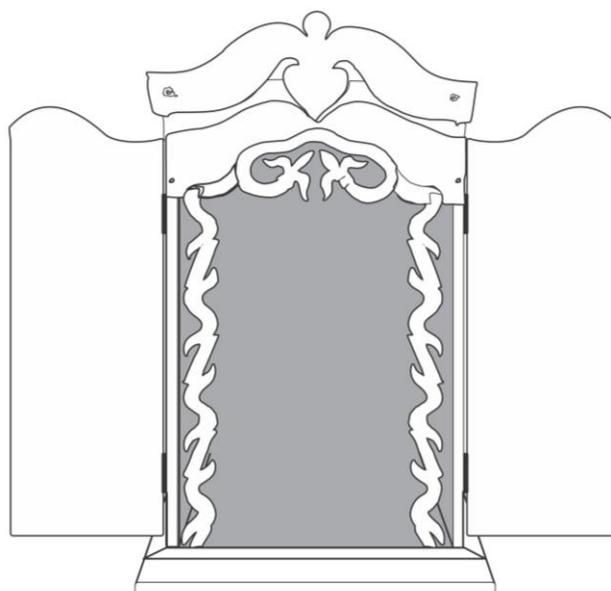
Figura 51- Oratório Cristiana



Fonte: Cristiana Barbosa, 2013.

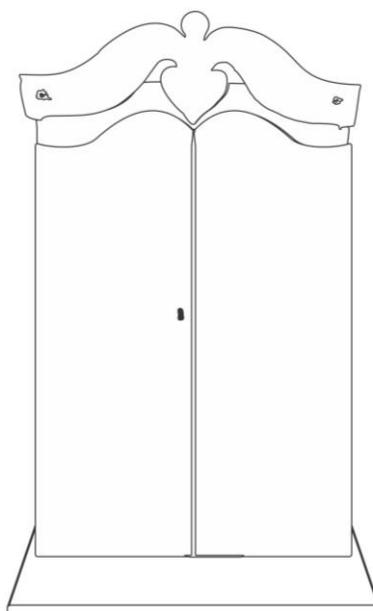
Foi produzido no ano de 1936 por João Catharino de Oliveira, avô da atual guardiã, Cristiana Barbosa de Oliveira Ramos, com a intenção de presentear à sua esposa, avó da guardiã, de nome Ana Plácida de Oliveira. Foi trabalhado em cedro retirado da própria fazenda Serrania, onde vivia a família, no Povoado de Campo Alegre em Riachão do Jacuípe, hoje se encontra em Feira de Santana, na residência da guardiã.

Figura 52- Desenho Oratório da Fazenda Serrania



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Figura 53- Desenho Oratório da Fazenda Serrania, fechado



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Concebido sem policromia, apresenta portadas de madeira recortada em sua parte superior por curvas. Possui nicho retangular encimado por volutas, que se encontram no centro da parte do superior da peça com arremate em forma de coração encimado por espécie de pino. Possui na orla interna do seu nicho ou caixa, decoração recortada em madeira de curvas e contravurvas que nos remete a uma interpretação popular da decoração do estilo rococó. Este recorte é arrematado por curvas que se assemelham ao formato de um coração estilizado. Possui pontas que se encontram em formato fitomórfico. Em sua parte interna possui seis imagens de santos, sendo duas delas Do Cristo Crucificado, uma Nossa Senhora Santana, um Santo Antônio, uma imagem do Sagrado Coração de Jesus, além de uma imagem que não identificamos.

A fim de atestar a autoria do marceneiro Alcides Fadigas foi realizada uma compração de dois exemplares de oratórios. O Primeiro é de posse de Raquel Freitas (**fig. 54**) e encontra-se no distrito de Maria Quitéria e o segundo (**fig. 55**) encontra-se na residência da nora do marceneiro Nilda Fadigas em Feira de Santana.

Figura 54- Oratório I atribuído a Alcides Fadigas- distrito de Maria Quitéria



Fonte: Viviane Santos, 2014.

O oratório I (**fig. 54**) foi concebido sem policromia, denominado como nicho pela proprietária. Apresenta portada recortada em formato de arco que remete a gramática estilística do estilo mourisco, finalizada por vidro, apresenta dois lados

com essa mesma decoração. Sua caixa é retangular, encimada por frontão circular com recorte interno em forma de flor vazada, finalizado por cruz e ladeado por estrelas estilizadas de cinco pontas, sendo duas de cada lado, uma maior e outra menor. Em seu interior possui uma imagem de Santo Antonio em madeira, uma imagem de São Cosme e São Damião e folhetos com imagens de Maria e outros santos.

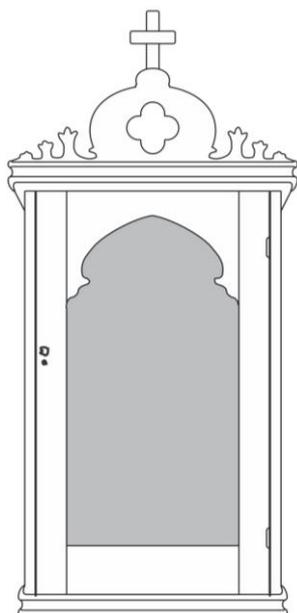
Figura 55- Oratório II atribuído a Alcides Fadigas- Feira de Santana



Fonte: Viviane Santos, 2014.

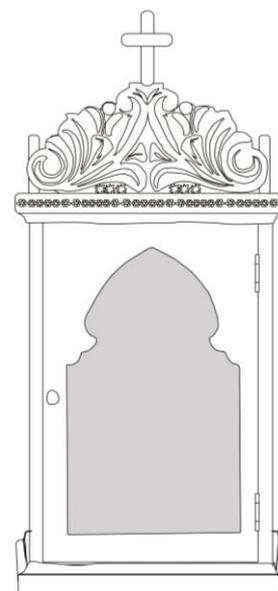
No oratório II (**fig. 55**) observamos soluções e decoração deste oratório semelhante ao oratório I. Oratório concebido sem policromia, apresenta portada recortada em formato de arco que remete ao estilo mourisco e finalizada por vidro, apresenta dois lados com essa mesma decoração. Sua caixa é retangular, encimada por frontão entalhado em forma de curvas e contra curvas que lembram folhagens estilizadas, ladeados por estrelas de três pontas estilizadas e recortadas que possuem forma circular na sua parte central. Em sua parte interna possui uma imagem de São Jorge, uma imagem de Santa Teresinha, uma Nossa Senhora com base de flores sob redoma, pequenos quadros e imagens de santos, além de uma fotografia tipo “santinho” do Papa João Paulo II. Observa-se a mesma solução para decoração da portada na parte interna que apresenta o oratório anterior.

