



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO PPG-PMUS
Doutorado em Museologia e Patrimônio

**PENCA DE BALANGANDÃS:
*DE JOIA DE CRIOULA A SÍMBOLO DA
BAIANIDADE***

Sura Souza Carmo

UNIRIO/MAST - RJ, 01 de novembro de 2022

PENCA DE BALANGANDÃS:
*DE JOIA DE CRIOULA A SÍMBOLO DA
BAIANIDADE*

por

Sura Souza Carmo
Aluna do curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-
PMUS (UNIRIO/MAST).

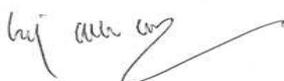
Orientador: Professor Doutor Luiz Carlos Borges

UNIRIO/MAST - RJ, 01 de novembro de 2022

FOLHA DE APROVAÇÃO**PENCA DE BALANGANDÃS:****DE JOIA DE CRIOULA A SÍMBOLO DA
BAIANIDADE**

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

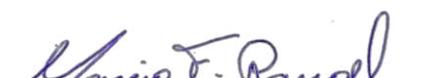
Aprovada por



Prof. Dr

Dr. Luiz Carlos Borges
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Prof. Dr.



Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Prof^a. Dr^a.



Prof^a. Dr^a Júlia Nolasco Leitão de Moraes
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Prof^a Dr^a.



Prof^a Dr^a Joseania Miranda Freitas
(PPGMUSEU-UFBA)

Prof^a Dr^a.



Prof. Dr. Luiz César dos Santos Baía
(Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - IPHAN)

Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C118 Carmo, Sura Souza
Penca de balangandãs: de joia de crioula a
símbolo da baianidade. / Sura Souza Carmo. -- Rio
de Janeiro, 2022.
385

Orientador: Luiz Carlos Borges.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2022.

1. Museologia. 2. balangandãs. 3. patrimônio. 4.
afrodiaspórico. 5. Bahia. I. Borges, Luiz Carlos ,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente e coordenação do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), pelo acolhimento e ensinamentos;

Ao meu orientador Prof. Luiz Carlos Borges, cuja mentoria foi fundamental no aprofundamento de questões pertinentes a escrita desta pesquisa a partir de sugestões e provocações fundamentais para ampliação do escopo teórico e análise dos resultados;

A Alexandra Durão, secretária do Programa, por toda competência e atenção;

Aos componentes da banca examinadora desta tese composta pelos professores Júlia Moraes, Márcio Rangel, Joseania Freitas, Ana Claudia Rodrigues, César Baía, Nilson Moraes e Cristina Barroso, pela leitura atenta da minha tese;

Aos museus que possuem penca de balangandãs nos seus acervos que enviaram documentação e permitiram fotografar os acervos, tal auxílio contribuiu significativamente para a elaboração da tese;

Aos colegas do Departamento de Museologia UFS pelo apoio na escrita da tese;

A todas as amigas construídas com os colegas da turma de doutorado/mestrado PPG-PMUS/2019. Foram momentos de intensa alegria, de construção de parcerias e de muito aprendizado que carrego nas minhas memórias;

As freiras da Residência Maria Adelaide, com quem morei no Rio de Janeiro e onde aprendi diversos ensinamentos para minha vida;

Aos amigos que me apoiaram nessa caminhada rumo ao doutorado, em especial, Vera Rocha, Augusto e Crislane Fagundes, Ranielle Menezes, e tantos outros.

A amiga Mariane Nascimento e museóloga Simone Silva pelas trocas de informações a respeito das penca de balangandãs na Bahia;

Ao meu companheiro Jurandir Andrade, pela compreensão das ausências na escrita da tese;

Ao apoio da minha família, em especial à minha mãe, que me educou sozinha e nunca deixou de incentivar meus sonhos;

Por fim, a Deus, que sempre me guia em todos os desafios da minha vida.

RESUMO

CARMO, Sura Souza. Penca de balangandãs: de joia de crioula a símbolo da baianidade.

Orientador: Luiz Carlos Borges. UNIRIO/MAST. 2022. Tese.

Esta tese se concentra em investigar a trajetória de valorização das penca de balangandãs de joia/amuleto utilizada pelas mulheres negras no período do escravismo no Brasil até tornar-se um bem cultural afrodiaspórico na esfera nacional e regional. A pesquisa observa como ocorreu a perpetuação do objeto em face ao desuso pelas mulheres negras que trabalhavam no ganho ou que se ornavam para as festas populares na Bahia e uma busca seleta, a partir da década de 1930, de símbolos vinculados a herança africana para refletir a valorização da mestiçagem do povo brasileiro no novo arranjo político. A fim de perceber melhor as nuances desta valorização, optou-se por realizar um estudo a respeito das origens, significados, usos e desusos do objeto entre os séculos XIX e XXI, apresentando questões políticas, econômicas e sociais relacionadas a sociedade que tinha inicialmente a joia como objeto de distinção e, posteriormente, como símbolo cultural comercializado principalmente como um símbolo da baianidade e/ou da herança afro-brasileira na Bahia. Na análise, foi percebida a atuação de intelectuais orgânicos e do Estado na valorização do bem cultural, ação observada em diversas instâncias de consagração como colecionismo, musealização, música, teatro, cinema, dentre outros, que converteram, paulatinamente, as penca de balangandãs de joia/amuleto a bem cultural. A análise das instâncias de consagração das penca de balangandãs a partir da década de 1930 associada à valorização insuficiente do patrimônio afrodiaspórico nas primeiras décadas de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), permite compreender como o enaltecimento do objeto é incompatível com o tratamento dado aos bens culturais afro-brasileiros no período. A elevação das penca de balangandãs a bem cultural é alicerçada pelo poder de encantamento, ressonância e aderência que possuem demonstrando, por meio da sua produção e comercialização na atualidade no estado da Bahia, que seu poder simbólico está associado ao passado mas também ao futuro, numa representação da cultura afrodiaspórica brasileira que exalta e ressignifica determinados bens culturais.

Palavras-chave: Museologia; balangandãs; patrimônio; afrodiaspórico; Bahia.

ABSTRACT

CARMO, Sura Souza. Penca de balangandãs: de joia de crioula a símbolo da baianidade.

Supervisor: Luiz Carlos Borges. UNIRIO/MAST. 2022. Tese.

This thesis focuses on investigating the trajectory of appreciation of the bunches of jewelry/amulet balangandãs used by black women during the period of slavery in Brazil until they became an Afro-diasporic cultural asset at the national and regional levels. The research observes how the perpetuation of the object occurred in the face of disuse by black women who worked in the gain or who adorned themselves for popular festivals in Bahia and a select search, from the 1930s, for symbols linked to African heritage to reflect the valorization of the miscegenation of the Brazilian people in the new political arrangement. In order to better understand the nuances of this valuation, it was decided to carry out a study about the origins, meanings, uses and disuses of the object between the 19th and 21st centuries, presenting political, economic and social issues related to the society that initially had the jewelry as an object of distinction and, later, as a cultural symbol marketed mainly as a symbol of baianity and/or Afro-Brazilian heritage in Bahia. In the analysis, the performance of organic intellectuals and the State in the valorization of the cultural good was perceived, action observed in several instances of consecration as collectionism, musealization, music, theater, cinema, among others, that gradually converted the bunches of balangandãs from jewel/amulet to cultural asset. The analysis of instances of enshrinement of bunches of balangandãs from the 1930s onwards, associated with the insufficient appreciation of Afro-diasporic heritage in the first decades of action by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), allows us to understand how the enhancement of the object is incompatible with the treatment given to Afro-Brazilian cultural goods in the period. The elevation of bunches of balangandãs to a cultural asset is based on the power of enchantment, resonance and adherence that they have, demonstrating, through their production and commercialization today in the state of Bahia, that their symbolic power is associated with the past but also with the future, in a representation of Brazilian Afro-diasporic culture that exalts and re-signifies certain cultural assets.

Keywords: Museology; balangandãs; patrimony; aphrodiasporic; Bahia.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ACM – Antônio Carlos Magalhães
APEB – Arquivo Público do Estado da Bahia
BAHIATURSA – Empresa de Turismo da Bahia S. A.
BR – Brasil
CEAB – Centro de Estudos Afro-Brasileiros
CEB – Casa do Estudante do Brasil
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
Fig – Figura
Figs – figuras
FNpM – Fundação Nacional pró-Memória
FPACBA - Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
GRES – Grêmio Recreativo Escola de Samba
GTII – Grupo de Trabalho Interdepartamental e Interdisciplina
GTIT - Grupo de Trabalho Interdepartamental para Preservação do Patrimônio Cultural de Terreiros
ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IGHB – Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IHGSE – Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe
INABRA – Instituto Nacional Afro-brasileiro
IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LP – linguagem popular
MAB – Museu de Arte da Bahia
MAFRO – Museu de Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia
MAR – Museu de Arte do Rio
MCCP – Museu Carlos Costa Pinto
MHN – Museu Histórico Nacional
MI – Museu Imperial
MNU – Movimento Negro Unificado
OMT – Organização Mundial de Turismo
PCH – Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
SEBRAE – Serviço Brasileiro de apoio as Micro e Pequenas Empresas
Seplan – Secretaria de Planejamento da Presidência da República
SETUR – Secretaria de Turismo
SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
S. m. – Substantivo masculino
s.m.pl – substantivo masculino plural
TEM – Teatro Experimental do Negro
UNB – Universidade de Brasília
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 01: <i>Quitandeiras</i> (1840-1841) de Joaquim Teive	38
Figura 02: <i>Preta de ballas</i> (1840-1841) de Joaquim Teive	38
Figura 03: <i>Vendedora de galinhas</i> (1846-1849) de Eduard Hildebrandt	41
Figura 04: Uma cena do Mercado (1846-1849) de Eduard Hildebrandt	41
Figura 05: Pulchéria Maria da Conceição Nazareth	44
Figura 06: Maximiliana Maria da Conceição (Tia Massi)	44
Figura 07: Ursulina Maria de Figueiredo (Tia Sussu)	45
Figura 08: Maria Júlia da Conceição Nazareth	45
Figura 09: Maria Escolástica Conceição Nazareth (Mãe Menininha)	46
Figura 10: Eugênia Ana dos Santos (Mãe Aninha)	46
Figura 11: Crioula da Bahia de Lindermann	49
Figura 12: Crioula- Bahia de Lindermann	50
Figura 13: Mulher Negra da Bahia (cerca de 1869) de Alberto Henschel	51
Figura 14: Mulher negra da Bahia (1885) de Marc Ferrez	51
Figura 15: Mulher negra da Bahia com balangandãs (1885) de Marc Ferrez	52
Figura 16: Ferramentas de Ogum	63
Figura 17: Corrente de Ibá de Oxum acervo MAFRO	65
Figura 18: Detalhe Ibá de Oxum Museu Afro-Brasil	65
Figura 19: Chatelâine	66
Figura 20: Chatelâine	67
Figura 21: <i>Traje de Mulher negra</i> (séc. XVIII) de Carlos Julião	68
Figura 22: <i>Negras Vendedoras de Rua</i> (séc. XVIII) de Carlos Julião	68
Figura 23: Vendedor de Arruda (séc. XIX) de Debret	69
Figura 24: Comerciantes negras (séc. XVIII) de Debret	69
Figura 25: As primeiras ocupações matinais (séc. XIX) de Debret	70
Figura 26: Comboio fúnebre do filho de um rei negro (séc. XIX) de Debret	70
Figura 27: Padaria (séc. XIX) de Debret	71
Figura 28: Negra tatuada vendendo cajú (1827) de Debret	76
Figura 29: Cartão postal de crioula da Bahia de J. Mello	86
Figura 30: Penca de balangandã do Museu Carlos Costa Pinto	87
Figura 31: Penca de balangandã do Museu Carlos Costa Pinto	88
Figura 32: Penca de balangandã do Museu Carlos Costa Pinto	88
Figura 33: Penca de balangandãs do Instituto Feminino da Bahia	89
Figura 34: Penca de balangandãs do Instituto Feminino da Bahia	90
Figura 35: Penca de balangandã Museu de Arte da Bahia	90
Figura 36: Penca de balangandã Museu de Arte da Bahia	91
Figura 37: Penca de balangandã do Museu Histórico Nacional	91
Figura 38: Penca de balangandã do Museu Histórico Nacional	92
Figura 39: Penca de balangandã do Museu Imperial	92
Figura 40: Penca de balangandã do Museu Imperial	93
Figura 41: Penca de balangandã do Museu Imperial	93
Figura 42: Penca de balangandã do Museu de Arte do Rio	94
Figura 43: Penca de Balangandã do Museu Afro-Brasil	95
Figura 44: Penca de Balangandã do Museu Afro-Brasil	95
Figura 45: Senhora Góes de Araújo, vestida de baiana, com trajes originais, incluindo balangandã, em baile de Carnaval em 1940	144
Figura 46: Carmen Miranda segurando uma penca de balangandã	165
Figura 47: Croqui do carro abre-alas da Cabeções de Vila Prudente de 1982	172
Figura 48: Card promocional do desfile de carnaval da Imperadores do Sol carnaval 2019	173
Figura 49: Card promocional do desfile de carnaval da Viradouro 2020	173
Figura 50: Carro alegórico “Jóias de Crioula – A arte Metal e o Ganho da Sorte”	174
Figura 51: Rainha Elisabeth II sendo presenteada com penca de balangandã	181
Figura 52: Propaganda do Banco Bandeirantes com menção às penças de balangandãs	186

Figura 53: Simetria e uniformidade nas pencas de balangandãs atuais	244
Figura 54: Penca de balangandã tamanho zerinho com ausência de contraste	245
Figura 55: Penca de balangandãs com nave com pombas em repouso tamanho 01 da Flor do Pelô	246
Figura 56: Penca de balangandãs com nave com pomba em repouso e flores centrais	247
Figura 57: Penca de balangandãs com nave com pombas aladas da Galeria Joselito	247
Figura 58: Penca de balangandã com nave em curva e contracurva tamanho 5 da Bota fogo de fé	248
Figura 59: Penca de balangandãs com nave formada com corrente e figa da Neto's Galeria	248
Figura 60: Balangandã com nave em formato de bolsa de mandinga em ouro tamanho zerinho	249
Figura 61: Balangandã com nave em formato de bolsa de mandinga em prata tamanho zerinho	249
Figura 62: Balangandã tipo corrente utilizado como colar da Bahia Brazil Stones	250
Figura 63: Balangandã tipo corrente Galeria Santa Cruz	251
Figura 64: Penca de balangandã tamanho zerinho (broche) Galeria Dois Irmãos	251
Figura 65: Penca de balangandã tamanho zerinho (pulseira) Galeria Dois Irmãos	252
Figura 66: Penca de balangandã em prata 90 Las Bonfim	253
Figura 67: Penca de balangandãs com banho de níquel	254
Figura 68: Detalhe da vitrine da Gerson's Joalheiros com penca de balangandãs e berimbau	262
Figura 69: Reportagem sobre incêndio do Mercado Modelo de 1969	274
Figura 70: Penca de balangandãs confeccionada pelo artesão Narciso	277
Figura 71: Mapa turístico do Centro Histórico de Salvador	281
Figura 72: Penca de balangandãs tamanho 3 Gerson Joalheiros	283
Figura 73: Pulseira de balangandãs Gerson Joalheiros	283
Figura 74: Atriz Adriana Esteves com corrente inspirada em um balangandã de Lúcia Lima na novela Segundo Sol	285
Figura 75: Penca de balangandãs de Aguilardo Teixeira	287
Figura 76: Moldes para confeccionar berloques de pencas de balangandãs	288
Figura 77: Berloques após a sua confecção	289
Figura 78: Berloques diversos com banho dourado	290
Figura 79: Espaço do banho eletrolítico	290
Figura 80: Polimento dos berloques	291
Figura 81: Escastoamento para figa realizada por Aguilardo Teixeira	291
Figura 82: Penca de balangandã produzida em madeira por César	294
Figura 83: Penca de balangandã produzida em madeira por César	295
Figura 84: Balangandãs produzidas por César do Mercado Modelo	295
Figura 85: Pencas de balangandãs de Nádia Taquary	297
Figura 86: Penca de balangandãs de Nádia Taquary	298
Figura 87: Leilão joias de Cesária produzidas por Nádia Taquary	298
Figura 88: Penca de balangandã idealizada por Nádia Taquary para a novela O tempo não para	299
Figura 89: Paliteiros séc. XIX MCCP	310
Figura 90: Joias de crioula em exposição MCCP	310
Figura 91: Pencas de balangandãs em exposição MCCP	314
Figura 92: Representação de Carybé de uma mulher negra portando penca de balangandã	315
Figura 93: Vitrine de exposição de pencas de balangandãs no Museu Afro-Brasil	315
Figura 94: Painel com reprodução de imagens de negras de ganho no Museu Afro-Brasil	316