Figura 56- Desenho oratório I



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Figura 57- Desenho oratório II



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Foi encontrada ornamentação de influência mourisca semelhante ao recorte da portada dos oratórios I e II no interior da Igreja da Lapinha em Salvador (**fig. 58**) que foi erguida em 1913, na mesma época em Alcides Fadigas era um marceneiro ativo em Feira de Santana, e na decoração da torre da Basílica do Imaculado Coração de Maria no Rio de Janeiro (**fig. 59**), que foi construída nas primeiras décadas do século XX. Assim, tantos os oratórios quanto a decoração e a fachada da basílica foram confeccionados no mesmo período e são resultado de processos de reinterpretação de um estilo, provavelmente pelo gosto em decorar e construir conforme o estilo *mudéjar*⁴⁴.

⁴⁴ Em geral, entende-se por arte *mudéjar* aquela na qual predominam os elementos construtivos ou decorativos de influência islâmica executados em território cristão da Península Ibérica por artistas muçulmanos ou cristãos. O termo *mudéjar* vem do árabe *mudajjan*, que significa “domesticado”. A arte *mudéjar* pode ser igualmente utilizada numa grande catedral ou em uma humilde igreja de algum vilarejo. É interessante destacar, aqui, as características gerais da arte que inspirou a construção da basílica; a arte *mudéjar* apresenta uma grande variedade e cada região possui a sua própria versão, influenciada por tradições locais. O denominador comum de toda arte *mudéjar* são as detalhadas formas islâmicas. Fonte: Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: ornamentos mouriscos. (SOARES, 2010).

Figura 58 - Igreja da Lapinha, Salvador, Bahia.



Fonte: DECO SOTEROPOLITANO, 2012.

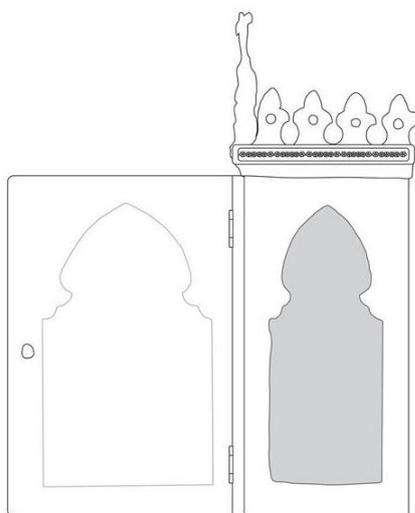
Figura 59 - Torre da Basílica do Imaculado Coração de Maria - RJ



Fonte: SOARE, v. 5, n. 1, jan. 2010

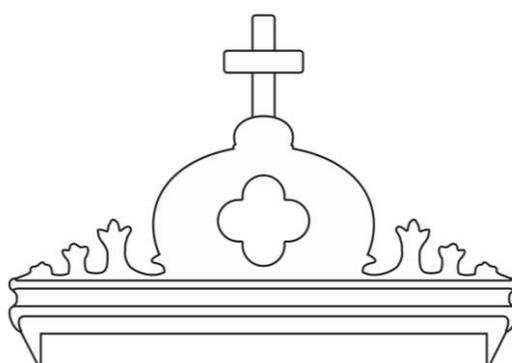
Para facilitar esta análise, os dois oratórios foram nomeados de I e II. Conforme os desenhos, a portada do oratório I possui o mesmo desenho que a portada do oratório II, esse mesmo desenho se repete nas laterais das caixas das peças. Conforme veremos nas imagens abaixo a decoração da lateral do frontão do oratório II se assemelha à decoração da parte lateral do frontão do oratório II.

Figura 60- Detalhe lateral do oratório II



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Figura 61- Detalhe do frontão do oratório I



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Em mais uma similitude entre estes oratórios, observa-se a solução encontrada pelo marceneiro para o entalhe da portada. Na parte interna, observa-se que o recorte da portada é feito em separado e anexado a esta posteriormente na

parte da frente. Assim a portada é feita em duas partes. Na parte interna se faz a base, por inteiro ou recortada e na parte da frente se anexa a parte entalhada.

Figura 62- Detalhe porta do oratório I



Fonte: Viviane Santos, 2013.

Figura 63- Detalhe porta do oratório II



Fonte: Viviane Santos, 2014.

Sobre a autoria dos dois oratórios, os vários aspectos aqui analisados nos levam a crer na autoria de Alcides Fadigas: pela semelhança na ornamentação, pela datação, por serem objetos produzidos na primeira década do século XX e pelas soluções técnicas, que agregaram ao objeto funcionalidade e beleza. A influência da gramática estilística mudejar encontrada nos oratórios I e II, pode ser influência das revistas de móveis e decoração em geral que chegavam até Fadigas. Infelizmente não cabe nesse estudo maior aprofundamento sobre quais eram essas revistas e uma catalogação maior das obras deste marceneiro por questão de tempo e recorte e de pesquisa, porém é de nosso interesse saber mais sobre esse sujeito.

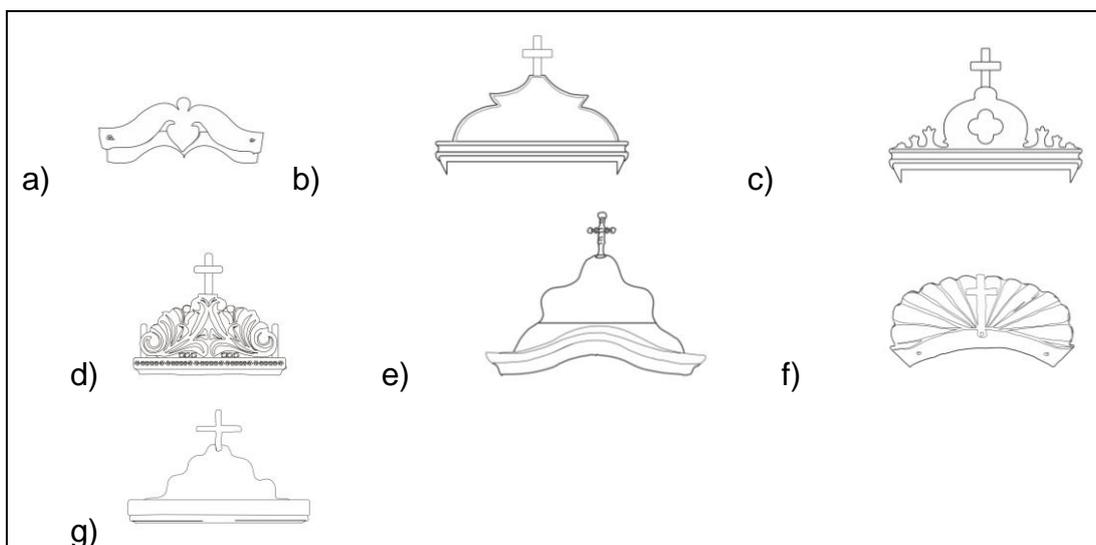
5.4.2 O FRONTÃO

Tilde Canti (1980, p. 257) define o frontão como “cimalha, peça que remata a parte superior de alguns móveis”. Foi o frontão a parte do oratório popular onde mais encontramos variedades e formatos que evidenciam o gosto e a reinterpretação de estilos acadêmicos.

Ao estudar a arte colonial brasileira Percival Tirapeli (2006, p. 60) define o frontão como “uma espécie de empena que serve para coroar a parte central do frontispício da igreja; costuma-se falar também em frontão com referência ao arremate do retábulo”.

Acatou-se a definição de frontão dos autores citados e os dividiu-se o estudo em frontão entalhado e frontão liso.

Figura 64 - Desenhos de frontão



Fonte: Izaias Ribas, 2014.

Conforme a reprodução, os frontões “a” e “c” são recortados e lisos. Ressalta-se nesta análise a rosácea da gramática estilística românica no frontão “c” e para a configuração do frontão “a” que lembra o início de baldaquino, presente nos altares neoclássicos. Os frontões “b”, “e” e “g” são classificados por como frontões lisos, sem entalhe e são interpretações gerais dos frontões de igrejas barrocas. Em última análise, observa-se que o entalhamento dos frontões “d” e “f” nos recordam o entalhe de móveis e altares rococós, pela evocação ao rocaille do frontão “f” e pela reprodução de elementos fitomórficos no frontão “d”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação investigou os oratórios populares domésticos encontrados na cidade Feira de Santana, correlacionando o seu valor enquanto cultura material e de memória visual, a partir do estudo do seu formato, da sua disseminação, uso e relação com seus proprietários.

De forma investigativa, foi-se em busca de vestígios, através de indicações e pistas. Esteve-se longe de ter colhido informações e relatos sobre todos os oratórios populares domésticos em Feira de Santana. Acredita-se que ainda existem muitas histórias a serem reveladas e muitas portas de casas ainda poderão se abrir.

Registra-se aqui a dificuldade em realizar esse estudo, já que para tal é necessário haver um processo de tomada de intimidade e aproximação de contato com o guardião do oratório, para que possa adentrar na sua história e de sua família. Existiram casos de longas falas e silenciamentos e isso ocasionou a recordação e reflexão sobre o que significam esses momentos.

Longe de considerar esse assunto como encerrado, já que ainda restam inúmeras reflexões e abordagens sobre este tema, como, por exemplo, uma argumentação acerca da dimensão preservada dos oratórios em museus e o processo de descarte das peças pelas pessoas em antiquários, por decorrência da expansão do protestantismo, serão traçadas algumas considerações sobre o objeto de estudo.

Apresentou-se os oratórios como uma solução à escassez de igrejas em regiões mais distantes dos centros urbanos desde o período colonial. Inicialmente esta era uma suposição, que foi confirmada, já que no ambiente rural a expansão católica se deu através das missões e essas iam irregularmente aos ambientes mais distantes. A ausência da autoridade religiosa nessas localidades fez com que o povo do sertão se habituasse a exercer sua fé da forma que lhe era possível. Esse contexto da religiosidade e disseminação do catolicismo popular foi muito bem mediado pelos autores Candido da Costa e Silva e Eurico Alves Boaventura que, distante do controle eclesiástico, nos sertões, o povo pode de forma íntima se relacionar com sua fé e agregar a ela, valores dos diferentes referenciais culturais que conviviam nos primeiros anos da colonização.

Para além das suas causas históricas, partiu-se ao encontro dos efeitos e do que representam esses objetos para a vida das pessoas. Neste percurso foram trilhados caminhos íntimos, adentrando às casas das pessoas, enfrentando as dificuldades de um trabalho quase que investigativo através de pistas de onde seriam encontrados os oratórios. E será que ainda existiam oratórios? A busca foi incansável e se deu até poucos dias antes da finalização desta parte escrita. Para qualificar 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.

Com procedimentos escolhidos, foram levantadas questões e obtiveram-se as respostas ao relacionar os oratórios enquanto detentores de informação com a história dos sujeitos que se relacionam com eles. Foram muitas conversas, idas e vindas e neste caminho encontrou-se uma dimensão de oratório que ainda não se falou até aqui: os oratórios da memória.

Estes oratórios, que não existem mais, são resultado dos processos de descartabilidade das coisas e da necessidade constante de troca de objetos. Como um mediador-evocador da memória, mesmo em sua ausência, ele ainda continua como detentor de significados. Então percebeu-se que mesmo quando não encontramos fisicamente os oratórios nas casas, estes são encontrados na memória das pessoas. Em todo tempo há uma pessoa que quando criança participou de novenas e celebrações diante de um oratório. Pessoas que viveram em fazendas ou roças e o único momento de festejo em suas vidas era quando se iniciava as rezas anuais, as pessoas se vestiam para tal, vinham vizinhos, parentes e amigos e ali se iniciavam as trocas, os processos de sociabilidade.

E quando não mais estão nas casas e na memória das pessoas, onde podem estar os oratórios? Muitos foram encontrados em antiquários, sendo vendidos, ou até mesmo descartados. Tem quem não mais os quer em seu ambiente familiar e uma realidade comum é encontrá-lo fora do seu contexto, assumindo novos significados nas residências das pessoas que os adquirem. Em tempos de supervalorização do retrô e do antigo, foram encontrados oratórios sendo vendidos em páginas na internet, em lojas de artesanato feitos com “pátina” - espécie de massa que se coloca em objetos de madeira para que tenham a aparência de antigos, feitos em compensando, completamente descartáveis, alguns prontos para

que neles sejam feitas pinturas, outros feito em caixas de fósforo entronizando pequenos budas ou mini imagens de São Cosme e São Damião.