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Pencas de balangandãs musealizadas	154
Quadro 02: Pencas de balangandãs em exposição 2021	155
Quadro 03: Pencas de balangandãs/balangandãs comercializados no Mercado Modelo	255
Quadro 04: Pencas de balangandãs/balangandãs comercializados no Pelourinho	257
Quadro 05: Comparativo das pencas de balangandãs do séc. XIX e atuais	269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 AS PENCAS DE BALANGANDÃS PRECURSORAS E O CONTEXTO SOCIAL DO SÉCULO XIX	21
1.1 Aspectos socioculturais da cidade de Salvador no século XIX	23
1.2 A portadora dos balangandãs: a negra de ganho nos séculos XVII e XIX	31
1.3 Os balangandãs: origens, ortografia, caracterização e simbologia	53
1.3.1 Origens: uma discussão pelo monopólio das raízes do objeto	57
1.3.2 Ortografia	77
1.3.3 Forma e simbologia	85
2 O USO DAS PENCAS DE BALANGANDÃS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BAIANA	101
2.1 Aspectos socioculturais de Salvador no início da República	102
2.2 A mulher negra no Pós-Abolição: entre a Baiana e a Mãe Preta	114
2.3 Instâncias de consagração das pencas de balangandãs: de joia/amuleto a bem cultural símbolo de uma “ideia de Bahia”	130
2.3.1 Colecionismo e musealização das pencas de balangandãs: a representação de um passado “exótico”	138
2.3.1.1 Colecionismo	138
2.3.1.2 Da musealidade a musealização das pencas de balangandãs	149
2.3.1.3 Antiquários	157
2.3.2 Música, teatro, cinema e literatura como instâncias de consagração	158
2.3.3 Outras instâncias de consagração	181
3 CAMINHOS DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO VINCULADO À DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL	188
3.1 O alargamento da noção de patrimônio no Brasil: o local e o nacional	192
3.2 A valorização do patrimônio afrodiaspórico na Bahia e no Brasil	210
3.3 O espaço, o espírito do lugar e a penca de balangandã: uma relação necessária	234
4 AS NOVAS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO UM INTENSIFICADOR CULTURAL	240
4.1 Descrição do uso, forma e significação das novas pencas de balangandãs	242
4.1.1 Usos	242
4.1.2 Estudo da morfologia da penca de balangandã	243
4.1.3 Significados	258
4.1.4 Comparativo das pencas de balangandãs do séc. XIX e atuais	269
4.2 Os locais de comercialização	271
4.2.1 O Mercado Modelo	272
4.2.2 O Centro Histórico	279
4.2.3 Joalherias	282
4.2.4 Casas de decoração de ambiente e internet	284
4.3 Artesãos e artistas	285
4.3.1 Um artesão tradicional	286
4.3.2 Um vendedor artesão	294
4.3.3 Nádia Taquary	296
4.4 As histórias a respeito das pencas de balangandãs	300
5 AS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO PATRIMÔNIO REGIONAL E	303

NACIONAL	
5.1 O valor das pencas de balangandãs	304
5.2 Encantamento, ressonância e aderência nas pencas de balangandãs	309
5.3 Um patrimônio a serviço do desenvolvimento local?	318
CONSIDERAÇÕES FINAIS	322
REFERÊNCIAS	325
ANEXOS	363
APÊNDICES	365

INTRODUÇÃO

Introdução

Meu primeiro contato e fascínio pelas penças de balangandãs ocorreu no meu ingresso na graduação em Museologia na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 2008, quando busquei conhecer a maioria dos museus da minha região e me deparei com a coleção de joias de crioulas do Museu Carlos Costa Pinto. Naquela época me surpreendeu o fato de mulheres negras que viveram no período da escravidão no Brasil possuírem joias tão exuberantes. Posteriormente, nos anos que passei em projetos de extensão desenvolvidos pela professora Maria Salete Nery passei a me debruçar sobre as penças de balangandãs produzidas na atualidade e na sua relação com as penças precursoras, observando aspectos econômico-sociais na sua perpetuação. Apesar de não ter desenvolvido pesquisa sobre as penças de balangandãs no mestrado, vi no doutorado, no campo da Museologia e do Patrimônio, a oportunidade de aprofundar e amadurecer questões inicialmente desenvolvidas em monografia na graduação em 2012.

A opulência das penças de balangandãs encontrou ressonância em uma jovem pesquisadora que procurou compreender os usos de tais adornos em uma sociedade escravista. Criada no Recôncavo, sempre me chamou a atenção o fato das mulheres negras, mesmo pobres, gostarem de utilizar algumas joias de ouro no seu dia-a-dia, ao menos um brinco no formato de argolas e em dias de festa, um cordão de ouro. A perpetuação das penças de balangandãs em diferentes formatos também chamava a minha atenção devido à ausência de pesquisas sobre seus novos usos, formatos e significados. Neste sentido, a pesquisa tem por objetivo apresentar a trajetória das penças de balangandãs de joia/amuleto a bem cultural.

As penças de balangandãs, ou simplesmente balangandãs, a partir de averiguações realizadas em fontes documentais e iconográficas, são objetos confeccionados e usados no Brasil desde o século XVIII, apresentando diversos formatos, significados e usos até a atualidade. Utilizada em uma sociedade que empregava significativamente vestuário e joias como objetos de distinção social, a pença de balangandã era uma forma de externalização do poder/capital tanto efetivo quanto simbólico de suas portadoras ou de seus senhores. Deste modo, o objeto possuía uma dupla função, ou seja, representava e caracterizava os costumes de um grupo ao mesmo tempo em que conferia as usuárias o status de possuidoras de um pequeno acúmulo de dinheiro através da posse de joias. A pença de balangandã é uma joia portada à cintura por mulheres negras escravas, libertas ou livres principalmente nos séculos XVIII e XIX, com sonoridade característica de chocalho e utilizada sobretudo na Bahia e Rio de Janeiro como amuleto e acúmulo de pecúlio.

Vinculada ao vestuário das mulheres negras que atuavam no trabalho de ganho¹ ou como amas-de-leite, as pencas de balangandãs foram classificadas como um tipo de joia de crioula – uma joalheria fruto da confluência de elementos portugueses e africanos em terras brasileiras, confeccionadas principalmente em ouro, prata e corais, e que incluem cordões de bolas confeitadas, cordões de aliança, pulseiras-copo, pulseiras-placas, brincos, anéis e pencas de balangandãs.

Devido as dúvidas geradas a respeito da nomenclatura e formato das pencas de balangandãs, salientamos na pesquisa a existência de três objetos distintos ao longo dos séculos: a penca, o balangandã e a penca de balangandã. A penca é considerada o formato ancestral da penca de balangandã e o balangandã, além de não possuir nave como a penca, não é uma joia portada à cintura. A pesquisa debruça-se na perpetuação das pencas de balangandãs, um objeto formado por três partes: a corrente, a nave e os elementos pendentes (chamados berloques), possuindo variações quanto às técnicas de confecção, quantitativo de berloques, materiais de fabrico, tamanho, volume e peso. As pencas de balangandãs se caracterizam por ser classificadas como uma joia aberta, ou seja, devido à possibilidade de ser continuamente modificada com a agregação ou retirada de berloques (seja por motivo estético, seja também por razões religiosas ou financeiras). Isso, por sua vez, possibilita ao objeto tornar-se único devido à incorporação de elementos de acordo com a vontade e gostos da usuária ou proprietário/a. Tal característica pode ser observada, por exemplo, nas pencas de balangandãs musealizadas no Museu Carlos Costa Pinto, em que os elementos decorativos e o número de elementos pendentes diferem muito um dos outros.

O caráter único de cada penca de balangandã – cujos exemplares são predominantemente do século XIX – pode ser observado no fato dos objetos musealizados não possuírem cópias, indicativo de que a joia não era produzida em série. Modo de produção bem diferente das pencas de balangandãs produzidas de meados do século XX até a atualidade, que se caracterizam pela repetição de elementos decorativos e berloques, ou seja, pela sua produção em série. As mudanças entre as pencas de balangandãs precursoras e produzidas na atualidade residem no tipo de uso e usuário do objeto que interferiu, principalmente, nas tipologias de elementos pendentes, materiais de fabrico e tamanho das peças. As precursoras estão vinculadas às formas de distinção do período colonial, de uso

¹ Atividade desenvolvida tanto por homens quanto por mulheres, escravos ou livres, nos centros urbanos. Consistia no aluguel de serviços especializados (sapateiros, carregadores, engomadeiras, etc.) ou na atividade de comércio de gêneros alimentícios, exercida, sobretudo por mulheres. Quando ainda escravo, o negro de ganho poderia trabalhar diretamente para o senhor ou pagar uma quantia fixa semanal, possuindo, em alguns casos, liberdade para não morar na casa do senhor.

exclusivo das negras, produzidas em ouro ou prata, de forma artesanal, com a escolha dos berloques (amuletos) relacionados à característica étnica e preferências religiosas da usuária. As produzidas na atualidade, algumas de forma industrial, de símbolo étnico-religioso passaram, em sua grande maioria, a representar a presença negra na Bahia, sendo os berloques, predominantemente, não escolhidos pela usuária, mas pré-determinados em sua produção.

A produção e comercialização das novas pencas de balangandãs possuem como marco a atribuição do valor de bem cultural pelas elites ao objeto a partir da década de 1930. Neste período, através de ideologias propagadas pelo governo de Getúlio Vargas, o negro foi aceito como grupo étnico formador do povo brasileiro ocorrendo, de maneira seletiva, a escolha de alguns elementos vinculados às classes populares de origem negra para representar o país enquanto nação miscigenada – o samba, a capoeira, a mulata² e as pencas de balangandãs foram alguns símbolos eleitos no período para representar à participação da etnia negra na formação do país, entretanto, as religiões de matriz africana continuaram a ser duramente perseguidas no Estado Novo (1937-1945). As pencas de balangandãs passaram a ser mencionadas e utilizadas em canções, filmes e peças teatrais, causando uma busca por informações e colecionismo das joias. Esta consagração do objeto a partir da década de 1930, transformou a joia/amuleto em bem cultural, sendo observado nesta pesquisa as motivações nacionais e locais (Bahia) para a ascensão do objeto no período.

A transformação das pencas de balangandãs em bem cultural relacionado à diáspora africana, além da mudança ideológica implementada pelo governo Vargas, ainda possui relação com a invenção da baianidade – em que diversos símbolos foram eleitos para representar um passado de riquezas da Bahia associado ao caráter único do seu patrimônio histórico, belezas naturais, manifestações culturais e povo –, sendo as pencas de balangandãs responsáveis por caracterizar um passado opulento da população afrodescendente do estado. Observa-se, deste modo, que a valorização das pencas de balangandãs, agregando valor documental, simbólico e novos usos, foi fruto de ações impetradas pela intelectualidade e pelo Estado, no sentido de buscar símbolos para a identidade regional e nacional.

As pencas de balangandãs comercializadas no Centro Histórico de Salvador, associadas ao berimbau e às fitas do Bonfim, promovem o patrimônio vinculado à herança africana na Bahia. O objeto, de um símbolo de distinção social na sociedade

² O vocábulo mulata, na conjuntura do início do século XX, caracteriza a mulher negra miscigenada. Era ainda uma forma de mascarar a herança africana no país, designando como mulatas mulheres negras.

escravocrata, tornou-se um símbolo evocativo, que faz vir à memória as antigas crioulas da Bahia – uma excelente demonstração de ressonância de que fala Greenblatt (1991). As pencas de balangandãs modernas, que são produzidas em série, se assemelham no aspecto formal, material ou no quantitativo de elementos com as precursoras que eram utilizados pelas crioulas, conquanto não sejam, estritamente falando, cópias fidedignas dessas. O aspecto mais importante a destacar sobre as novas pencas de balangandãs é que, a despeito de sua função mercadológica, elas também são fontes documentais, ainda que em um outro contexto histórico e sociocultural, e que, ao menos na Bahia, mantêm seu estatuto de patrimônio cultural da diáspora africana. É possível que, à medida em que avancem os estudos sobre essa joia de crioula, a comparação entre as pencas de balangandãs precursoras e as atuais revelem, mais que suas diferenças, os elementos socioculturais significativos que ambas possuem, bem como o seu papel na configuração do patrimônio cultural brasileiro – um apogeu que contrasta com um longo silenciamento do patrimônio da diáspora africana no Brasil.

A pesquisa tem como objetivo principal analisar a trajetória das pencas de balangandãs de uma joia/amuleto usada por mulheres negras no período do escravismo no Brasil, até tornar-se um bem cultural símbolo da diáspora africana na Bahia observando, ainda, o contraste entre a ausência de valorização, durante décadas, de patrimônios da diáspora africana pelo IPHAN e pelo órgão de proteção do patrimônio do Estado da Bahia em relação à consagração das pencas de balangandãs como bem cultural desde a primeira metade do século XX até a atualidade.

A partir do objetivo geral, foram traçados os objetivos específicos da pesquisa que procurou: 1) contextualizar o período histórico atribuído ao surgimento das pencas de balangandãs, sobretudo aspectos do escravismo e das atividades das negras de ganho em Salvador, a fim de evidenciar as origens, terminologias, simbologias e usos das pencas balangandãs precursoras; 2) apresentar, a partir de uma investigação histórica e patrimonial, os usos das pencas de balangandãs no início do século XX e as instâncias de consagração do mesmo enquanto bem cultural símbolo da nacionalidade e de uma ideia de Bahia; 3) realizar um breve panorama da presença do patrimônio da diáspora africana na política federal e estadual do patrimônio, atrelando a valorização do patrimônio de matriz africana na Bahia ao turismo étnico e ao patrimônio a serviço do desenvolvimento local, observando ainda a participação da intelectualidade local e do Estado neste processo; 4) compreender o processo de produção das pencas de balangandãs na atualidade, descrevendo aspectos formais, simbólicos e de uso, listando alguns artesãos e locais de comercialização com o intuito de evidenciar o objeto como um bem cultural que possui não só uma representação

simbólica do Brasil escravista, mas também novos usos e novos significados na atualidade; 5) discorrer, a partir dos conceitos de encantamento, ressonância e aderência, como as pencas de balangandãs precursoras e atuais são um bem cultural resultado da diáspora africana e como a população soteropolitana se apropria de forma diversificada de tal patrimônio, dentre eles através do turismo cultural.

O recorte da pesquisa é delimitado pela utilização das pencas de balangandãs na sociedade escravagista brasileira no final do século XVIII até a atualidade com a produção de pencas de balangandãs em formatos diversos. O recorte amplo inspira-se no recorte metodológico braudeliano de análise de longa duração, descrita por Michel Vovelle (2005) como o método que propiciou maiores avanços em pesquisas de História Cultural. Portanto, é um estudo de longa duração a respeito da perpetuação das pencas de balangandãs em diferentes conjunturas históricas.

A justificativa para a pesquisa inicia-se como o argumento de que durante um longo período, a noção de patrimônio cultural esteve atrelada a uma cultura ornamental (COUTINHO, 2011), ou seja, a um conjunto de produtos da atividade humana como música, artes plásticas, arquitetura, literatura, dentre outros, que seguiam modelos estéticos eurocêntricos, devido à ausência de obstáculos, desde o período colonial, para a penetração da cultura europeia. Devido ao desenvolvimento social em nosso país desde a sua formação, para Carlos Coutinho (2011, p.40), não existia no Brasil “uma significativa cultura autóctone anterior à colonização” capaz de sobressair como o “nacional” em oposição ao “universal”, ou o “autêntico” em contraste com o “alienígena”, resultando em uma produção cultural que tinha no modelo europeu uma meta a ser alcançada. No decorrer do século passado, a ideia de patrimônio foi sendo ampliada, culminando no englobamento de uma maior heterogeneidade dos bens representativos dos diversos grupos humanos que habitam ou habitaram o globo. Todavia, segundo Coutinho (2011, p.50-60), a cultura brasileira, marcada pela “conciliação pelo alto”, continuou a vincular-se organicamente ao patrimônio cultural universal com o predomínio de “correntes elitistas e intimistas”.

No Brasil, o alargamento da noção de patrimônio institucionalizou-se, no final dos anos de 1970, a partir da curta gestão de Aloisio Magalhães frente ao IPHAN, período em que a noção de “patrimônio histórico e artístico” da política patrimonial do IPHAN, à época de Rodrigo de Andrade, é substituída pela noção de “bens culturais” (GONÇALVES, 1996, p. 52). Para Gonçalves, a gestão de Magalhães em conjunto com um olhar mais sensível dos técnicos do órgão para a ampliação do inventário dos bens culturais do país, reconheceu os mesmos como “indicadores” que devem ser utilizados “no processo de identificação de um caráter nacional brasileiro, definido não apenas pelo passado ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadas pelo

futuro” assegurando ainda que tais bens devem ser levados “em conta no processo de desenvolvimento” (GONÇALVES, 1996, p.52-53). Ainda sobre o pensamento de Aloisio, os bens patrimoniais seriam parte de uma categoria mais ampla, os bens culturais, que abrangeriam diversas espécies de objetos e atividades (GONÇALVES, 1996, p. 76). Neste sentido, a partir da expansão da noção de patrimônio, compreende-se que as penças de balangandãs são um bem cultural que carece de estudos relacionados à trajetória da sua valorização e popularização enquanto bem representativo da miscigenação brasileira na Era Vargas e da herança africana na Bahia, do período colonial até a atualidade.