Em uma busca na internet foram descobertos mais de 10 blogs que ensinam as pessoas a fazerem oratórios. Nesta fabricação caseira são utilizados materiais como garrafas pet, caixas de fósforo, madeira de demolição, compensado, papelão. Oratórios feitos a partir de bases prontas ou desenhados desde o primeiro formato são empregados em sua fabricação os mais diversos materiais. No blog "rezairezairezai@blogspot.com", há uma postagem de título "FAÇA UM ALTAR EM SUA CASA" incentivando as pessoas a ter oratórios, afirmando que "todo bom católico deve possuir em sua casa um pequeno oratório, pode ser um quadro, uma imagem ou algum objeto de ligação com sua fé, e, por conseguinte, com Deus".

Assim identificou-se duas ações diante dos objetos: uma que é o descarte dos oratórios, quando são vendidos a antiquários, descartados no lixo ou mesmo queimados. E a outra é o retorno dos oratórios 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 ter.

REFERÊNCIA

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. **Origens do Povoamento de Feira de Santana**: um estudo de história colonial. 1990. 153f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.

ARQUIVO ONLINE DA BIBLIOTECA NACIONAL Disponível em: 04.03.2013
<http://memoria.bn.br/>

ARRIBAS, Célia da Graça. **Afinal, espiritismo é religião?:** a doutrina espírita na formação da religiosidade brasileira. 2008. 226f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil:** um campo para a pesquisa social. Salvador: EDUFBA, 2002.

AZZI, Riolando. **A cristandade colonial:** um projeto autoritário. São Paulo: Paulinas, 1987. (História do pensamento católico no Brasil; v. 1)

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 29-42, 1982.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas:** Contribuição a uma sociologia as interpretações de civilizações. Livraria Pioneira: São Paulo, 1960.

BAXANDALL, Michael. Linguagem e explicação. A ponte do Rio Forth, de Benjamin Baker. In: _____. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **A paisagem urbana e o homem:** memórias de Feira de Santana. Feira de Santana: UEFS, 2006.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **Fidalgos e vaqueiros.** Salvador: Centro Editorial Didático, 1989.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade:** lembrança dos velhos. São Paulo: USP, 1987.

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. **Hibridismo Cultural.** Rio Grande do Sul: Unisinos, Aldus 18, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil:** origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.

CARVALHO, Ana Magda. **Índios e caboclos:** a história recontada. Salvador: EDUFBA, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. rev., atual. e ilustr. São Paulo: Global, 2001. 768p

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Pensamentos Fundadores na educação religiosa do Brasil colônia. In: COLÓQUIOS DE FILOSOFIA E HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 6. 2005, Campinas, **Conferência Brasil Colônia: estado da arte em História da Educação[...]** SP: HISTEDBR, Unicamp. 2005. [Seções de Comunicações e História da Educação].

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COULAGNES, Fustel de. **A cidade Antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições de Grécia e Roma**. São Paulo: Hemus, 1975.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DECO SOTEROPOLITANO. **Igreja da Lapinha: bairro da Liberdade, Salvador/Ba: exterior metade neogótico e metade colonial interior totalmente mourisco**. Salvador: DragonByte Technologies Ltd, 8 Apr. 2012. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1503256>>. Acesso em: 10 out. 2014.

FIGUEIREDO FILHO, Godofredo Rebello. **Dimensão histórica da visita do imperador a Feira de Santana**. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1976.

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

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

FREIRE, Luiz Cleber Moraes. **Nem tanto ao mar, nem tanto à terra: pecuária, escravidão e riqueza em Feira de Santana, 1850-1888**. 2007. 168f. Dissertação (Mestrado em História Social)- Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

GALVÃO, Renato Andrade [Monsenhor]. Os povoadores da região de Feira de Santana. **Sitientibus**, Feira de Santana, v. 1, n. 1, p. 25-31, jul/dez.1982.

GANDON, Tania Risério d' Almeida. Enotexto e identidade cultural na construção da memória. **Revista FAEBA: educação e contemporaneidade**. Salvador, v. 14, n. 23, jan./jun. 2006. p. 229.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

HANI, Jean. **O simbolismo do templo cristão**. São Paulo: Edições 70, 1981. p.103.

HONÓRIO, Maria Alice. **Oratórios em estilo D. José I**: a arte e a fé nos objetos da vida privada produzidos em Minas Gerais no século XIX. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

HOORNAERT, Eduardo. **Formação do catolicismo brasileiro (1500.1880)**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

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

LÉO, FROBENIUS. **Mythologic de l'Atlantic**. Paris: Payot, 1949.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais**: da afirmação épica do popular na “ Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpohistória do Grupo Grial. 2008. 466f. Tese (Doutorado em Literatura)– Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A cultura material no estudo das sociedade antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul./dez. 1983.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, Jul. 2003.

MILZA, Maria. informações no blog do Grupo de Pesquisa Ex-votos do Brasil. Disponível em: <http://projetoex-votosdobrasil.net>.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Melo e (Org.). **História e Vida Privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1

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

MERCADO FÍSICO RURAL. **Serra Preta**: Bahia. Marília, SP: MF Rural, c2014. Disponível em: <<http://www.mfrural.com.br/cidade/serra-preta-ba.aspx>>. Acesso em 14 mar. .2014.

NEGREIROS, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Adeptos da mandinga**: candomblés, curandeiros e repressão policial na Princesa do Sertão – 1938-1970. 2010. 215f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis. **A liberdade que vem do ofício**. Práticas sociais e cultura dos artífices na Bahia do século XIX. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p. 68.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis; TRINCHÃO, Gláucia Maria. Desenho, registro e memória visual: idéias preliminares sobre saberes, suportes e agentes. In: V SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO CULTURA E INTERATIVIDADE E COLÓQUIO PRODUÇÃO VISUAL: CRIATIVIDADE, EXPRESSÃO GRÁFICA E CULTURA VERNACULAR, 5., Feira de Santana, 2009. **Anais...** Feira de Santana: PPGDCI, UEFS, 2009.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis; TRINCHÃO, Gláucia Maria. A História contada a partir do Desenho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRÁFICA NAS ARTES E NO DESENHO, 2.; SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMETRIA DESCRITIVA E DESENHO TÉCNICO, 13., Feira de Santana, 1998. **Anais do Graphica[...]** Feira de Santana: UEFS, 1998. p. 156-164.