A carência de estudos a respeito das penças de balangandãs, enquanto objeto utilizado por mulheres negras, que se tornou um bem cultural através de diversas instâncias de consagração – dentre elas a musealização –, indica que as políticas culturais por décadas ignoraram a complexidade e diversidade do patrimônio brasileiro. Partindo do pressuposto, apresentado por Gonçalves (1996, p.27), de que as narrativas sobre patrimônios culturais se baseiam em “narrativas históricas ou antropológicas sobre a memória e a identidade nacional”, entende-se que a valorização das penças de balangandãs, a partir do Estado Novo (1937-1945) foi um símbolo da mistura genética e cultural das diversas etnias que formaram o Brasil. Analisar os enunciados construídos pela intelectualidade e pelo Estado acerca da penca de balangandã é de suma importância para compreender a trajetória de sua ascensão de joia afro-brasileira a bem cultural símbolo de uma dada concepção de brasilidade e baianidade. De outra parte, é importante reconhecer como esse movimento de alçamento da penca de balangandã apresenta, como contraparte, uma forma de apagar da memória social os horrores do escravismo.

A escolha dessa joia como objeto de estudo se justifica também pela ausência de pesquisas, no âmbito da Museologia, que evidenciem como as penças de balangandãs se tornaram um bem cultural representativo do Brasil escravocrata, através da opulência do vestuário de uma parcela pequena da população feminina negra. Tanto da perspectiva histórica quanto da patrimonial, em especial das políticas patrimoniais executadas pelos órgãos oficiais, é necessário compreender como, em um dado momento do século XX, as penças de balangandãs se consagraram como a representação das mulheres oriundas da Bahia e do Brasil, por meio de diversas instâncias de consagração nas quais estavam envolvidas ações da sociedade civil e do Estado. Grosso modo, podemos identificar a penca de balangandã como patrimônio com base na afirmativa de Desvallés e Mairesse (2011, p.254 - tradução

nossa) para os quais “tudo que é musealizado é patrimonializado, mas [nem] tudo que é patrimonializado não é musealizado”³. Salienta-se que a musealização foi um passo importante, mas não o único, na consagração do objeto como um patrimônio afro-brasileiro. Iniciada na década de 1930, a valorização das pencas de balangandãs como bem cultural perdura até os dias atuais, através da ampla comercialização no Centro Histórico de Salvador, representando um modo de vida, um jeito de ser, regional, mas também nacional.

Salienta-se que as poucas pesquisas realizadas com acervos musealizados foram realizadas por Raul Lody (1988) e Simone Silva (2005) com o acervo existente no Museu Carlos Costa Pinto. Lody (1988) realiza um arrolamento das pencas de balangandãs e seus berloques e Silva (2005) produziu uma análise semiótica dos berloques que compõem as vinte e sete pencas de balangandãs musealizadas. As pesquisas de Lody (1988) e Silva (2005) não informam sobre o contexto histórico da formação da coleção, a consagração dos objetos como patrimônio ou como a produção na contemporaneidade se configura em uma patrimonialização. De maneira semelhante, Ana Beatriz Factum (2009), Laura Cunha e Thomas Milz (2011) e Aline Hardman (2015), nos campos do Design e da História, realizaram estudos a respeito das joias de crioulas no século XIX, entretanto, não problematizaram a perpetuação das pencas de balangandãs através da sua valorização enquanto bem cultural em um período em que o Estado procurava signos que representassem um Brasil miscigenado, mas, ao mesmo tempo, com um passado opulento. As poucas pesquisas realizadas por profissionais de museus, ou do campo da Museologia, desde a década de 1940, através de definições, descrições ou estudos semióticos, investigaram apenas o objeto precursor, negligenciando as questões que levaram as pencas de balangandãs a serem valorizadas por colecionadores, intelectuais, imprensa e Estado e, conseqüentemente, passando a ser produzidas em grande escala nos séculos XX e XXI.

A inquietação que desemboca no objeto de pesquisa reside ainda na ausência de estudos a respeito das pencas de balangandãs produzidas na atualidade. A consagração dos objetos precursores, a partir da década de 1930, criou um novo mercado consumidor para as pencas de balangandãs devido a sua capacidade de representar a cultura nacional e regional – estimulada pela valorização da mulher negra baiana (denominada como crioula, preta baiana ou baiana) e pelos figurinos e canções interpretadas por Carmen Miranda. Salienta-se que o único estudo relativo às

³ Texto original de Desvallées; Mairesse: “tout cequi est muséalisé est patrimonialisé, mais tout cequi est patrimonialisé n’est pas muséalisé”.

pencas de balangandãs produzidas na contemporaneidade, que aborda seus aspectos formais, os usos e novos significados, foi realizado por mim em monografia de Bacharelado em Museologia, em 2012. Neste projeto, observa-se a necessidade de compreensão de como as pencas de balangandãs, tiveram seu uso pelas mulheres negras nas ruas de Salvador e no Recôncavo baiano quase extinto no início do século XX, tornaram-se, em poucos anos, um objeto colecionável e com cópias produzidas em diferentes formatos, tamanhos e materiais, passando a assumir o papel de um bem cultural representativo da Bahia e da nacionalidade⁴.

Por fim, a pesquisa justifica-se ainda pela necessidade de mais investigações sobre bens culturais da diáspora africana no Brasil a fim de revelar patrimônios poucos conhecidos, trajetórias de valorização ou aspectos que envolvam a ação de atores locais nos processos de ascensão de determinados bens.

Dessa forma, a pesquisa apresentada nesta tese possui relevância para o campo da Museologia e do Patrimônio, no sentido de descortinar como uma joia utilizada por mulheres negras principalmente no século XIX tornou-se um bem cultural representativo do povo brasileiro. O ineditismo configura-se em evidenciar os aspectos políticos, econômicos e sociais que fizeram uma joia de crioula um símbolo regional e nacional, demonstrando assim como ocorreu o processo de elevação de um objeto vinculado a cultura afro-brasileira a bem cultural.

Algumas questões foram formuladas a respeito do objeto de estudo a serem respondidas ao longo do desenvolvimento da pesquisa. As perguntas buscaram compreender a origem e comercialização das pencas de balangandãs precursoras, sua perpetuação e representação como bem cultural. São elas: Há um exclusivismo baiano no uso ou comercialização das pencas de balangandãs precursoras e atuais? A perpetuação das pencas balangandãs na contemporaneidade foi algo natural ou formulado por intelectuais e pelo Estado devido à necessidade, a partir da década de 1930, de bens culturais que simbolizassem os diferentes grupos étnicos que formaram o povo brasileiro? A partir dos conceitos de ressonância e aderência é possível determinar se as pencas de balangandãs são consideradas um bem cultural para a população soteropolitana?

⁴ Compreende-se os balangandãs como um símbolo na nacionalidade devido a sua ascensão, a partir da década de 1930, como um objeto relacionado a um tipo nacional – a baiana. A partir da análise de músicas, filmes e peças teatrais produzidas durante o Estado Novo (1937-1945) é possível perceber que os balangandãs eram referenciados com constância em diversos meios de comunicação. Vale ressaltar como exemplos, a organização, pela primeira-dama Darcy Vargas, no Cassino da Urca, para fins beneficentes, do espetáculo teatral *Joujoux e Balangandãs* e do protagonismo de Carmen Miranda e dos balangandãs no cenário internacional como representação do Brasil.

Quanto às hipóteses da tese foram formuladas duas afirmativas que se complementam. A primeira, de que as pencas de balangandãs, através de ações da sociedade civil e do Estado, tornaram-se um bem cultural representativo do Brasil escravocrata e da diáspora africana na Bahia. E a segunda, salienta que a consagração das pencas de balangandãs como bem cultural ocorreu a partir da década de 1930 e se intensificou a partir da década de 1950, associado à valorização da cultura de matriz africana e do turismo étnico na Bahia.

Os referências teóricas e conceitos escolhidos para a escrita da tese buscaram focar como uma joia de crioula tornou-se um bem cultural vinculado à diáspora africana no Brasil. Os conceitos utilizados possuem como principal característica a interdisciplinaridade entre alguns campos das Ciências Humanas e a Museologia.

A trajetória de ascensão das pencas de balangandãs como um bem cultural fruto da diáspora africana no Brasil revela como o objeto, em diferentes contextos político-culturais, foi eleito, por agentes culturais, para representar inicialmente, a opulência de algumas mulheres negras no período colonial, e posteriormente, a herança africana e miscigenada na Bahia. A perpetuação das pencas de balangandãs ao longo dos séculos agregou novos usos, novos significados e novos formatos sem perder seu aspecto de representação coletiva de um passado escravista. Para Gonçalves, “os objetos materiais circulam permanentemente na vida social” sendo necessário acompanhar “seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos [...]”, pois tais deslocamentos sofridos pelo objeto permitem a compreensão da “dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” na realidade que está inserido (GONÇALVES, 2007, p.15).

O primeiro conceito que permeia toda a tese envolve compreender as pencas de balangandãs como um bem cultural devido ao alargamento da noção de patrimônio ocorrida a partir da década de 1970. Deste modo, buscou-se autores que caracterizaram as políticas patrimoniais no Brasil e os motivos da ampliação da noção de patrimônio (MAGALHÃES, 1985; FONSECA, 2005; ABREU, 2007; CHUVA, 2009). Buscou-se, a partir de José Reginaldo Gonçalves (1996) e Déa Fenelon (1992) uma visão mais ampla do campo patrimonial observando que patrimônio “é mais do que as belas-artes. É memória, é política, é história, é técnica, é cozinha, é vestuário, é religião” havendo cultura e, portanto, representação por meio do patrimônio, “[...] onde os seres humanos criam símbolos, valores, práticas, [...] onde é criado o sentido do tempo, do visível e do invisível, do sagrado e do profano, do prazer e do desejo, da

beleza e da feiúra, da bondade e da maldade, da justiça e da injustiça, ali há cultura” (FENELON, 1992, p.31).

A partir da noção de patrimônio a pesquisa debruça-se em observar a valorização do patrimônio fruto da diáspora africana no Brasil a partir do estudo de caso das pencas de balangandãs. Neste sentido, entende-se por patrimônio da diáspora africana o formado nas Américas através da dispersão forçada de povos africanos que perpetuaram um conjunto de práticas culturais trazidas da África, em geral por meio do intercâmbio de elementos africanos com os existentes em território americano através de sincretismos, hibridismos e, sobretudo, resistências. Tal conceito, alinhado ao de Atlântico Negro, desenvolvido por Paul Gilroy (2001), em que o Atlântico é uma unidade de análise devido à existência de diversas culturas afro-atlânticas moldadas devido aos encontros culturais ocorridas no modo de produção mercantil-escravista, corrobora para a compreensão das pencas de balangandãs em uma percepção macro, ou seja, como um objeto que só surgiu devido às trocas culturais decorrentes da travessia atlântica, como, comparativamente, também ocorreu com o surgimento de joias de mulheres negras na Martinica (GODOY, 2006).

Ao definir a pencas de balangandãs como uma joia afro-luso-brasileira, nascida das trocas culturais produzidas pela diáspora africana no Brasil, salienta-se que o objeto pode ser considerado mestiço ou híbrido devido ao seu formato, simbologia e usos. Pesquisas sobre o período colonial mas também sobre o período atual – como a pintura mexicana do século XVI, investigada por Gruzinski (2001), ou o funk carioca, investigado por Réia Pereira (2013) – tem demonstrado as hibridizações culturais na América. A caracterização de mestiça vincula-se à compreensão de mestiçagem do historiador Serge Gruzinski, que utiliza tal termo “para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia” (GRUZINSKI, 2001, p.62). Gruzinski possui pesquisas sobre aspectos de “hibridação” e mestiçagem nas artes mexicanas nos séculos XVI e XVII, não criando um conceito ou teoria para o assunto, mas, evidenciando, através de diversas obras analisadas, os mecanismos de funcionamento destas mesclas culturais – aplicáveis ao contexto brasileiro. A denominação de híbrida está relacionada ao conceito de hibridação de Néstor Garcia Canclini (2003, p.19-22) definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas”, afirmando ainda que “os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais”, surgindo “não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.

Outro termo associado às pencas de balangandãs, a partir da análise de seus usos em meados do século XX, é “consagração”, desenvolvido por Pierre Bourdieu. De acordo com Bourdieu (2011, p. 150), a consagração cultural “submete os objetos, as pessoas e as situações sob sua alçada, a uma espécie de promoção ontológica que faz lembrar uma transubstanciação”. As pencas de balangandãs, a partir da década de 1930, em um movimento regional, mas também nacional, tornou-se um bem cultural representativo do Brasil, contraditoriamente, em um período em que o órgão criado para salvaguardar os bens representativos da nação não dava a devida atenção ao patrimônio de matriz africana em suas ações de tombamento (LIMA, 2012). As instâncias de consagração das pencas de balangandãs ao longo do século XX foram diversas destacando-se o colecionismo, a musealização, o cinema, o teatro e a música. Neste sentido, pensar a valorização das pencas de balangandãs como bem cultural a partir da década de 1930 evidencia as contradições sócio-históricas do período, em que, outros amuletos/objetos de origem africana, por exemplo, foram apreendidos devido a existência de uma lei que coibia manifestações culturais/religiosas de origem africana.

Destaca-se ainda nos referenciais teóricos da tese o estudo a respeito do papel dos intelectuais e do Estado na valorização das pencas de balangandãs. No caso específico da Bahia, o declínio do prestígio político e financeiro gerou um movimento de enaltecimento das características históricas do estado, em uma idealização de lócus privilegiado de uma determinada história, cultura e modo de vida – denominada, posteriormente, de ideia de Bahia ou baianidade (MARIANO, 2009; ENCARNAÇÃO, 2010; CONCEIÇÃO, 2010). Inicialmente, entre as décadas de 1910 e 1930, houve a hegemonia na construção de uma ideia de Bahia de intelectuais vinculados às elites agrárias através de inúmeras publicações e discursos em espaços como o Arquivo Público da Bahia e o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), com o intuito de modificar uma visão de atraso atribuída a Salvador – por meio da construção de um imaginário em que lembranças do antigo apogeu colonial, de Salvador como berço da civilização brasileira, dos homens que atuaram na gestão da colônia e do império, da arquitetura colonial e das batalhas vencidas em prol da independência tiveram destaque (PINHO, 1918, 1925; LEITE, 2005; SILVA, 2006).

Entretanto, a partir da década de 1930, um grupo de jovens escritores com estreita ligação com os produtores culturais – mães-de-santo, capoeiristas, cozinheiras – viram no caráter heterogêneo e nas diversas manifestações populares da cultura baiana, um viés para reerguer economicamente o Estado. A partir década de 1930, no Brasil e na Bahia, há uma aproximação entre os intelectuais (escritores e pintores) e as classes populares (candomblecistas, capoeiristas, operários e população pobre que

vivia no centro da cidade), representando uma busca por parte da sociedade civil em pensar uma identidade nacional e regional mais próxima das características da população. Por meio de artigos em jornais e publicações de obras literárias, somou-se, ao enaltecimento da Bahia como primeira capital do Brasil e a valorização do patrimônio histórico, a construção de um discurso de valorização da herança da diáspora africana e da cultura popular da Bahia que, de maneira lenta e gradual, alcançou o apogeu na década de 1950 (MACIEL, 2015; SANTANA 2017). Portanto, a década de 1930 inaugurou um novo jeito de imaginar Salvador, com a agregação nos discursos de valorização da história local de elementos da cultura popular, ou seja, de uma ideia e Bahia vinculada fortemente com a diáspora africana (SANTANA, 2017). A compreensão da ação dos intelectuais, sociedade civil e Estado nesta valorização é crucial para a compreensão da consagração das pencas de balangandãs.

A ação da sociedade civil através de escritores e lideranças populares pode ser considerada a precursora da valorização da cultura popular do Estado da Bahia, especificadamente da valorização dos elementos da diáspora africana, fortemente presentes na cultura baiana. Sirinelli (1998, p. 261), classifica como homens de cultura tanto “os criadores como os ‘mediadores’ culturais”. Acrescentando ainda que “à primeira categoria pertencem os que participam na criação artística e literária ou no progresso do saber, na segunda juntam-se os que contribuem para difundir e vulgarizar os conhecimentos dessa criação e desse saber” (SIRINELLI, 1998, p. 261). Como criadores culturais podemos citar Mãe Menininha do Gantois, Mãe Senhora, Mãe Aninha, Mestre Bimba, Mestre Pastinha, Mestre Abdias do pano-da-Costa, Durval Marques da Silva o “Vavá Madeira”, Lourdes Cardoso, Camafeu de Oxóssi, Maria São Pedro, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Caribé, Riachão, Verger e, como mediadores culturais, Edgard Santos, Thales de Azevedo, Agostinho, Lina Bo Bardi, dentre outros.

É perceptível, na Bahia, o envolvimento da sociedade civil em grandes causas como a descriminalização do candomblé e da capoeira, religião e luta que tiveram origem entre a população negra escrava. Antonio Risério (2003) compreendeu a ação de intelectuais nas décadas de 1950 e 1960 como modernismo tardio. Entretanto, o embrião para a descriminalização de práticas culturais de origem africana e valorização da cultura popular em Salvador iniciou-se na década de 1930, por meio de ações conjuntas de escritores e criadores de cultura de origem popular, através da resistência a diversas proibições/vigilâncias realizadas pelo Estado. Se para Sirinelli (1998, p.261), “as elites da mediação cultural poderiam ser, com efeito, entendidas como dotadas de certa capacidade de ressonância e de amplificação; noutros termos, de um poder de influência”, observa-se o papel de destaque da ação da sociedade

civil, escritores pouco conhecidos à época em conjunto com lideranças da cultura popular, na perpetuação de manifestações populares na Bahia.

Diversos escritores e artistas baianos, ou que moravam na Bahia, utilizaram diversas ferramentas para propagação de suas ideias o que criou uma repercussão mundial sobre a Bahia ser uma “terra boa de se viver” ou da “harmonia das raças” (MARIANO, 2009; KELSCH, 2018). Entretanto, outros criadores culturais, ressaltavam os problemas enfrentados pela população negra na cidade de Salvador, como Vovô, criador do Bloco Ilê Ayê – voltado apenas para negros como uma forma de protesto e inserção das pessoas negras que eram excluídas de outros blocos carnavalescos devido a cor da pele. Portanto, não há um caráter homogêneo ou simplificado no estudo da participação da sociedade civil e do Estado na valorização de bens culturais de origem africana na Bahia, dentre ele das pencas de balangandãs.

A baianidade no corpo desta pesquisa é pensada como uma tradição inventada, portanto, longe de ser uma ação involuntária, o empreendedorismo baiano, com base no seu sincretismo cultural, é primeiramente uma ação dos intelectuais da terra, ou daqueles que a adotaram, cantando, escrevendo, fotografando, pintando a Bahia e o “ser baiano”, vindo a criar, através do marketing cultural, o que hoje se distingue como “ser baiano”, baianidade ou ideia de Bahia (TEIXEIRA, 1996; MOURA, 2000; MARIANO, 2009; MACIEL, 2015). A “ideia de Bahia” forjada entre os anos de 1930 e 1950 foi o embrião do que mais tarde denominou-se baianidade. Para Agnes Mariano (2009), o termo baianidade surgiu na segunda metade do século XX, quando a Bahia entrelaçou de maneira acentuada sua economia ao turismo étnico (MARIANO, 2009). Pode-se afirmar, a partir da análise realizada por Jocélio dos Santos, que a cultura negra na Bahia do escárnio e perseguições, nas primeiras décadas do século XX, passou a ser valorizada por ações do Estado principalmente por ser uma fonte de renda para o estado através do turismo (SANTOS, 2005). Outros autores debruçam sobre aspectos da baianidade como Livio Sansone (2002) e Osmundo Pinho (2010) observaram como a reafricanização de Salvador é um aspecto importante da baianidade.

Portanto, pensar as ações dos intelectuais neste período é pensar uma seleção de bens culturais das classes populares passíveis de representar a nação como, por exemplo, as pencas de balangandãs que foram escolhidas como um elemento representativo nacional e local, em detrimento de tantos outros patrimônios oriundos da diáspora africana no Brasil. Através de uma perspectiva gramsciana, Pinho (1998) analisa a Bahia a partir da ideia de nacional-popular, em que intelectuais orgânicos evocaram valores e práticas populares como o manancial da nação, sendo “signos de unificação cultural, política e ideológica” (PINHO, 1998, p.3). Assim, a consagração

das pencas de balangandãs, a baianidade e a reafricanização de Salvador, nasceram de uma ação maior, na década de 1930, relacionado a uma busca da identidade nacional (ORTIZ, 2006).

Vinculado à ação dos intelectuais e do Estado na invenção da baianidade, ainda é necessário salientar como o turismo étnico está relacionado a propagação, nas últimas décadas, das pencas de balangandãs como um bem cultural que representa o povo baiano. O patrimônio de matriz africana na Bahia foi utilizado fortemente desde a década de 1950 para desenvolvimento local pelo Estado, especialmente, nas gestões de Antonio Carlos Magalhães à frente da prefeitura e do governo do estado (GUERREIRO, 2005; QUEIROZ, 2008). O Estado propagou na mídia a baianidade através de diversos órgãos do governo, e alavancou as suas finanças, permanecendo a baianidade na mídia através da “ampliação crescente de sua produção musical [...] e adesão irrestrita das administrações públicas a um projeto turístico para a cidade” (MARIANO, 2009, p.20). O turismo étnico é realizado principalmente por estudiosos e curiosos do hibridismo da sociedade baiana, aliado ao marketing de artistas baianos que exaltavam as belezas e a cultura da região, fortalecendo a curiosidade e a cobiça por objetos referentes à cultura baiana. Logo, houve mercado para a comercialização de objetos relacionados à cultura local, em especial as pencas de balangandãs e o berimbau, como *souvenirs*.

Por fim, os conceitos de ressonância e aderência permitem também uma compreensão da ligação entre a população e as pencas de balangandãs. O conceito de ressonância desenvolvido por Greenblatt (1991) e amplamente difundido no Brasil por Gonçalves (2005), refere-se ao poder do objeto “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GREENBLATT, 1991, p. 42-56, tradução nossa). O conceito de aderência, desenvolvido por Luiz Borges e Márcio Campos (2012), funde-se ao de ressonância, ao se observar como as pencas de balangandãs estão cultural e simbolicamente próximas, ou não, da população que as produz e comercializa, ou seja, para compreender os sentidos que ele possui no presente.

No referencial teórico também será realizada uma revisão bibliográfica de todos os trabalhos já publicados sobre as pencas de balangandãs e joias de crioula, a fim de buscar informações sobre origens, usos e colecionismos. Sobre o negro nos museus brasileiros, serão utilizados Raul Lody (2005) e Marcelo Cunha (2006), sendo textos voltados para a Museologia, mas que não aprofundam a formação das coleções de joias de crioulas nos museus brasileiros. Sobre a história das joias e do vestuário das crioulas baianas e suas características serão utilizados Octávia Oliveira (1948), Paulo Machado (1973), Mercedes Rosa (2008), Maria Helena Farelli (1981), Raul Lody

(2001), Ana Beatriz Factum (2004; 2009), Solange Godoy (2006), Laura Cunha e Tomas Milz (2011), Amanda Teixeira (2013) e Cidreira (2015), obras que tratam de caracterizar as joias de crioulas, mas que não abordam a produção de penças de balangandãs na Bahia na atualidade como *souvenirs* ou adornos corporais. Sobre as penças de balangandãs, especificadamente, serão utilizados os textos de Menezes de Oliva (1941), Oliveira Neto (1942), Raul Lody (1988), Simone Silva (2005; 2012), Aline Hardman (2015): os textos de Oliva e Oliveira Neto são emblemáticos para compreensão do impacto que a valorização de tais coleções tinha na intelectualidade na década de 1940; os demais, Lody, Silva e Hardman, por serem pesquisas voltadas ao estudo semiótico e histórico das penças de balangandãs. Vale ressaltar ainda que os autores referenciados sobre o tema na revisão bibliográfica, na maioria, não produziram no âmbito da Museologia, mas no da Antropologia, das Artes Visuais e do Design.

Por fim, do campo da História a contribuição teórica foi principalmente voltada para a compreensão dos aspectos político, econômicos e sociais que envolviam o uso das penças de balangandãs no século XIX e sua perpetuação a partir da década de 1930 no período Vargas (1930-1945). As pesquisas historiográficas a respeito do trabalho e acúmulo de pecúlio pela mulher negra, sobretudo relacionado às negras Minas (Rio de Janeiro) ou nagôs (Bahia), foram as principais fontes de pesquisa para compreender o uso de adornos corporais por mulheres negras no período escravocrata e como as mesmas conseguiram comprar adornos corporais e outras posses (EXPILLY, 1935; SOARES, 1994; KARASCH, 2000; LARA, 2000; PAIVA, 2001; FARIAS, 2012, 2019, FARIA, 2022). No entanto, não há estudos historiográficos que contemplem a produção de penças de balangandãs em grande escala a partir das décadas de 1940/50, apesar do número significativo de fontes em jornais e revistas que tratam do assunto. A grande maioria das referências às penças de balangandãs precursoras ou demais joias de crioulas em estudos historiográficos não se aprofundam nos aspectos mágicos do objeto, apenas referenciam o poder aquisitivo da usuária ou seu senhor.

Os procedimentos metodológicos, ou seja, os fundamentos que sustentam a problematização de uma pesquisa, através dos recursos técnicos utilizados e modos de fazer, se constituem em elemento essencial no desenvolvimento da pesquisa-tese, pois permitem a obtenção de respostas às questões que a pesquisa se propôs. O desenvolvimento da pesquisa-tese segue os moldes da pesquisa qualitativa, ancorando-se no levantamento bibliográfico, iconográfico e na investigação *in loco* ou pesquisa de campo, uma vez que, “na investigação qualitativa a fonte direta de dados é o ambiente natural, constituindo o investigador o instrumento principal” (BOGDAN;

BIKLEN, 1999, p. 47). De acordo com Arilda Godoy, a pesquisa qualitativa abarca “a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos” (GODOY, 1995, p. 58). Godoy (1995) apontou três possibilidades na pesquisa qualitativa: a pesquisa documental, o estudo de caso e a etnografia. De acordo com Tatiana Gerhardt e Denise Silveira (2009, p. 33) a pesquisa qualitativa “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização etc.”

Os primeiros três capítulos da tese estão ancorados na pesquisa documental e bibliográfica para a compreensão da trajetória das pencas de balangandãs desde o século XVIII até o século XXI, o quarto e quinto capítulo são sustentados pela pesquisa documental e pela pesquisa etnográfica a fim de evidenciar informações atuais sobre a produção das pencas de balangandãs, sua ressonância como bem cultural e como está atrelado ao desenvolvimento local (VARINE, 2012).

De acordo com João Fonseca, a pesquisa bibliográfica é realizada a partir do “levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites” argumentando ainda que “qualquer trabalho científico se inicia com uma pesquisa bibliográfica, que permite o pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto (FONSECA, 2002, p.32). Para Medeiros, a pesquisa bibliográfica compreende a “escolha do assunto, elaboração do plano de trabalho, identificação, localização, compilação, fichamento, análise e interpretação, redação” (MEDEIROS, 2000, p. 40-42). A pesquisa bibliográfica não foi realizada apenas sobre o objeto de estudo, mas foi relativa ao contexto histórico do seu surgimento e perpetuação, de joia/amuleto a bem cultural.

A pesquisa documental, algumas vezes erroneamente confundida com a bibliográfica, permite uma maior possibilidade de informações por ser oriundas de fontes diversificadas, que não tiveram um tratamento analítico como “tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc.” (FONSECA, 2002, p.32). A principal fonte documental utilizada foi a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, seguida de fontes na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Arquivo Público do Estado da Bahia, Arquivo Nacional e Museu Histórico Nacional.

A pesquisa etnográfica, utilizada no quarto e quinto capítulo, método próprio do campo da Antropologia, mas não restrito a ele, compreende estratégias de contato e inserção no espaço em que se encontra o objeto de pesquisa a partir de um conjunto de técnicas que contribui significativamente em pesquisas qualitativas (MAGNANI,

2009). Para Engers, vincula-se “a teoria e a descrição através de uma visão holística, naturalista e indutivista, que caracteriza a abordagem em questão (ENGERS, 1994, p. 67). De acordo com Oliveira (2006), a descrição etnográfica demanda não somente olhar, mas também ouvir e traduzir a experiência do campo através da escrita, abrangendo “muitos níveis de análise” alguns simples e informais “enquanto outros podem até se revestir de certa sofisticação estatística” (GODOY, 1995, p.29). Para Gerhardt e Silveira (2009) a pesquisa etnográfica possui como características:

o uso da observação participante, da entrevista intensiva e da análise de documentos; a interação entre pesquisador e objeto pesquisado; a flexibilidade para mudar os rumos da pesquisa; a ênfase no processo, e não nos resultados finais; a visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências; a não intervenção do pesquisador sobre o ambiente pesquisado; a variação do período, que pode ser de semanas, meses e até anos; a coleta dos dados descritivos, transcritos literalmente para a utilização no relatório (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 43).

Um das principais características da utilização de técnicas e procedimentos etnográficos é a diversidade de técnicas de coleta associadas à sensibilidade do pesquisador. A coleta das informações no trabalho de campo foi realizada, inicialmente, por meio de questionários semiestruturados, com um eixo de questões previamente delimitado, congregada à observação participante. Os instrumentos utilizados foram o caderno de campo, a câmera fotográfica e o gravador – com o consentimento dos interlocutores.

Sobre as notas de campo que constam no caderno de campo, para Godoy diz que são frutos de “um processo contínuo em que o pesquisador procura identificar dimensões, categorias, tendências, padrões e relações, desvelando-lhes o significado” (GODOY, 1995, p. 29). Para Godoy (1995, p.29), a análise dos dados de campo “deve permitir que o pesquisador verifique a pertinência das questões previamente selecionadas e das percepções que gradativamente vai refinando” com a intenção “não apenas de descrever, mas, de construir novas explicações e interpretações teóricas sobre o que está acontecendo no grupo social em estudo”.

Por fim, saliento que os dez anos de observação do objeto de estudo provavelmente enriqueceram o meu trabalho, alinhados ao uso concomitante da pesquisa documental e do trabalho de campo.

A estrutura da tese apresenta: *Introdução*, *5 Capítulos*, *Considerações Finais*, *Referências*, *Apêndices* e *Anexos*, descritos nessa sequência por um resumo do que se projeta para cada uma dessas seções do texto. Os capítulos contêm subitens, considerados representativos das reflexões e análises desenvolvidas.

A *Introdução* explicou os motivos da realização da investigação e destacar sua importância, fornecendo os antecedentes que a justifiquem, bem como seus objetivos,

geral e específicos. Neste item ainda foram apresentados brevemente os fundamentos teóricos que orientam a tese, destacando o caráter interdisciplinar das discussões e reflexões propostas. Por último, foi realizada uma descrição dos procedimentos metodológicos que norteiam a pesquisa assegurando a qualidade científica da mesma.

No Capítulo 1 – AS PENCAS DE BALANGANDÃS PRECURSORAS E O CONTEXTO SOCIAL DO SÉCULO XIX, a partir principalmente de estudos historiográficos, a proposta foi apresentar um panorama socioeconômico de Salvador e Recôncavo, com ênfase nos diferentes grupos étnicos que entraram na região e na atividade de ganho exercido pelas mulheres nas ruas de Salvador, a fim de evidenciar o contexto do surgimento das pencas de balangandãs. Ainda neste capítulo foram pormenorizadas as origens atribuídas as pencas de balangandãs, as diferentes ortografias e a descrição da forma, usos e simbologia.

No Capítulo 2 – O USO DAS PENCAS DE BALANGANDÃS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BAIANA, a partir de estudos historiográficos e de publicações em jornais e revistas de circulação nacional, buscou-se: nos itens 2.1 e 2.2 contextualizar os aspectos econômico-sociais do início da República em Salvador e do trabalho das mulheres negras no ganho a fim de evidenciar como o desprezo por manifestações culturais e símbolos da diáspora africana converteu-se, a partir da década de 1930, na escolha da baiana e das pencas de balangandãs como símbolos nacionais; no item 2.3 foram elencadas as principais instâncias de consagração das pencas de balangandãs a partir da década de 1930 que culminaram em uma gama variada de textos publicados pela imprensa com o intuito de descrever o objeto.

No Capítulo 3 CAMINHOS DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO DA DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL, a proposta foi discutir como em um período de ascensão das manifestações culturais e objetos de matriz africana como símbolos da nação, as políticas de proteção do patrimônio, tanto na esfera federal quanto na estadual, negligenciaram a proteção de bens vinculados à Diáspora Africana. No item 3.1 foram apresentadas as possíveis causas para uma ausência de representação do patrimônio de matriz africana no IPHAN e na Inspetoria dos Monumentos Nacionais do Estado da Bahia e como os bens tombados a partir da década de 1980 são frutos do alargamento da noção de patrimônio e da luta de grupos vinculados ao movimento negro. No item 3.3, a partir da relação do patrimônio e o “espírito do lugar” e da ideia de patrimônio a serviço do desenvolvimento local, defendida, entre outros, por Hugues de Varine, buscou-se demonstrar como as pencas de balangandãs, enquanto um bem cultural amplamente utilizado para representar a Bahia, pode ser concebido como um bem que representa o “espírito do lugar” e que está vinculado ao desenvolvimento local através, sobretudo do turismo.

No capítulo 4 – AS NOVAS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO UM INTENSIFICADOR CULTURAL, a proposta foi apresentar as pencas de balangandãs produzidas na atualidade através do método etnográfico e da pesquisa documental. Em uma descrição dos locais de comercialização e da relação entre os vendedores e clientes que adquirem o objeto, buscou-se apresentar como as pencas de balangandãs são um bem cultural utilizado para representar a baianidade. Neste capítulo ainda foram descritos os aspectos formais, de uso e novos significados atribuídos ao objeto em um comparativo com as produzidas no século XIX e apresentado alguns artesãos que confeccionam o objeto.

No capítulo 5 AS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO PATRIMÔNIO REGIONAL E NACIONAL a proposta foi refletir, a partir dos conceitos de ressonância, encantamento e aderência, a relação da população soteropolitana com as pencas de balangandãs na atualidade, ou seja, se há distanciamento ou proximidade da população com o bem. Por fim, foi pensada uma reflexão a respeito e as pencas de balangandãs seriam um patrimônio a serviço do desenvolvimento local.

Nas Considerações Finais foi realizada uma reflexão a respeito das possíveis contribuições e do alcance das discussões a respeito do objeto de estudo. As Referências indicam, de acordo com as normas da ABNT e do Regulamento do PPG-PMUS, toda fundamentação teórica da tese. Os Apêndices se constituem pelos documentos elaborados por mim, com intuito de colaborar com o entendimento das reflexões e discussões propostas. Os Anexos, por sua vez, apresentaram cópias de documentos que sejam relevantes para o objeto de estudo como documentos, cartões-de-visita das lojas do centro histórico de Salvador, dentre outros.