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

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47.

Tirapeli, Percival. Arte colonial: barroco e rococó - do século 16 ao 18. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

PEREIRA, Daiane Pires. **O glorioso São Benedito**: irmandade e conferência em Feira de Santana (1900-1930). 2010. 66f. Monografia (Licenciada em História)- Departamento de História da Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POPPINO, Rollie E. **Feira de Santana**. Salvador: Itapuã, 1968.

PRANDI, Reinaldo (Org.). **Encantaria Brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

REIS, João José. As irmandades. In: _____. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 49–72.

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.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Coleções, Coleccionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimação artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960**. 2013. 204f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SENNÁ, Ronaldo de Salles. **Jarê - uma face do candomblé: manifestação religiosa na chapada diamantina**. Feira de Santana: UEFS, 1998

SENNÁ, Ronaldo de Salles. **Feira de encantados: uma panorâmica da presença afro-brasileira em Feira de Santana: construções simbólicas e ressignificações**. Feira de Santana: UEFS, 2014.

SILVA, Aldo José Morais da. **Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana**. 2000. 212f. Dissertação (Mestrado em História)– Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SILVA, Arnold. Coluna da Vida Feirense. **Folha do Norte**, Feira de Santana, 10 abr. 1939. p. 1.

SILVA, Cândido da Costa e. **Roteiro da vida e da morte: um estudo do catolicismo no sertão da Bahia**. São Paulo: Ática, 1982.

SILVA, Elizete da. O Campo religioso feirense. In: SILVA, Aldo José Morais (Org.). **História, poesia e sertão: diálogos com Eurico Alves Boaventura**. Feira de Santana: UEFS, 2010a.

SILVA, Elizete da. **Protestantismo ecumênico e realidade brasileira: evangélicos progressistas em Feira de Santana**. Feira de Santana: UEFS, 2010b.

SILVEIRA, Renato da. Expansão do cristianismo, colonização e irmandades negras. In: _____. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Ketu**. Salvador: Edições Maianga, 2006. 648p.

SOARES, Rosane Bezerra. Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: Ornamentos Mouriscos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ad_mourisco.htm>. Acesso em: 10 out. 2014.

SUANO, Marlene. **O que é museu?**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleções Primeiros Passos; v. 182).

TALL, Emmanuelle Kadya. O papel do caboclo no candomblé baiano. In: CARVALHO, Maria Rosário de; CARVALHO, Ana Magda (Org.) **Índios e Caboclos: a história recontada**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 83.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

Entrevistas

Cristiana Barbosa, entrevista concedida a autora em 17 de fevereiro 2014.

Dirlene dos Santos, entrevista concedida a autora em 15 de fevereiro de 2013.

Domingos Santeiro, entrevista concedida a autora em 11 de novembro de 2014

Italva Figueiredo e Otávio Figueiredo, entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2013.

Nilda Fadigas, entrevista concedida a autora em 15 de outubro de 2014.

Ramos Feirense, entrevista concedida a autora em 06 de março de 2014.

Raquel de Freitas Araújo, entrevista concedida a autora em 04 de setembro de 2013 e 17 de novembro de 2014.

Relato por escrito

Olga Noemia Guimarães – em 06.08.2014

FONTES ELETRÔNICAS

Sites:

(<http://portal.iphan.gov.br/>) 15.10.2014

(<http://memoria.bn.br/>) 14.03.2014

<http://projetoex-votosdobrasil.net>. 12.11.2014

rezairezai@blogspot.com 05.07.2013

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1503256>, acessado em 19.11.2014.

Artigos da internet:

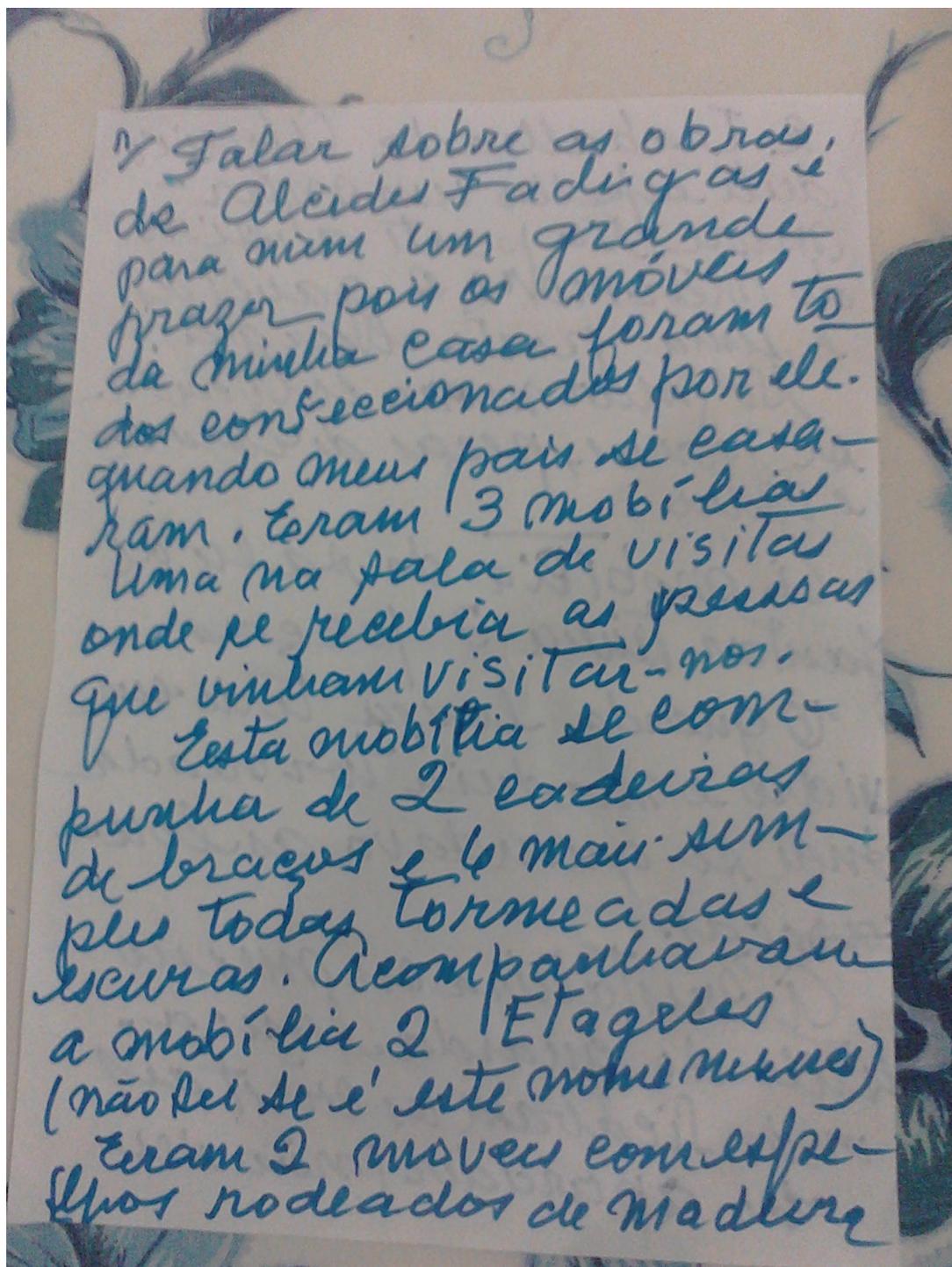
Fonte: Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: ornamentos mouriscos. Rosane Bezerra Soares. In: 19&20, Rio de Janeiro, n. V, n. 1, jan. 2010.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_mourisco.htm
acessado em 19.11.2014.