CAPÍTULO 1

AS PENCAS DE BALANGANDÃS PRECURSORAS E O CONTEXTO SOCIAL DO SÉCULO XIX

1 As pencas de balangandãs precursoras e o contexto social do século XIX

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica se podem facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comidas brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano (SILVA, 2003)

Para compreender a criação das primeiras pencas de balangandãs e seu valor como bem cultural, buscamos neste capítulo, apresentar o contexto histórico de sua criação, a partir da descrição dos aspectos socioeconômicos de Salvador e do Recôncavo – pensados como possíveis locais de origem e de maior uso do objeto, mas não descartando indícios de comercialização e uso no Rio de Janeiro. Em seguida, discorreremos sobre a mulher negra que trabalhava como ganhadeiras, detalhando as peculiaridades do ofício e acúmulo de capital através da aquisição de joias, no intuito de demonstrar que tais objetos eram, também, adquiridos pelas mesmas, desmistificando uma recorrente narrativa segundo a qual essas joias eram adquiridas exclusivamente pelos senhores de escravos com as quais enfeitavam amas e mucamas. Em um segundo momento, apontamos as diferentes origens atribuídas as pencas de balangandãs, às diversas definições que lhe são conferidas, sua descrição formal e dos sentidos atribuídos – a partir de dados coletados em estudos historiográficos, antropológicos e em diversos outros textos publicados a respeito do objeto. As informações encontradas corroboram para ratificar que as pencas de balangandãs, desde o século XIX, habitavam o imaginário das elites e representava a Bahia na composição do traje da mulher negra da Bahia, denominado de traje de crioula baiana⁵, através de descrições de viajantes estrangeiros, gravuras e fotografias que popularizaram a mulher negra, sua indumentária e suas joias, sendo a mais famosa delas as pencas de balangandãs.

⁵ A denominação se refere às mulheres negras nascidas na Bahia que, no final do XIX e início do XX, trabalhavam principalmente como ganhadeiras, posteriormente, passaram a ser denominadas apenas de baianas.

1.1 Aspectos socioculturais da cidade de Salvador no século XIX

Apoiando-me em uma visão oitocentista de quem chegava a Salvador por via marítima, tem-se que vindo de alto-mar, após entrar na calma Baía de Todos os Santos de águas mornas e de ter avistado o antigo local da Vila do Pereira, navegava-se em direção ao porto da Cidade do Salvador. Ainda hoje, é uma visão privilegiada a de quem chega de barco, pois se depara com uma cidade de dois andares: a cidade baixa, ao nível do mar, com um porto que até algumas décadas atrás era repleto de saveiros atracados oriundos do Recôncavo, em intensa movimentação de carga e descarga; a cidade alta, na parte elevada do terreno, em que é possível avistar o topo de vários edifícios, sobretudo igrejas. Nestas duas partes da cidade, separadas por um imenso penhasco cortado por ladeiras, o elemento comum é a grande circulação de pessoas negras, que mesmo subjugadas, tornaram-se a representação da Cidade da Bahia.

Denominada de Cidade do Salvador, Cidade da Bahia, São Salvador ou simplesmente Salvador, recebendo ainda os apelidos de Velha Capital e Mulata Velha, compreende-se tal espaço histórico-geográfico como lócus do estudo de uma permanência: a persistência das penças de balangandãs do período escravista aos dias atuais com continuidades, acréscimos simbólicos e de uso. O entendimento da localização geográfica da cidade de Salvador e de sua região circunvizinha é importante para a compreensão dos acontecimentos históricos vinculados à escravidão e ao pós-abolição e, conseqüentemente, da conservação, no tempo e no espaço, de diferentes signos da Diáspora Africana – que remontam ao período em que milhares de pessoas de diferentes grupos étnicos foram trazidas da África na condição de escravizadas e instaladas em ambientes rurais e urbanos. Geograficamente inserida no Recôncavo Baiano, analisamos Salvador e áreas circunvizinhas como um espaço de trabalho, lutas e sociabilidades em que floresceram diversos elementos culturais afro-brasileiros, dentre eles as penças de balangandãs.

Para contar a história dos balangandãs e de suas portadoras, nos séculos XVIII e XIX, é necessário descrever, em linhas gerais, a sociedade baiana do período, ou seja, “captar a realidade”, conhecer a estrutura social (MATTOSO, 2004, p.112). Entre os séculos XVI e XIX o Brasil teve uma estrutura socioeconômica baseada no uso de mão-de-obra escravizada para a execução da maioria das atividades produtivas, comerciais e domésticas – sistema denominado por Gorender (2011) como mercantil-escravista. A escravidão no Brasil se iniciou ainda no século XVI, primeiro com o aprisionamento de povos indígenas e, em seguida, com a chegada das primeiras naus portuguesas trazendo cativos africanos. A estrutura social sempre teve na sua base

um alto número de pessoas escravizadas que possuíam aspectos culturais próprios (língua, religião, marcas corporais, ritos, mitos etc.), que se mesclou, de diferentes formas, com a cultura portuguesa e indígena constituindo a base da cultura local.

Fundada em 1549, a Cidade do Salvador, foi erigida em um ponto estratégico, em uma elevação de escarpa acentuada próxima ao mar, denominada de Cidade Alta, com a finalidade de ser o centro administrativo da possessão portuguesa na América. A hegemonia do porto de Salvador, entre os séculos XVI a XVIII, segundo Kátia Mattoso, efetivou-se por ser um centro que reunia “as principais riquezas de toda a colônia” e por possuir uma “tríplice vocação”: administrativa, religiosa e comercial, ou seja, foi durante parte do período colonial o centro administrativo e religioso da colônia (MATTOSO, 2004, p.285). Salvador foi um grande entreposto marítimo de trocas comerciais, com um comércio intenso com a costa africana e o reino.

Sobre a composição da sociedade, Mattoso, seguindo os relatos de Vilhena, que viveu no século XVIII e descreveu a sociedade da época, distinguiu a estratificação social de Salvador dividida em corpo da magistratura e finanças, corporação eclesiástica, corporação militar, corpo de comerciantes, povo nobre, povo mecânico e escravos (MATTOSO, 2004, p.169). Para Russel-Wood a sociedade baiana “se caracterizava por grande flexibilidade interna” em que “as linhas de demarcação social entre as classes se tornaram confusas”, pois à medida que decaía o prestígio senhorial era possível observar que “a riqueza começava a comprar muito dos atributos da igualdade social”, isto é, pessoas com origem desvinculada das famílias senhorias e de cor que adquiriram riquezas através do trabalho no comércio passaram a figurar entre os grupos de maior prestígio da sociedade e a unir-se, por casamentos e transações comerciais, com pessoas brancas (RUSSEL-WOOD, 1981, p.280). Estas pessoas de classes sociais distintas conviviam cotidianamente na rampa do cais ou no Terreiro de Jesus, circulando pela cidade para fazer negócios, ir à Igreja ou trabalhar até a exaustão.

Localizada na Baía de Todos os Santos e sendo parte do Recôncavo, Salvador foi o porto de entrada de portugueses e mão-de-obra para as grandes plantações do Recôncavo. Para Thiago Krause, Salvador tinha seu desenvolvimento “indissociável” do Recôncavo e do Império Português, sendo Salvador na segunda metade do XVII, “o eixo que fazia girar o comércio imperial lusitano” (KRAUSE, 2018, p.90). Compreende-se como Recôncavo Baiano a área circundante a Baía de Todos os Santos, penetrada através da navegação marítima que adentrava o território pelos rios da região, sendo o principal o Paraguaçu, descrito nos documentos históricos como “o fundo da Baía de Todos os Santos”, sendo, portanto, todo o entorno da baía

Recôncavo Baiano (ANDRADE, 2018, p.260). A grande circulação de pessoas e mercadorias entre Salvador e o Recôncavo moldaram as características da região.

A produção econômica da Bahia, no período, concentrava-se principalmente na região do Recôncavo devido à proximidade da capital, sendo a responsável pela produção agro-exportadora e também pela agricultura de subsistência. De acordo com Andrade (2018, p.261), as culturas agrícolas eram muito bem demarcadas no Recôncavo, caracterizada por três subdivisões: o sul predominava a produção de farinha de mandioca, daí ser identificado como “Recôncavo mandiogueiro”; o entorno da Baía de Todos os Santos caracterizado pela produção de açúcar, o chamado “Recôncavo açucareiro”; e ao centro, nos tabuleiros e planaltos, o “Recôncavo fumageiro”, sendo que tais atividades poderiam também ocorrer “concomitantemente” nas diferentes subdivisões descritas do Recôncavo. Todas estas atividades utilizavam abundantemente mão-de-obra escrava, tendo sido grande o número de cativos no Recôncavo que, posteriormente, migraram no fim da escravidão para Salvador.

O principal produto da Bahia no período colonial foi o açúcar produzido no Recôncavo. Entretanto, não era o único produto de exportação, pois há relatos da produção de tabaco desde o século XVII (KRAUSE, 2018). Para Mattoso (2004), na conjuntura colonial baiana, o tabaco era tão precioso quanto o açúcar servindo, o de alta qualidade, como produto de exportação para Portugal, e de baixa qualidade, como moeda de troca na África para a aquisição de escravos. De acordo ainda com Mattoso (2004), na primeira metade do século XVIII, trabalhavam na lavoura de tabaco na região de Cachoeira por volta de 2000 indivíduos. Esse número, em 1788, havia crescido para cerca de 8.000 lavradores de tabaco. E isso numa área do Recôncavo onde predominava a atividade açucareira. Para alguns estudos dos séculos XVII e XVIII a grande produção açucareira e de tabaco na Bahia caracterizava o estado como “substância principal do Brasil” (KRAUSE, 2018, p.97). Entretanto, este destaque da província da Bahia cedeu espaço, na segunda metade do século XVIII, para o Rio de Janeiro, de maneira gradual e decisiva.

Ressaltamos a importância do tabaco nesta pesquisa por ser um importante produto de exportação e de trocas comerciais, sendo um dos responsáveis, junto com o açúcar, pelo sucesso do tráfico negreiro na Bahia, sobretudo na Costa da Mina (PARÉS, 2018). De acordo com Krause (2018), era exportado para a África “o tabaco de terceira qualidade, encharcado de melaço para adocicá-lo e torná-lo mais atrativo para os consumidores africanos” tornando-se um “produto de grande demanda na Costa da Mina (só em 1699 foram enviadas 116 toneladas), onde a cachaça não fez tanto sucesso” (KRAUSE, 2018, p.94). Dessa forma, o tabaco permitiu a entrada de grande quantidade de negros Minas na Bahia, pois era muito apreciado “pelos reis e

chefes locais” do reino de Daomé que trocavam inimigos escravizados pelo tabaco ordinário (SOUZA, 2010, p.32). O sucesso do tabaco baiano foi evidenciado por Alagoa (2010) ao afirmar que era mais importante, para alguns chefes africanos, que a aquisição de fuzis⁶, entrando na região em grande quantidade para ser trocado por inimigos de guerra. Segundo Krause (2018, p.94), mesmo com restrições comerciais entre portugueses e holandeses na África, os batavos permitiram que os “navios oriundos do Brasil comercializassem em suas possessões, cobrando uma taxa de 10% da carga – liberalidade que não se estendia às naus vindas de Portugal”. Segundo Arthur Ramos (1971, p.39) os africanos eram vendidos a “trôco de ninharias”, sendo trocados por tabaco, e também por “aguardente, miçangas, espingardas velhas, facas e até búzios do sul da Bahia”. Apenas com o fim do tráfico foi reduzida a entrada de tabaco ordinário na África. Dessa forma, se observa como o interesse por trocas comerciais alimentou o tráfico nas duas pontas do Atlântico, sendo que os adornos corporais eram também uma das moedas de troca. A Bahia, durante séculos, realizou constantes trocas comerciais com a África, sendo comumente vendidos objetos africanos para adornos corporais em Salvador no século XIX, dentre eles o pano-da-Costa, corais e diversos elementos que compunham as penças de balangandãs.

Entretanto, a economia baiana, agro-exportadora e de trocas comerciais, teve também diversos momentos de crise econômica. Para este estudo, interessa saber que a economia baiana experimentou diversas oscilações entre o final do XVIII e início do século XX, motivadas por questões do mercado interno ou externo⁷, e que tais

⁶ Alagoa criticou equívocos historiográficos a respeito dos números do comércio exterior entre Brasil e territórios africanos no período colonial. Ao tratar do reino de Daomé, o autor informou que o “Estado daomeano não participava além de 20% do comércio exterior do reino, os 80% restantes estavam nas mãos dos pequenos negociantes; o comércio atlântico apenas representava um pouco mais de 2,5% da economia daomeana”; mesmo em matéria de comércio exterior, os escravos e os fuzis não eram os principais artigos e nem a venda de pessoas escravizadas uma ação em larga escala dos estados. A afirmativa busca diminuir o mito da participação maciça do Estado no comércio de escravos (ALAGOA, 2010, p.525). A aquisição de armas era freqüente, por diversos estados africanos para as lutas com seus vizinhos, mas outros bens também eram intensamente comercializados.

⁷ Fases de flutuações da economia baiana 1787-1930 segundo Mattoso: A) 1787-1821 (crescimento) - redução paulatina das “taxas, almotaçarias e condenações” que caracterizavam o “regime exclusivo” do mercantilismo colonial; papel desempenhado pela Mesa de Inspeção de Agricultura e Comércio; introdução de técnicas novas para a lavoura e a produção do açúcar; guerras da Revolução e do Império francês; desorganização da produção das Antilhas (Haiti e Jamaica); conjuntura econômica internacional de prosperidade; B) 1821-1842/1845 (depressão) - Guerra da Independência da Bahia (1821-1823); inquietações sociais (1824-1837); multiplicação de engenhos; deslocamento de mão-de-obra para o novo espaço econômico cafeeiro que nasce no Sul do Brasil; dificuldades de crédito; conjuntura econômica internacional desfavorável; substituição do açúcar de cana pelo de beterraba; “diminuição do comércio da mão-de-obra servil”; C) 1842/1845-1860 (recuperação); D) 1860-1887: (depressão) - guerra do Paraguai; crise agrícola ligada a lavoura algodoeira e à praga que atingiu a cana-de-açúcar; concorrência dos diamantes do Cabo; intensificação do êxodo de mão-de-obra servil para o Sul; abolição da escravatura; dificuldades de crédito; série de secas que culmina com a seca de 1889; a partir de 1873, depressão econômica europeia; E) 1887-1897 (recuperação) - melhoria dos preços agrícolas no mercado internacional; exportação de cacau, cujo volume e preço tomam marcha ascendente; exportação de borracha de manióboba e de carbonados, que alcançam preços compensadores no mercado externo; “encilhamento, que multiplica as possibilidades de crédito”; F) 1897-1905 (crise) - secas prolongadas que

flutuações influenciavam no modo de vida de todos os habitantes de Salvador, inclusive dos escravos, libertos e livres⁸. Crises econômicas, carestia de alimentos e castigos cruéis foram algumas das motivações para revoltas e motins de africanos em Salvador, como a Revolta dos Malês em 1835, que impactou decisivamente a vida de cativos e libertos (REIS, 1986). Nessa época, ocorreram desde migrações clandestinas para o Rio de Janeiro – um dos fatores que explica o quantitativo de mulheres negras de origem da Bahia na capital do Império – até deportação de libertos para a África. O uso das joias de crioulas pode ser relacionado aos momentos de riqueza e de crise econômica de Salvador, sendo o último momento de crise, ocorrido no início da República, o período em que possivelmente muitas mulheres negras se desfizeram de suas joias.

Conflitos no território africano⁹ também tiveram papel marcante na economia da Bahia, como na diversidade de grupos étnicos transportados para o Brasil, pois quando um reino que comercializa com os traficantes de escravos estava em guerra, o tráfico se deslocava para outros pontos da costa africana. O tráfico de pessoas escravizadas entre os séculos XVI e XIX foi contínuo no Brasil, sendo a Bahia um grande porto de comércio de escravizados e escoamento para outras regiões como Sergipe d'El Rey e as Minas. No corpo deste estudo, nos interessa saber os grupos étnicos que entraram na Bahia entre os séculos XVIII e XIX, época de maior uso joias de crioula, a fim de compreender os diferentes grupos associados ao uso de determinados amuletos e penças de balangandãs na Bahia e, a título comparativo, também no Rio de Janeiro, em que foi observado na iconografia o uso de penças e de amuletos isolados.

Os escravizados no Brasil possuíam origem étnica heterogênea, pois foram comercializados em diferentes pontos da costa africana, mas também pela necessidade de se evitar a concentração de grupos homogêneos, pois a aglutinação de grandes grupos da mesma etnia poderia facilitar a organização de motins (GORENDER, 2011). As diferentes culturas transplantadas para o Brasil, devido aos

atingem o litoral; preços do cacau por demais flutuantes; restrições de crédito; não recuperação de produção e comercialização do açúcar; 5) preços do fumo estagnados"; G) 1904-1928 (recuperação) - restabelecimento dos preços dos produtos agrícolas (cacau, fumo, açúcar); renascimento das culturas de algodão e de arroz; aumento da produção de farinha de mandioca, que chega mesmo a ser colocada no mercado internacional" (MATTOSO, 2004, p.101-102).

⁸O negro durante o período do escravismo poderia ter três condições jurídicas: 1) escravo: propriedade semovente considerado uma peça ou posse, adquirido por compra, herança ou nascido de pais cativos, um bem móvel arrolado em inventários e testamentos. 2) liberto: pessoa que foi escravizada, adquiridas após chegar da África ou desde o nascimento, mas que ganhou ou adquiriu por compra a liberdade. 3) livre: africanos emancipados devido ao tráfico ilegal que realizavam trabalhos compulsórios por um tempo determinado (MAMIGONIAN, 2018); pessoa de cor que não nasceu escravo, nascido de libertos ou livres; nascidos após a Lei do Ventre Livre.

⁹ Conflitos faziam com que os traficantes de escravos migrassem para realizar captura, através de trocas comerciais, em outras regiões.

distintos grupos étnicos, podem ser observadas na pluralidade da cultura afro-brasileira. Arthur Ramos (1979, p.50) enumera três áreas culturais de onde provieram os principais grupos étnicos trazidos para o Brasil:

1) Culturas Sudanesas, também denominados de africanos ocidentais¹⁰: povos Yoruba, no território da atual Nigéria, representados pelos grupos denominados Nagô¹¹, Ijêchá, Eubá ou Egbá, Ketu, Ibadan, Yebu ou Ijebu e grupos menores; Daomeianos¹², grupos denominados Gêge ou Jeje (Ewe, Fon ou Efan) e os grupos menores; Fanti-Ashanti¹³ ou Axanti, da Costa do Ouro¹⁴ (também denominados Mina¹⁵); por grupos menores da Gâmbia, da Serra Leoa, da Libéria, da Costa da Malagueta, da Costa do Marfim.

¹⁰A categorização dos africanos a partir da origem em três macros regiões (ocidental, centro-ocidental e oriental) pode ser sobreposta a por grupos étnicos. De acordo com Luís Parés (2018) divisão dos africanos ocidentais, portanto de culturas sudanesas e guineo-sudanesas, foi desproporcional no tempo como no espaço. O maior quantitativo se concentrou na Bahia (75,6%), seguido de Pernambuco (11,4%) e Maranhão (8,2%), todavia, uma parte dos ocidentais que entraram na Bahia foram deslocados para Minas no século XVIII ou transferida pós o fim do tráfico para a lavoura cafeeira. O Sudeste, segundo o autor, possuía apenas (4,2%) dos escravos ocidentais.

¹¹ Formado por diversos grupos situados a sudoeste da Nigéria, teve seu crescimento do tráfico vinculado a “guerra santa ou jihad” realizada pelos fulanis do califado de Sokoto em 1804 que desencadeou diversas guerras civis na região provocando conseqüentemente a grande oferta de cativos de falantes da língua Yoruba (oyós, egbás, ijebus, ijexás, ketus, saves), mas também de outros povos islamizados do interior, como haussás, fulanis, baribas, nupes (tapas), bornos (PARÉS, 2018, p.83). Para Parés tal fato mudou o perfil étnico dos escravos ocidentais na Bahia, que no século XVIII, era majoritariamente Jeje. Os iorubas na Bahia, segundo João Reis (1986) ficaram conhecidos como nagôs, sendo imposta a nomenclatura no circuito do tráfico. Para Reis, a identidade nagô teria sido elaborada na Bahia, portanto, é uma identidade afrodiaspórica. Em diversos documentos do século XIX na Bahia, quando era perguntada a origem étnica, o escravo ou liberto informava nagô + grupo étnico ao qual pertencia.

¹²Os daomeianos ficaram mais conhecidos na Bahia como Jejes ou Gêge. Foi um forte império que investia na aquisição de armas de fogo para a captura de seus vizinhos para a escravização. O Império de Oió, após décadas de batalhas, no início do século XVIII, consegue transformar os daomeianos em tributários dos nagôs. Contudo, segundo Ynaê Santos (2017) os daomeianos mantiveram sua estrutura política, comércio transatlântico de escravos e manifestações culturais. Controlaram durante muito tempo o porto de Uidá, responsável por um grande embarque de escravizados. Segundo Reis (1986), os Jejes eram inimigos dos Nagôs, contudo, muitos de seus aspectos culturais se fundiram aos ritos nagôs, como, por exemplo, o culto a Nanã.

¹³ Os Axântis ou Ashantis eram descendentes dos povos Acan ou Akan que, desde o século XI, habitavam as florestas da região sul da atual Gana. O apogeu do Império Axânti foi no século XVIII durante até o final do XIX (SANTOS, 2017). Eram exímios ourives, com adornos produzidos por eles sendo utilizados até a atualidade.

¹⁴ Denominou-se Costa do Ouro a região ente o Rio Volta e o Rio Níger devido às grandes quantidades de ouro compradas pela companhia e pelos navios particulares holandeses. Em meados do século XVIII também já era chamada de Costa dos Escravos (INIKORI, 2010, p.128). Há descrições generalizantes que colocam a origem étnica de escravizados como sendo da Costa do Ouro ou da Costa dos Escravos.

¹⁵ Mina foi uma denominação supraétnica para os escravos oriundos da costa atlântica africana, especificamente da feitoria (porto de embarque) de São Jorge de Mina localizada na atual Gana. O local ganhou este nome depois da construção, no século XV, do castelo de São Jorge da Mina (ou Elmira). O termo Mina designava diversos escravos de vilas, reinos e grupos étnicos diversos da região, entre o Rio Volta no Gana e o Rio Níger na Nigéria. À Costa da Mina correspondem aos atuais povos do Gana, Togo, Nigéria e Benin (FARIAS, 2012; SANTOS, 2017; PARÉS, 2018). A denominação Mina dificulta a identificação étnica, pois denomina os cativos pelo porto de embarque. É mais comum na documentação da Bahia do século XIX encontrar a origem étnica do cativo do que o termo genérico Mina, bastante comum no Rio de Janeiro. Para Parés (2018) o termo Mina na Bahia no século XIX caracterizava os africanos embarcados no Popo Pequeno (atual Togo). Muitos negros descritos como Minas no Rio de Janeiro são os mesmos Nagôs da Bahia.

2) Culturas guineano-sudanesas islamizados, representadas em primeiro lugar pelos Peuhl (Fulah, Fula etc.); Mandinga (Solinke, Bambara etc.), e Haussás¹⁶, localizados no norte da Nigéria; e por grupos menores como os Tapa, Bornu, Gurunsi, e outros.

3) Culturas bantus, constituídas pelas inúmeras tribos do grupo Angola-Congolês¹⁷ (africanos centro-ocidentais) e do grupo da Contra-Costa¹⁸, chamados também de africanos orientais.

Verger (1987), classificou a entrada de africanos no Brasil por ciclos de entrada, demarcando, por séculos, a predominância de ciclos de escravos na Bahia: 1) Ciclo da Guiné (século XVI); 2) Ciclo de Angola (século XVII); 3) Ciclo da Costa da Mina (século XVIII) e 4) Ciclo do Benin (1770-1852). Ramos (1979) e Parés (2018) indicaram ter havido na Bahia um maior quantitativo de negros de cultura sudanesa e cultura guineano-sudanesas, no final do século XVIII e durante o XIX, devido à mudança na rota do tráfico, a preferência dos senhores e pelas relações comerciais dos traficantes de escravos – em comparação, ao Rio de Janeiro e outras regiões do Brasil, que se registra um maior contingente étnico de origem Banto¹⁹ entre os escravizados (REIS, 1986; KARASCH, 2000; FARIAS, 2012; SLENES, 2018). Entretanto, é preciso salientar que a Bahia, nos primeiros séculos da escravidão teve a entrada de grande quantitativo de negros denominados Angolas (Banto), havendo entrada contínua, em número menor, no último século de tráfico. Resumidamente, na

¹⁶De religião islâmica, os Haussás se tornaram os negros islamizados mais conhecidos por serem os líderes da Revolta dos Malês, que ocorreu em Salvador em 1835. Possuíam domínio na fundição de metais e domínio da leitura e da escrita. Viviam longe da Costa, em território acima dos Daomeianos e Yorubás.

¹⁷As diversas etnias que formavam o grupo Angola-Congolês, segundo Robert Slenes eram descendentes de migrantes que saíram dos Camarões cerca de 5 mil anos atrás e que se espalharam a sul e leste “absorvendo a maioria dos povos autóctones esparsos” e caracterizava-se por “uma área cultural una: uma região em que as diversidades culturais refletiam adaptações criativas às contingências históricas, a partir dos mesmos princípios cosmológicos e visões do bem social (SLENES, 2018, p.65). De acordo com Harris (2010) a conquista de Ceuta em 1415, marcou o início da investida dos portugueses no território africano. Em 1435, os portugueses chegaram ao Senegal e em 1483, ao Congo, sendo o motivo de grande número da entrada de angolanos nos primeiros séculos da escravidão, possível origem do preconceito com angolanos tratado como passivos, mas que, na verdade, já estavam mais habituados com a dominação portuguesa. Para Heywood até antes de 1820, os africanos oriundos da África Central e seus descendentes formavam a maioria da liderança nas irmandades mulatas e negras no Brasil, que eram “as únicas organizações legais que cuidavam dessas populações” e que serviram “de incubadoras de diversas religiões e outras tradições culturais que vieram a ser associadas aos afro-brasileiros” (HEYWOOD, 2012, p. 19). Formavam a maioria dos cativos em todas as regiões do Brasil, exceto Bahia, informando Robert Slenes que entre 1811 e 1856, último desembarque oficial no país, as regiões sudeste e sul receberam 93% dos escravos centro-ocidentais (SLENES, 2018).

¹⁸O tráfico de escravos da Contra-Costa (Moçambique) era segundo Souza (2010), muito oneroso devido à longa duração da viagem que acarretava a morte de muitos escravos. Cogitou-se, no século XVIII, uma guinada do tráfico para Contra-Costa devido às dificuldades encontradas na aquisição de cativos na Costa do Ouro causados por conflitos como os holandeses na região. Contudo, parece que os traficantes portugueses conseguiram driblar tal questão, pois, de uma maneira geral, a historiografia da escravidão é unânime em apontar a pouca entrada de indivíduos da Contra-Costa em Salvador.

¹⁹Karasch (2000, p.52) informa que mais de 600 mil africanos desembarcaram no Rio de Janeiro entre 1800 e 1843, sendo apenas 1,5 % denominados Minas. Os desembarcados eram, na maioria, da costa centro-ocidental com destaque para angolas, benguelas, cabindas, cassanges, congos, rebolos etc., denominados supraeticamente como Bantos.

Bahia, portanto, é possível observar reminiscências culturais Banto, Jeje e Nagô – sendo os últimos mais marcantes pela entrada em quantidade elevada no século XIX²⁰.

Relacionado aos escravos urbanos, de acordo com Stuart Schwartz (2001), Salvador possuía, em meados do século XVIII, aproximadamente 15 mil escravos. Dados obtidos através de inventários *post-mortem* por Souza (2010) indicaram que em Salvador, entre os anos de 1700-1750, já havia um número maior de negros Minas em relação aos Angolas. As estimativas do volume de escravos desembarcados na Bahia, no século XIX, variam muito sendo, por exemplo, apontado por Schwartz (1995), entre os anos 1801 e 1810, a entrada de 54.900 a 75.400 cativos. Ribeiro (2005) também assinalou o quantitativo de 72.262 para o período de 1801-1810. João Reis (1986, p.16) afirmou, para o início do XIX, que “todas as estimativas sobre Salvador reportam sempre um número de escravos inferior ao de livres e libertos”, demonstrando que muitos conseguiam comprar ou ganhar a alforria. Para o ano da Revolta dos Malês, 1835, Reis informou que havia 27.500 escravos (42% da população) e 38.800 livres e libertos (58%) em Salvador. Reis salientou ainda que os escravos formavam menos da metade do número total da população, sendo que a soma de todos os negro-mestiços, fossem cativos ou não, representava 71,8 por cento, ou seja, uma esmagadora maioria. Os brancos, segundo Reis (op. cit.) eram 18.500, ou seja, 28,8%. Comprovadamente, a cidade de Salvador era eminentemente negra. O viajante Avelallement, em 1859, descreveu sua impressão de Salvador como cidade negra:

De feito, poucas cidades podem haver tão originalmente povoadas como a Bahia. Se não se soubesse que ela fica no Brasil, poder-se-ia tomá-la sem muita imaginação, por uma capital africana, residência de poderoso príncipe negro, na qual se passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta ou carrega é negro [...] (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p.20)

Na última década de tráfico (1840-1850), havia ainda um número elevado de entrada de negros escravizados na Bahia, havendo, entretanto, discrepância quanto ao número de cativos. Stuart Schwartz (1995) aponta o número de 64.721 cativos ou peças, ao passo que Viana Filho (1988) consigna um total de 120.000 entradas. Independente da ausência do número exato de entradas, a população cativa da Bahia foi imensa, não surpreendendo os relatos de viajantes estrangeiros que compararam

²⁰ De acordo com João José Reis (2019, p.39) o grande número de escravos nagôs em Salvador pode ser observado, por exemplo, a partir de dados da Freguesia de Santana do Sacramento feito em 1849 em que dos 475 escravos africanos que tinham sua origem declarada, 78% eram nagôs.

Salvador a qualquer porto africano, pela semelhança da composição étnica da população.

Mas aqui não iremos contar a história dos números, mas dos recomeços. Muitos escravizados que conquistavam a liberdade permaneceram em Salvador; outros, devido principalmente às retaliações promovidas após a Revolta dos Malês, partiram para outras regiões em busca de melhores condições de vida, sendo a capital do império o local favorito²¹ dessas migrações. Segundo Mattoso (2004), alguns negros conseguiram prosperar após a alforria, pois conquistaram pequenas fortunas, observadas em testamentos e inventários, nos quais é possível ver credores e bens arrolados – conquistados através do trabalho de ganho desenvolvido ainda no cativeiro que possibilitou a compra após anos de árduo trabalho. Neste estudo, um aspecto da história da escravidão no Brasil nos interessa: o uso de joias – luxuosas e ao mesmo tempo mágicas – por mulheres negras que conseguiram adquirir diversos bens através do trabalho no ganho, conquista realizada por meio do trabalho árduo e das redes de sociabilidades.

Pensar a relação entre as pencas de balangandãs e as mulheres negras permite a compreensão da perpetuação de algumas lembranças da Terra-Mãe e da travessia da Calunga Grande²² expressas nas práticas culturais desses escravizados em conjunto com elementos nascidos em um contexto de encontros culturais, observáveis na capoeira, nas congadas, no bumba-meu-boi, nas religiões de matriz africana e nos objetos considerados mágicos portados junto ao corpo, sendo as pencas de balangandãs, a forma mais pomposa de portá-los.

1.2 A portadora dos balangandãs: a negra de ganho nos séculos XVII e XIX

Quem vê uma mulher negra vendendo azeite-de-dendê na Feira de São Joaquim, ou com um tabuleiro na Avenida Sete de Setembro vendendo um perfumado acarajé em Salvador, não tem ideia do predomínio, há séculos, da mesma na venda de gêneros alimentícios no Atlântico negro²³. Sua aptidão para o comércio pode ser

²¹ De acordo com Luciana Brito, na Bahia, após a revolta dos Malês, vigorou a lei 09 de 13 de maio de 1835 que impactou decisivamente a vida dos africanos libertos. Em 23 artigos, a lei limitava os “direitos de propriedade, de autonomia e de permanência na província baiana, constituindo um projeto de deportação dos africanos forros” (BRITO, 2009, p.19). Inicialmente pensada para suspeitos de motins, mas também aplicada a todos os libertos, as perseguições e negação do direito de adquirir bens imóveis fez com que muitos ex-escravos da Bahia migrassem para o Rio de Janeiro, gerando o apelido de negras baianas na capital do Império.

²² Denominação Banto para o mar.

²³ Utilizamos ao longo desta pesquisa o conceito de Paul Gilroy de Atlântico Negro para designar as características culturais africanas dispersadas e reinventadas através da circulação de pessoas e mercadorias no Atlântico. O conceito de Atlântico Negro desenvolvida por Paul Gilroy (2001) para estudos

compreendida como prática identitária transmigrada que foi aperfeiçoada devido às necessidades impostas pela transmigração – conceito desenvolvido por Beatriz Nascimento, de sentido geográfico, para caracterizar a mobilidade, muitas vezes forçada, da população negra entre continentes, entre o Nordeste e o Sudeste, entre o urbano e o rural, entre diferentes senhores e atividades (RATTS, 2006). Nos escritos de Beatriz Nascimento “o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração”, ou seja, é fruto das interações²⁴, sendo sua habilidade para o comércio fruto das vivências, mas também da necessidade de sobrevivência em meio a mudanças constantes.

A mulher negra no Brasil (por imposição dos senhores, mas também por vocação para atividade no comércio), dominou a venda de gêneros alimentícios devido, dentre outros fatores, a aversão da sociedade da época quanto a uma mulher branca mercadejar nas cidades coloniais. O tráfico pode ter modificado muito a vida dessas mulheres, mas os grandes centros urbanos do Brasil colonial permitiram que, através, sobretudo do comércio e da religiosidade, tais mulheres conseguissem reconquistar, em situações adversas e de forma diferente da África, o respeito e a liberdade tão almejados. Tais mulheres eram conhecidas como as negras de ganho, negra à ganho, ganhadeiras ou ainda quintandeiras.