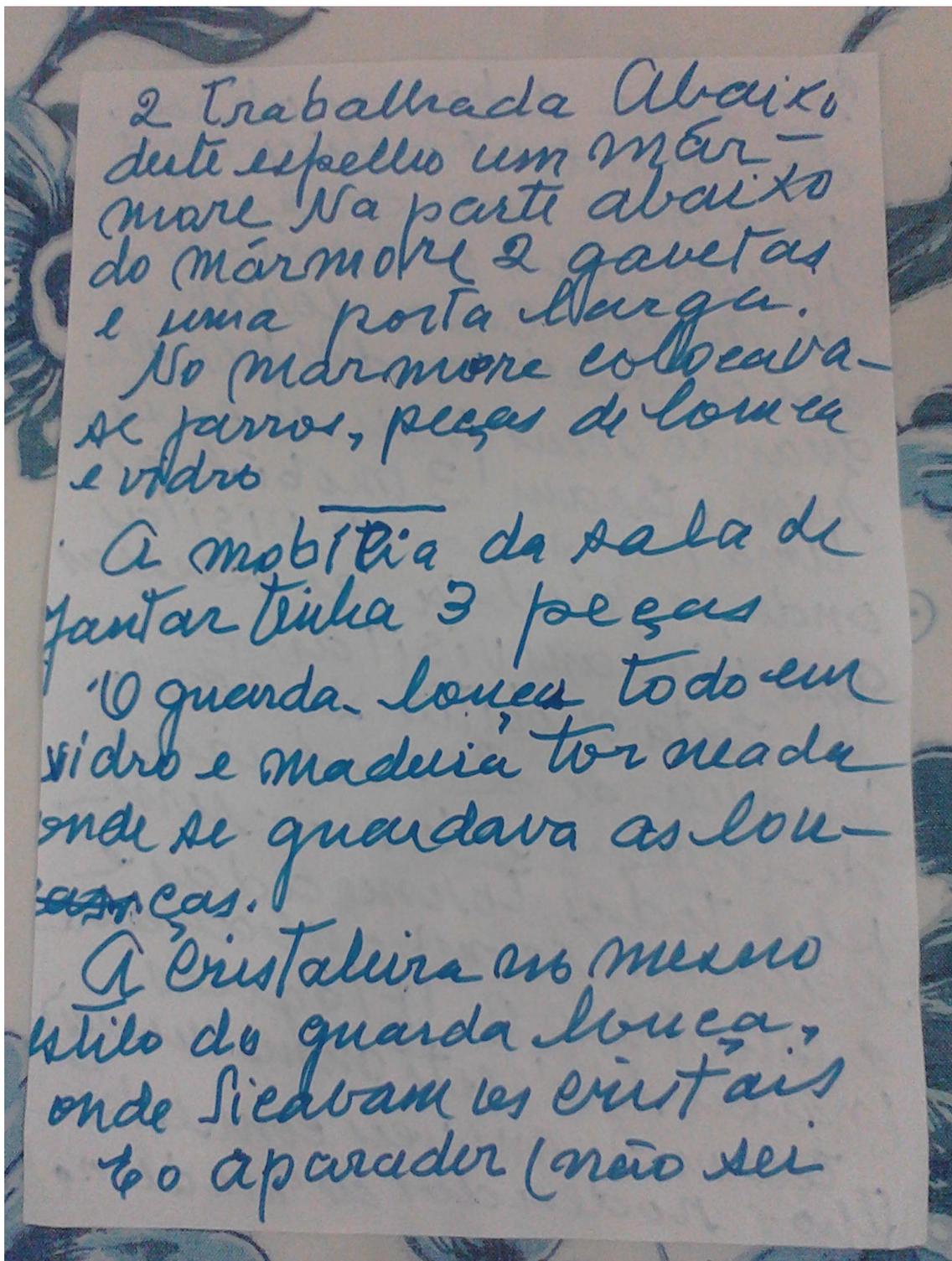
ANEXOS

Relato Olga Noemia Guimarães

Imagem 01



Falar das obras de Alcides Fadigas é para mim grande prazer pois os móveis da minha casa foram todos confeccionados por ele quando meus pais se casaram. Eram 3 mobília. Uma na sala de visitas onde se recebia as pessoas que vinham visitar-nos. Esta mobília se compunha de 2 cadeiras de braços e 6 mais simples todas torneadas e escuras. Acompanhavam a mobília 2 etageles? Eram 2 móveis com espelhos rodeados de madeira



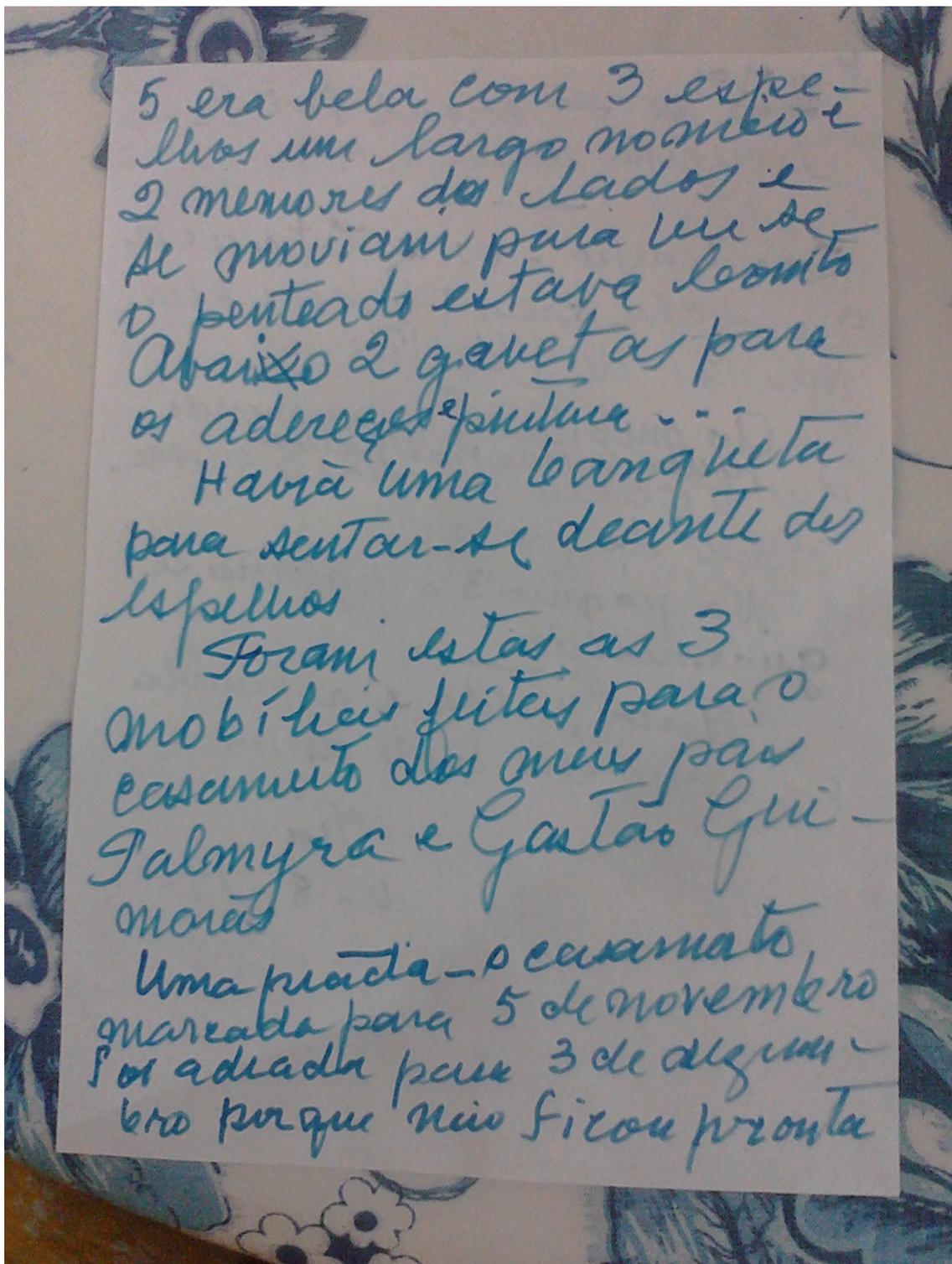
trabalhada. Abaixo deste espelho um mármore. Na parte abaixo do mármore 2 gavetas e uma porta larga. No mármore colocava-se jarros, peças de louça e vidro. A mobília da sala de jantar tinha 3 peças. O guarda louças todo em vidro e madeira torneada onde se guardava as louças. A cristaleira em mesmo estilo de guarda louça onde ficavam os cristais. E o aparador (não sei

3 porque este nome) era
 uma peça com um espe-
 lho grande guarnecida
 de madeira trabalhada
 Na parte de baixo, no
 meio, havia uma porta
 larga, com lados abertos
 e uma coluna traba-
 lhada para sustentar a peça de
 cima
 A mobília era escura
 e as cadeiras de palhinha
 A mesa era de abrir
 para banquetes com mais
 ou menos 3 metros
 e esta mesa ainda está
 em nossa casa sem a
 parte de cima que se acu-
 bou com o tempo Colocamos
 então o Tampão de mármo-
 re Mas o restante está