As mulheres africanas de diversas etnias exerciam, antes da travessia da Calunga Grande, diversas atividades econômicas e administrativas. De acordo com Bernardo (2003), as mulheres pertencentes às etnias Fon e Iorubá tinham poder político importante em seus reinos, podendo até exercer o poder real. As mulheres guerreiras de Wakanda²⁵ existiram e não é apenas uma ficção da Marvel. Renato Silveira (2000, p.88) destacou que, na administração dos reinos fons e nagô (Iorubá), “as mulheres desempenharam um papel ativo” sendo responsáveis pelo palácio real e “assumindo os postos de comando mais importantes, além de fiscalizarem o funcionamento do Estado”. As mulheres das tribos Iorubás, segundo Bernardo, eram grandes comerciantes, pois na juventude deixavam “seus lares para ir comerciar em mercados distantes” e, quando idosas, mandavam “suas filhas para as feiras importantes” e

da diáspora africana assume o Atlântico como unidade de análise para as culturas transplantadas para a América, considerando-as culturas afro-atlânticas.

²⁴ O conceito de transmigração parece ter sido central no romance *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves onde é narrada a trajetória de vida de Luísa, mulher jeje que, devido à escravidão e os percalços que enfrentou ao longo da vida, circulou por dois continentes, em ambientes urbanos e rurais. Foi escravizada no porto de Uidá, no Brasil viveu na Ilha do Frades, Ilha de Itaparica, Salvador, Cachoeira, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro, circulou em Santos, São Paulo e Campinas, e retornou para a África, vivendo em Uidá e Lagos.

²⁵ Wakanda é um reino fictício localizado na África subsaariana, local onde nasceu o Pantera Negra, personagem de quadrinhos da Marvel Comics. O país possui grandes recursos financeiros e tecnológicos, com as mulheres ocupando cargos de liderança na política, ciência e guerra representando, possivelmente, a projeção feminina em diversos grupos étnicos da África Subsaariana.

permaneciam “perto de suas casas com seus tabuleiros ou abrindo pequenas vendas” (BERNARDO, 2003, p.33). O comércio, segundo a autora, era tanto para troca quanto para lucro, pois compravam a colheita do marido, a revendiam e ficavam com o lucro. De forma semelhante, Antonio Risério (2021) salientou que os homens iorubanos cuidavam da agricultura enquanto as mulheres mercavam nas ruas e se reuniam no mercado.

Muito se fala da mulher lorubá, mas se negligencia o gosto pelo comércio das angolanas. Além do trabalho na lavoura, as mulheres angolanas também participavam das feiras, não se contentando apenas com trocas de produtos, pois buscavam o lucro com suas atividades. Para Bernardo, além de boas comerciantes, as angolanas, assim como as iorubanas se destacavam “no exercício do poder civil e na guerra, como é o caso de Nzinga Mbundu” (BERNARDO, 2003, p.36). As mulheres negras, inicialmente angolanas, depois guineo-sudanesas e sudanesas, não tiveram concorrentes no trabalho de ganho, pois era impróprio para a mulher branca mercadejar.

A historiografia da escravidão, nas últimas décadas, tem-se debruçado sobre diversos aspectos sociais e culturais do negro na sociedade escravocrata, dentre eles estudos interseccionais entre raça e gênero. Os ofícios da mulher negra nos grandes centros urbanos, sua rede de sociabilidades e êxito em atividades econômicas têm sido um assunto frequente, principalmente em estudos relacionados a Salvador e Rio de Janeiro. No âmbito desta pesquisa, alguns documentos referentes aos séculos XVIII e XIX, como relatos de viajantes, iconografia, testamentos e inventários, permitem compreender o papel da mulher negra na sociedade, em especial, do uso joias, dentre elas, a penca de balangandãs.

A partir do desenvolvimento dos centros urbanos nos séculos XVIII e XIX é observável que se intensificou a prestação de serviços diversos por escravos e libertos nas ruas das cidades, tanto homens quanto mulheres, denominados negros de ganhos²⁶. Entende-se por negra de ganho mulheres que na condição de escravas ou de libertas, desenvolviam suas atividades de renda nas ruas, realizando práticas vinculadas ao comércio. O termo engloba, ainda, as mulheres que prestavam serviço de lavadeiras e engomadeiras. Souza (2010) encontrou, em pesquisas em Salvador, pela primeira vez, o termo “ganhador” e “ganhadeira”, em inventários *post mortem* de

²⁶ Salienta-se que negro de ganho é diferente de escravo de aluguel. De acordo com Gorender (1990) o negro de ganho contratava a prestação de serviço na rua sem a intermediação do senhor recebendo ele mesmo o pagamento do cliente; o escravo de aluguel, pelo contrário, era alugado a um terceiro e o pagamento era diretamente com o senhor. Outro alerta feito pelo autor é o equívoco historiográfico de relacionar o trabalho do negro de ganho a uma forma de trabalho assalariado, denominado como “brecha assalariada”, pois o escravo tinha que entregar a renda a senhor e, em alguns casos, após um trabalho exaustivo, conseguia juntar pecúlio para a compra da alforria.

1719, referindo-se a uma escrava chamada Francisca Mina, cativa de Manuel Araújo Costa, que “vendia mercadorias nas ruas” (SOUZA, 2010, p.83). As negras de ganho eram típicas do trabalho escravo urbano, constituindo a grande massa de escravos das cidades coloniais, juntamente com os negros domésticos. Os estudos relacionados às atividades dos negros nas cidades, evidenciam as etnias predominantes no ganho, porcentagem de homens e mulheres, tipos de atividades desenvolvidas, locais de maior concentração de ganhadores, dentre outros aspectos.

De acordo com Cecília Moreira Soares²⁷ (1994), que pesquisou sobre as ganhadeiras em Salvador no século XIX, as atividades domésticas representavam 58% das ocupações declaradas pelas mulheres negras, havendo ainda um grande número de ganhadeiras que realizavam serviços para terceiros, fora da residência senhorial. Soares (1994) enfatizou que 20% dos ofícios declarados eram de artesãs, como as bordadeiras, rendeiras, costureiras, e as que faziam ouro na prensa. Vale salientar que muitas das mulheres negras que trabalhavam em serviços domésticos, em algum horário do dia atuavam no ganho. Portanto, muitas ganhadeiras poderiam estar registradas como domésticas e realizar as duas atividades.

É importante salientar que as atividades de ganho nos grandes centros urbanos não era uma atividade unicamente feminina, pois apesar da escravidão rural concentrar um maior número de escravos homens, havia ganhadores do sexo masculino em diversos ofícios especializados na cidade como carregadores, aguadeiros, sapateiros, funileiros, etc. O diferencial da escravidão urbana era a utilização do trabalho feminino para além do preponderante trabalho doméstico, sendo aproveitados os dons de determinadas escravas para o comércio e prestação de serviços especializados (CARVALHO, 2018). Karasch (2000), ao tratar do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, evidencia que os registros de escravos de ganho apontam para um número elevado de homens em detrimento ao de mulheres²⁸, a partir do maior número de licenças concedidas aos homens, sendo menor o número de mulheres devido possivelmente à dupla jornada de trabalho: servir aos seus senhores e ainda trabalhar no ganho nas ruas.

²⁷ Soares, pesquisadora negra, foi pioneira nos estudos historiográficos a respeito das ganhadeiras em Salvador no século XIX. Na atualidade, continua a desenvolver pesquisas que interseccionam gênero e escravidão e cultura afro-brasileira.

²⁸ É unânime nos estudos relativos à escravidão no Brasil que houve a entrada maior de homens em detrimento das mulheres, tanto em espaços urbanos quanto rurais, sendo maior a porcentagem no último. Segundo Gorender (1990) o número reduzido de mulheres no cativeiro no Brasil explica-se devido ao maior valor agregado as mulheres no mercado interno na África, no tráfico para o norte da África e Oriente Médio, devido a uma mentalidade de que os homens seriam mais resistentes ao tipo de trabalho executado na lavoura e pelo fato das mulheres terem sua força de trabalho reduzida na gravidez e pós-parto.

As ganhadeiras possuíam o domínio das vendas de alimentos, principalmente de frutas e verduras, além de diversas iguarias culinárias, sendo muitas dessas provenientes de receitas africanas – muito apreciadas no período colonial e atualmente uma das importantes contribuições da herança africana na identidade nacional, transmitido pela oralidade, algumas iguarias são consideradas patrimônio como acarajé e a feijoada carioca. Para as mulheres brancas, o trabalho no comércio era considerado um serviço depreciativo da sua moral e condição social. De acordo com João Reis, as negras de ganho “controlavam a circulação de certos produtos básicos de alimentação na cidade”, a partir do contato direto com os produtores, que consistia em “sistemas engenhosos de especulação de mercado e atravessamento a que chamavam “carambola” ou “cacheteira”, com alianças construídas com antigos senhores e “irmãos de nação”²⁹ livres, libertos e escravos que circulavam entre Salvador e o Recôncavo (REIS, 1986, p.199). Vilhena, que residiu na Bahia no final do século XVIII, foi testemunha ocular das ações das mulheres negras na “distribuição de peixes, carnes, verduras e até produtos de contrabando” (VILHENA, 1969, p.130). Segundo o autor, as ganhadeiras eram as donas do comércio varejista, sendo responsabilizadas pela carestia dos alimentos:

[...] o que é inevitável por passar por quatro, ou cinco mãos antes de chegar às do que o compra para comê-lo. Vendem as ganhadeiras o peixe a outras negras, para tornarem a vender, e a esta passagem chamam carambola. É igualmente caro o peixe, porque mesmo ao largo, sem chegar ao porto é arrebatado aos pescadores com violência por muitos oficiais inferiores, que a título de ser para os seus superiores, o levam pelo que querem, e o entregam àquelas, ou outras semelhantes negras, com quem têm seus tratos, e comércio (VILHENA, 1969, p. 127).

O relato de Vilhena possui riqueza de detalhes sobre as práticas comerciais das ganhadeiras e seu entrelaçamento como outras camadas sociais, desde os soldados de baixa patente até os grandes senhores. Nas crises econômicas apontadas por Mattoso (2004), Salvador sofria constantemente com o desabastecimento e a carestia de alimentos que afetavam profundamente a sua economia, sendo observado como as ganhadeiras conseguiam obter lucro em meio à crise. Os soldados, por exemplo, atuavam de maneira violenta nos açougues públicos “tirando a força quartos de carne” não apenas para consumo próprio, mas para “entregar as negras” com “quem tem tratos”, ou seja, as mulheres negras que vendiam as carnes “de retalho”, dividindo os lucros (VILHENA, 1969, p.129). Segundo o autor, apesar de todos saberem “dessa desordem”, tanto no negócio do peixe quanto da carne, ninguém ousava mexer com

²⁹ Termo designa pessoas que pertencem a mesma etnia. Era mais comum membros do mesmo grupo étnico se ajudarem, construindo redes de auxílio, de comércio e de sociabilidades.

as mulheres negras que trabalhavam no ganho, pois “ninguém a emenda, por ser aquele negócio como privativo de ganhadeiras, que de ordinário são ou foram cativas de casas ricas, e chamadas nobres, com as quais ninguém se quer intrometer” para não ficar mal por causa do “interesse que de comum têm as senhoras naquela negociação” (VILHENA, 1969, p.127). O relato evidencia que as desordens causadas na venda de alimentos em Salvador, com a participação das mulheres negras à ganho, eram consentidas ou até estimuladas por seus senhores que, no final da semana, ganhavam a sua porcentagem dos lucros. Outro ponto que chama atenção é a menção às senhoras ricas que, apesar de não saírem à rua, exceto para as missas, tinham controle na venda de alimentos – os impedimentos morais da sociedade da época diziam respeito à circulação de mulheres brancas comercializando nas ruas, não impedindo que participassem da produção de alimentos ou gerenciamento das vendas –, cabendo às ganhadeiras o papel de vender tais quitutes nas ruas. Vilhena descreveu a saída de mulheres negras da casa dos senhores com tabuleiros repletos de iguarias para comercialização:

[...] das casas mais opulentas desta cidade, onde andam os contratos, e negociações de maior porte, saem oito, dez, e mais negras a vender pelas ruas a prego as cousas mais insignificantes, e vis; como sejam iguarias de diversas qualidades, mocotós, isto é, mão de vaca, carurus, vatapás, mingau, pamonha, canjica, isto é, papa de milho, acaçá, acarajé, bobó, arroz de côco, feijão de côco, angu, pão-de-ló de arroz, roletes de cana, queimados isto é rebuscados a 8 por um vintém, e doces de infinitas qualidades. (VILHENA, 1969, p. 130-131).

Apesar de Vilhena ter visto as escravas saírem com o tabuleiro da casa do senhor, as mulheres negras que trabalhavam no ganho gozavam de maior liberdade que outros escravizados, pois além de poder circular em diversos pontos da cidade, não necessariamente precisavam morar com seu senhor, mas entregar-lhe um valor determinado pela jornada de trabalho semanal, deixando “a cargo do cativo a alimentação, o vestuário e às vezes até mesmo a moradia” (SOUZA, 2010, p.62). A partir da observação de Vilhena, foi possível perceber que havia ganhadeiras que preparavam os quitutes na casa do senhor, dividindo ou repassando, na íntegra, o lucro para o mesmo. Azevedo (1969, p.392) salientou a mesma questão, informando que as “sinhas dos sobrados” enviavam “as escravas para a rua com caixinhas e tabuleiros, cheios de comidas e doces”. Contudo, havia aquelas que preferiam alugar um quarto e conviver junto com outros companheiros de nação podendo gozar da liberdade de morar distante do senhor, mas, como escrava, devendo prestar contas ao mesmo conforme o acordado entre as partes.

De acordo com Gorender (1990) os negros de ganho necessitavam de liberdade de locomoção para exercer suas atividades, cabendo ao policiamento da cidade o

controle dos escravos urbanos, ou seja, havia vigilância, todavia diferente da executada nas fazendas. Com quitanda fixa, ou com o tabuleiro na cabeça, as negras de ganho eram muito bem informadas sobre os acontecimentos da cidade, sendo acusadas, inclusive, da propagação de informações sobre motins, pois “tinham passagens frequentes pela polícia, aura de rebeldes, sinais de fugitivas inveteradas” (DIAS, 1985, p.97).

Apesar da pesquisa se concentrar em estudar a perpetuação das penças de balangandãs até os dias atuais em Salvador, uma das joias utilizadas pelas mulheres negras que trabalhavam à ganho, é preciso reafirmar que as mesmas não eram uma exclusividade de Salvador escravocrata assim como o uso de amuletos de proteção por estas mulheres. O Rio de Janeiro apresenta uma grande quantidade de estudos sobre a atividade de ganho desenvolvida por mulheres negras, através das pesquisas de Flávio Gomes e Carlos Soares (2002), Sheila Faria (2004, 2022), Carlos Soares (2005, 2007), Juliana Farias (2012, 2019), dentre outros autores. Os estudos do ganho no Rio de Janeiro assemelham-se em diversos aspectos ao realizado em Salvador. Há estudos que indicam ainda atividades de negras de ganho em São Paulo, São João Del Rey e Porto Alegre. Para Maria Odila Dias (1985, p. 90-97), as negras de tabuleiro evocam “independência de movimentos e liberdade de circulação pela cidade, em oposição à imagem das mucamas domésticas, tal como ficaram na historiografia brasileira associadas a laços de submissão e dependência”, análise que deve ser aplicada com cautela a todas as mulheres negras escravizadas e que contrasta com a imagem de submissão da mulher negra apresentada em estudos literários da época, por exemplo.

Tanto em Salvador quanto no Rio de Janeiro, há a predominância das atividades de ganho sendo realizadas por africanas ladinas (ambientadas no novo continente, com rede de sociabilidade, que rapidamente aprenderam o português e o serviço), escravas ou libertas, que trabalhavam para si ou para o seu senhor, enquanto que o serviço doméstico era realizado preferencialmente por crioulas – escravas nascidas no Brasil que poderiam ser negras ou mestiças (SOARES, 1994; SOUZA, 2010; FARIA, 2012). Para o Rio de Janeiro, Karasch informou que, “o negócio de comida”, parece ter sido “uma especialidade das mulheres africanas e baianas” (KARASCH, 2000, p.285). As negras Minas, chamadas na Bahia de nagôs, sudanesas, eram predominantes no trabalho de ganho, tanto no Rio de Janeiro quanto em Salvador, sendo que na capital do império “a associação preta mina quitandeira já estava tão difundida na cidade, que era muito natural comprar uma quando se precisava de um auxiliar para negócio dos mercados ou nas ruas da cidade” (FARIAS, 2012, p.32). Muitas mulheres negras que

migraram da Bahia para a capital do Império foram chamadas de tias baianas (FARIAS, 2012).

Fig. 01: *Quitadeiras* (1840-1841) de Joaquim Teive



Fonte: Coleção Brasileiras, Instituto Moreira Sales

Fig. 02: *Preta de Ballas* (1840-1841) de Joaquim Teive



Fonte: Coleção Brasileiras, Instituto Moreira Sales.