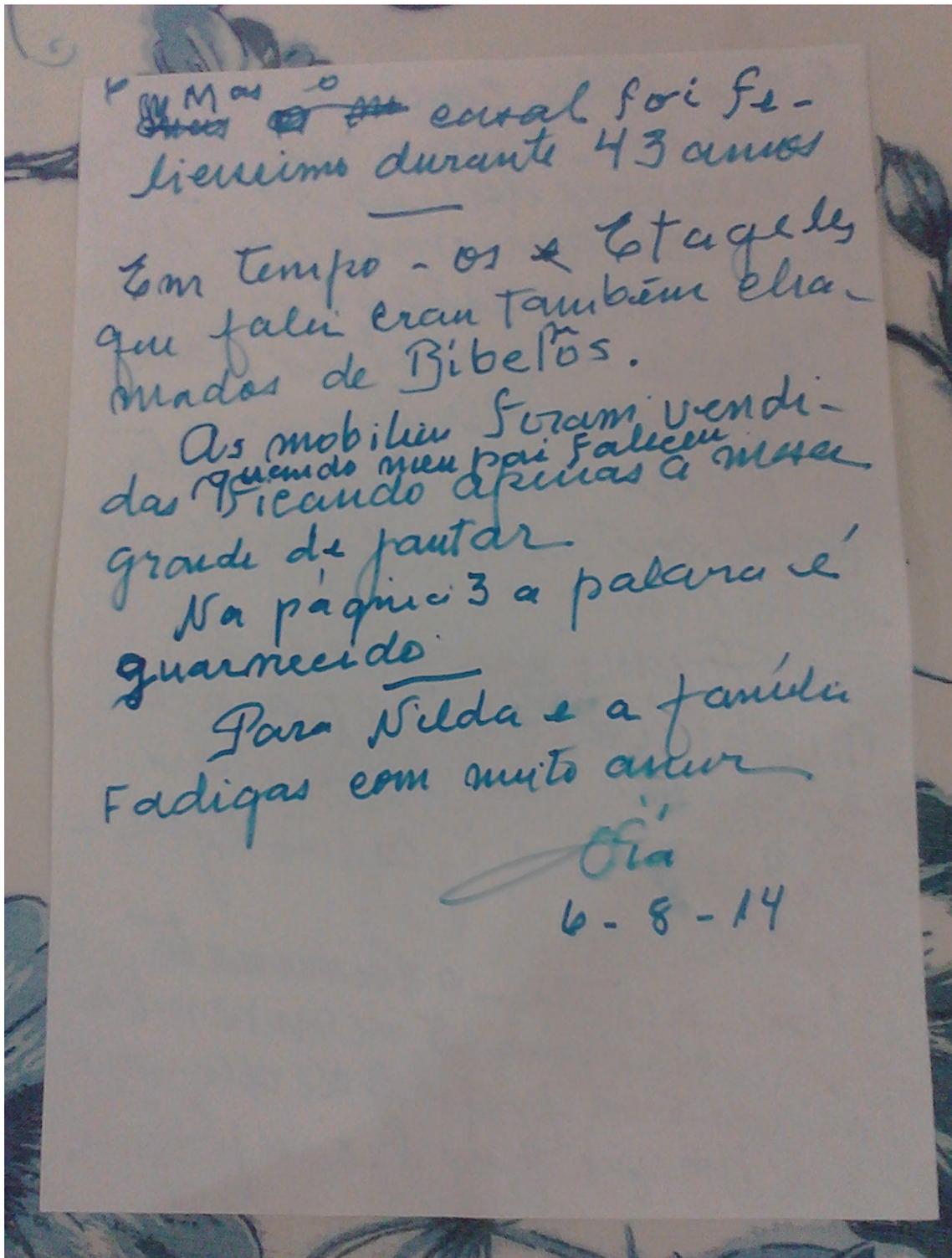
porque este nome) era uma peça com espelho grande guarnecida de madeira trabalhada para sustentar a peça de cima. A mobília era escura e as cadeiras de palhinha. A mesa era de abrir para banquetes com mais ou menos 3 metros. Esta mesa ainda está em nossa casa sem a parte de cima que se acabou com o tempo. Colocamos então o tampão de mármore. E mais o restante está

4 completo ainda nos
 servindo após 93 anos
 eram 6 cadeiras tra-
 balhadas e de palhinha
 e 2 cadeiras de braços
 A mobília do quarto
 era clara e bonita
 Tinha um guarda rou-
 pa bem grande.
 Um lavatório lindo
 de madeira e mármore
 creme onde ~~se~~ colocavam
 uma bacia prateada
 e o jarrão com água
 Abaixo 2 gavetas e 2
 grandes gavetões para
 roupa de cama
 A penteadeira era

completo ainda nos servindo após 93 anos. Eram 6 cadeiras trabalhadas e de palhinha e 2 cadeiras de braços. A mobília do quarto era clara e bonita. Tinha um guarda roupa bem grande. Um lavatório lindo de madeira e mármore creme onde colocavam uma bacia prateada e o jarrão com água. Abaixo 2 gavetas e 2 grandes gavetões para roupa de cama. A penteadeira era



bela com 3 espelhos um largo no meio e dois menores dos lados e se moviam para ver se o penteado estava bonito. Abaixo duas gavetas para os adereços e pintura. Havia uma banqueta para sentar-se diante dos espelhos. Foram estas as três móveis feitas para o casamento dos meus pais Palmyra e Gastão Guimarães. Uma piacta? – o casamento marcado para 5 de novembro foi adiado para 3 de dezembro porque não ficou pronto,



mas o casal foi felicíssimo durante 43 anos. Em tempo os etageles? que falei eram também chamados de bibelôs. As mobílias foram vendidas quando meu pai faleceu, ficando apenas a mesa de jantar. Na página 3 a palavra é guarnecido.

Para Nilda e a família Fadigas com muito amor.

6-8-14

ROTEIRO PARA ENTREVISTA

1. QUAL SEU NOME, IDADE E PROFISSÃO?
2. QUAL O SEU ENDEREÇO E TELEFONE PARA CONTATO?
3. COMO O ORATÓRIO CHEGOU ATÉ VOCÊ?
4. VOCÊ SABE OU TEM PISTAS DE QUEM O PROUZIU, ONDE FOI COMPRADO E QUAIS OS MATERIAIS EMPREGADOS NA SUA FABRICAÇÃO?
5. VOCÊ REALIZA REFORMAS PERIÓDICAS NO ORATÓRIO?
6. QUAIS OS SANTOS DE SUA DEVOÇÃO?
7. VOCÊ AINDA REALIZA ORAÇÕES NESTE ESPAÇO, OUTRAS PESSOAS DA CASA OU DA REGIÃO TAMBÉM O FAZEM?
8. O QUE SIGNIFICA A PALAVRA ORATÓRIO PARA VOCÊ?
9. VOCÊ PRETENDE CONTINUAR UTILIZANDO-O POR TODA SUA VIDA?
10. AS PESSOAS DE SUA VIDA SE INTERESSAM POR ELE?
11. VOCÊ O CONSIDERA COMO UMA OBRA DE ARTE?
12. VOCÊ REALIZA NOVENAS OU REZAS PERIÓDICAS, QUANDO ACONTECEM?
13. VOCÊ CONHECE OUTRAS PESSOAS QUE POSSUAM ESTES OBJETOS?
14. VOCÊ POSSUI FOTOS DE FESTAS OU CELEBRAÇÕES REALIZADAS JUNTO AO ORATÓRIO?
- *15. VOCÊ POSSUI MUITAS ENCOMENDAS PERIODICAMENTE?
- *16. QUANTO CUSTA EM MÉDIA UM ORATÓRIO DE SUA FABRICAÇÃO?
- *17. VOCÊ CONSIDERA QUE AS PESSOAS ESTÃO DEIXANDO DE POSSUIR ORATÓRIOS EM SUAS CASAS? JUSTIFIQUE.