Algumas mulheres negras, além do comércio de alimentos e utensílios, também realizavam serviços de prostituição. Enfeitadas, à noite, por vontade própria ou a mando do senhor, conseguiam juntar, em conjunto com os ganhos de vendedora, um pecúlio para sua alforria (KARASCH, 2000). Contudo, é importante salientar que o uso, pelas africanas e crioulas, de vestuário “pomposo” e de joias não deve ser

associados exclusivamente à prostituição, como apontam alguns documentos. Certamente, um erro causado por juízo do valor, a partir de afirmações que sugerem que essas mulheres se adornavam como recurso para atrair clientes. Nas figuras 1 e 2, pinturas produzidas por Teive, no Rio de Janeiro, na primeira metade do séc. XIX, é possível observar as negras de ganho em atividade.

Mas onde mercadejavam as mulheres negras de ganho em Salvador no século XIX? As negras de ganho em Salvador eram vistas em toda parte. Segundo Soares (1994), se concentravam nos mercados, nas ruas e no cais, na Cidade Baixa, onde desembarcavam as mercadorias do Recôncavo; e na Cidade Alta, próximo a largos e igrejas, em que havia grande circulação de pessoas. Soares (1994) elencou os seguintes pontos de negras de ganho em Salvador em 1831: 1) Campo lateral da Igreja da Soledade, 2) Campo de Santo Antônio, 3) Largo da Saúde, 4) Campo da Pólvora, 5) Largo da Vitória, 6) Largo do Pelourinho, 7) Caminho Novo de São Francisco, 8) Praça das Portas de S. Bento, 9) Largo do Cabeça, 10) Praça do Comércio, 11) Cais Dourado, 12) Quinze Mistérios, 13) Praça Guadalupe, 14) Largo S. Raimundo e 15) Arco de Santa Bárbara. A respeito dessa questão, Ferreira Filho (1998, p.26), posteriormente, acrescentou que “as pretas que vendiam comida na rua, por sua vez, estavam instaladas por toda parte” sendo encontradas “na baixinha, nas portas, nos interiores do Mercado Modelo, Santa Bárbara e Pompilito, à Baixa dos Sapateiros, nas imediações das fábricas e nas calçadas do Banco Comercial”. A ocupação de determinados lugares pelas quitandeiras desagradava alguns membros da elite, como os higienistas do início do século XX. Mas, de uma maneira geral, facilitava quem queria comprar algo a poucos passos de casa ou do trabalho.

Por sua presença marcante nas ruas de Salvador, sua aptidão para o comércio, beleza e adaptação ao Brasil – pois falavam bem o português –, as mulheres negras à ganho chamavam a atenção de diversos viajantes como Avé-Lallemant, que teceu vários elogios às negras de ganho:

As mulheres negras da Bahia parecem mais bonitas que os negros. Como tais, já se tornaram realmente famosas. E de fato quase não se pode encontrar em outra parte maior riqueza de formas que entre as negras Minas da Bahia [...]. Entre as negras Minas moças da Bahia vêem-se ou adivinham-se formas admiráveis. Além disso, têm tôdas porte soberbo, ombros bem inclinados para trás, de maneira que o peito se salienta fazendo os pomos parecerem muito mais desenvolvidos. Nesse porte exagerado há, sem dúvida, uma espécie de provocação [...]. Movem, inquietas, os ombros e os braços e têm um modo peculiar de balançar os quadris[...]. Há muitas negras Minas livres na Bahia, e estas, ao que parece, têm perfeita consciência dos seus escuros encantos. Não notei nenhuma negra vestida à européia, o que, na verdade, a teria transformado em macaca (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p.21-22)

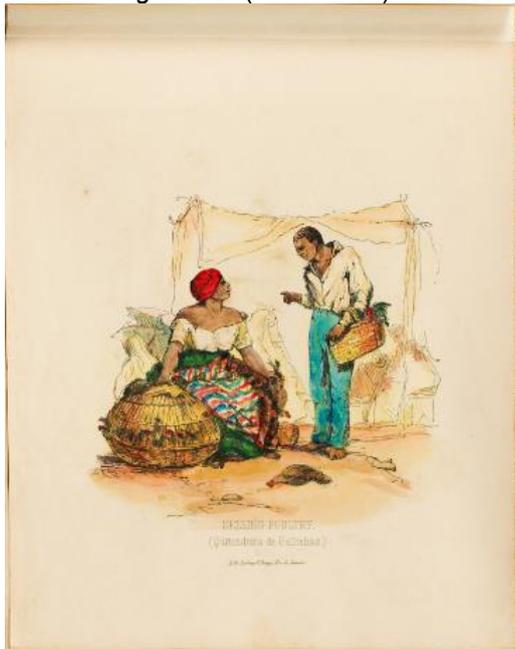
Na mesma época, o príncipe Maximiliano de Habsburgo³⁰, em viagem a Bahia em 1860, também descreveu as mulheres negras a ganho, em especial, aquelas que trabalhavam com caixas para a venda de miudezas, elogiando como conseguiam circular com tamanho volume na cabeça pela cidade, descrevendo-as como uma figura típica da Bahia:

[...] uma figura característica nas ruas da Bahia são as negras vendedoras, que carregam, na cabeça as mercadorias, em caixas de vidro, compridas e realmente grandes. A primeira vez que vi uma caixa de vidro desse tipo, pensei que continha o cadáver de uma criança ou relíquia. Nesse receptáculo transparente, as negras oferecem à venda pastéis, fitas, linhas, linho e outros objetos necessários ao uso caseiro. Qual a finalidade de guardarem tais coisas com tanto cuidado, não posso dizer. As caixas provêm de épocas remotas e são talvez, um meio de proteção contra as moscas, pois não há poeira no Brasil. Engraçada e admirável é a habilidade com que as negras atentas balançam a caixa sobre o torço, conseguindo atravessar, com essa carga volumosa, vitoriosamente, toda a confusão da cidade (HABSBURGO, 1982, p.125).

Habsburgo ficou encantado com a força para o trabalho das mulheres negras no ganho que realizavam suas atividades com alegria sem se lamentar com as condições do escravismo. Para o viajante, era interessante observar “o povo negro passar pela rua, com cestas cheias das mais lindas frutas, sempre gritando, possuídos de uma incansável mania própria e cômica de tagarelar e de uma alegria que contrasta, de maneira estranha, com a ideia de escravidão” (HABSBURGO, 1982, p.94). Esta cena narrada pelo príncipe de Habsburgo revela uma imagem de reinvenção e sociabilidades em meio às adversidades do cativo. Outras cenas de sociabilidade das mulheres negras no ganho podem ser vistas em pinturas da época, como as realizadas por Hildebrandt no Rio de Janeiro, na década de 1840, nas figuras 03 e 04.

³⁰ O príncipe aportou em Salvador em janeiro de 1860, e percorreu os diversos bairros da cidade, a Ilha de Itaparica e algumas localidades do interior, como Ilhéus, descrevendo a terra e o povo. Suas descrições sobre os negros oscilam entre a admiração e o desprezo, sendo um importante documento da época para compreensão das relações sociais na escravocrata Salvador do século XIX.

Fig. 03: *Vendedora de galinhas* (1946-1849) de Eduard Hildebrandt



Fonte: Instituto Moreira Salles <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19243/selling-poultry>

Fig. 04: *Uma cena do Mercado* (1846-1849) de Eduard Hildebrandt



Fonte: Instituto Moreira Sales, <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19267/a-market-scene>

Todavia é importante salientar que a maioria das iconografias do período não demonstra a extrema violência do escravismo às mulheres negras (SÁ, 2020) e nem todos os viajantes teceram elogios ao trabalho. Um relato de Spix e Martius sobre os negros de ganho na Bahia evidencia o trabalho exaustivo nas cidades, pois achavam-se “[...]em situação muitíssimo triste os que devem trazer, diariamente, aos senhores, uma certa quantia [...] porque são considerados como capital em ação e os senhores não os poupam, querendo, dentro de um curto prazo, resgatar o capital adiantado, com os respectivos juros” (SPIX; MARTIUS, 1938, p.143-144). Portanto, os bons

rendimentos atribuídos ao trabalho no ganho eram frutos do trabalho extenuante para pagar a parte do senhor e, às vezes, conseguir juntar o dinheiro da alforria. Na atualidade dois romances históricos brasileiros, *Um defeito de Cor* (2009), de Ana Maria Gonçalves e *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, através de uma intensa pesquisa histórica e baseada em personagens reais, demonstraram os percalços da mulher negra que vivia do ganho em Salvador e no Recôncavo no século XIX: humilhações, estupros, roubadas por companheiros, longas jornadas de trabalho, conquista de bens como joias através do trabalho árduo, dentre outros aspectos.

Nos relatos de viajantes e algumas pesquisas históricas fica evidente a descrição da beleza das mulheres negras à ganho, e a surpresa causada pelas riquezas que algumas conseguiram acumular. Para Soares (1994, p.53), “havia certas posições neste pequeno comércio cuja margem de lucro era bastante generosa”, confirmando dados de Mattoso (2004) sobre a existência de pequenas fortunas nas mãos de pessoas negras na Bahia, comprovadas através de testamentos e inventários. Antonio Risério (2021) informou que tais mulheres negras enriqueceram no trabalho de ganho, tornando-se sinhás-pretas, investindo principalmente em escravos³¹, imóveis e joias.

O inventário de Ana do Nascimento, crioula, falecida em 1789, natural dos sertões do São Francisco, filha da preta de nome Vitória e casada com o preto oficial de tintureiro Mateus Machado, é um exemplo de posse de bens, como escravos, ouro e prata, com peças não discriminadas no inventário³². Outra mulher negra, Joana Maria Assunção, crioula forra, falecida em Salvador em 1792, tinha a sua herança constituída apenas por bens móveis (prata e bastante ouro), além de uma escrava de ganho – demonstrando que Joana deveria exercer o mesmo ofício e que ao conseguir juntar um pecúlio comprou a escrava para auxiliá-la na atividade³³. Apesar de não terem sido detalhados os bens da inventariada Joana Maria Assunção, o número de bens considerados de luxo arrolados, como móveis, vestuário e ouro, foram considerados elevados, mas natural nos inventários das pessoas de cor na época, não havendo investimentos em roças, gado ou casas. O maior investimento de Joana Assunção foi em ouro, contabilizando 26 peças – um número elevado em comparação a inventários de senhores de engenho do mesmo local na época.

Antonio Risério (2021) apresentou algumas informações sobre mulheres negras que possuíam muitos bens, sobretudo joias, no século XIX, como Brígida

³¹ A posse de escravos era algo comum na sociedade escravocrata, pois era considerado um bem e uma das principais formas de investimento na época. Ex-escravos, após conquistarem boa condição financeira, adquiriam escravos muitas vezes para ajudá-los no mesmo ofício que exerciam.

³² Fonte APEB, inscrição 04/1585/2054/02

³³ Fonte APEB, inscrição 7/3195/7

Santa Rita Soares, preta crioula, proprietária de dois imóveis em Salvador (na Paróquia da Sé e na Paróquia de Santana, ambas no Centro Histórico) e de muitas joias de ouro. Outra próspera mulher negra apresentada por Risério (2021, p.128) foi Maria Francisca da Encarnação, que conquistou sua alforria em 1812 e, que segundo seu inventário, era proprietária de “algumas peças de ouro e prata, uma casa em Itapagipe, uma canoa e quatro escravos”. Segundo o autor, Anna São José Trindade, também detinha uma considerável quantidade de joias, adquiridas através do seu trabalho no ganho, pois em 1807 tirou licença para ela e mais três escravos vender alimentos de porta em porta em Salvador. Anna de São José Trindade que faleceu em 1823 possuía em ouro “crucifixos, escapulários, rosários – um com sete padre-nossos e setenta ave-marias –, um relicário e muitos cordões finos de ouro, além de abotaduras e duas fivelas de ouro para sapato” além de um “diadema com espelhos em meia lua, um par de brincos em água-marinhas e doze brilhantes incrustados, um anel de topázio e um anel com dez diamantinhos rosa” (RISÉRIO, 2021, p.131). Em prata Anna Trindade possuía “um crucifixo com Cristo cercado de raios que exibia seu título e os cravos com os quais foi crucificado; também tinha um garfo, uma colher e uma jarra com pires de prata” (RISÉRIO, 2021, p.131). Risério ainda destacou a quantidade de joias de Felicidade Friandes, esposa de Antônio Xavier, possivelmente, segundo o autor, “os mais prósperos entre os africanos que viviam então na Bahia”, que possuía, segundo o seu inventário feito em 1867, “uma pulseira de ouro em filigrana, uma outra de filigrana com quatro corais azuis, 65 contas de ouro, um relicário com sete voltas de cordão de ouro, um crucifixo de ouro, um jogo de abotaduras de ouro, um anel de ouro lavrado com um diamante, um par de argolas com aro de ouro” (RISÉRIO, 2021, p. 126-127).

Outro destaque da investigação de Risério foi apontar que muitas babalorixás possuíam joias de crioulas e outras posses como Iyá Nassô, Tia Júlia, Pulchéria Maria da Conceição, Mãe Aninha, dentre outras. Contudo, o autor adverte que as joias de crioulas não devem ser confundidas com joias utilizadas apenas por mães-de-santo, pois as sacerdotisas possuíam tais bens como outras mulheres negras de posses na época. Nas imagens é possível observar algumas mães-de-santo da Bahia nascidas no século XIX, que além de se destacar no ofício de Yalorixá também eram conhecidas por suas posses, joias e trabalho social junto à comunidade negra. As figuras 05, 06, 07, 08, 09 e 10 apresentam Pulchéria Maria da Conceição Nazareth (1841-1918), Maximiliana Maria da Conceição (1860? – 1962), Ursulina Maria de Figueiredo (1862-1925), Maria Júlia da Conceição Nazaré (1800?-1910), Maria Escolástica Conceição Nazareth (1894-1986) e Eugênia Ana dos Santos (1869-1938),

todas nascidas no século XIX e que usaram joias de crioula para compor os seus trajes como pode ser observado nas imagens.

Fig. 05: Pulchéria Maria da Conceição Nazareth



Fonte: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/maes-de-santo/>

Fig. 06: Maximiliana Maria da Conceição (Tia Massi)



Fonte: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/maes-de-santo/>

Fig. 07: Ursulina Maria de Figueiredo (Tia Sussu)



Fonte: Project MAMNBA, July 3, 1981, photo 33, film 3, neg.33. Divison of Registration and Documentation, SPHAN ou <https://www.scielo.br/ij/vb/a/Wh3XSr7g45x7ZDCdcpfWfWf/?format=pdf&lang=en>

Fig. 08: Maria Júlia da Conceição Nazareth



Fonte: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/maes-de-santo/>

Fig. 09: Maria Escolástica Conceição Nazareth (Mãe Menininha)



Fonte: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/maes-de-santo/>

Fig. 10: Eugênia Ana dos Santos (Mãe Aninha)



Fonte: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/maes-de-santo/>

Nos poucos inventários encontrados referentes a africanas forras no Recôncavo foi possível encontrar referência a joias. Foi encontrado no Arquivo Público da Bahia, por exemplo, o inventário de Maria Joaquina de São José, africana forra, que possuía uma morada de casa, duas caixas velhas, oratório, dois relicários de ouro, cordões de ouro e uma coroa de prata. Outra africana, de nome apenas Joaquina, possuía roupas e objetos velhos, dinheiro em papel moeda e diversas moedas, objetos de prata – que não foram descritos – que poderiam ser possíveis

amuletos³⁴. Tais inventários demonstram que, mesmo possuindo poucos recursos, as negras forras buscavam possuir algum tipo de joia em ouro ou prata. No Rio de Janeiro, em inventários de negras de ganho que atuavam na Praça do Mercado, foram encontradas descrições de joias de crioulas (FARIA, 2004; FARIAS, 2012).

No século XIX ocorreram contatos entre as negras baianas e da capital do Império, pois após 1835, muitas mulheres negras baianas migraram para a cidade do Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida devido à perseguição aos libertos e negros maometanos na Bahia e pela proibição de possuir bens imóveis (REIS, 1986). Isso quer dizer que entre as Minas que mercavam, sobretudo no Mercado da Candelária, há a possibilidade de algumas africanas ou crioulas serem oriundas da Bahia. A presença das baianas no Rio de Janeiro é narrada por Manuel Antônio de Almeida, no romance *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em folhetins entre 1852 e 1853, ambientado no período da chegada da corte ao Brasil, sendo possível observar que as baianas tinham um grande destaque na procissão da irmandade mais prestigiada na época, a dos ourives:

Nesse tempo as procissões eram multiplicadas, e cada qual buscava ser mais rica e ostentar maior luxo: as da quaresma eram de uma pompa extraordinária, especialmente quando el-rei se dignava acompanhá-las, obrigando toda a corte a fazer outro tanto: a que primava porém entre todas era a chamada procissão dos ourives. Ninguém ficava em casa no dia em que ela saía, ou na rua ou nas casas dos conhecidos e amigos que tinham a ventura de morar em lugar por onde ela passasse, achavam todos meios de vê-la. Alguns haviam tão devotos, que não se contentavam vendo-a uma só vez; andavam de casa deste para a casa daquele, desta rua para aquela, até conseguir vê-la desfilar de princípio a fim duas, quatro e seis vezes, sem o que não se davam por satisfeitos. A causa principal de tudo isto era, supomos nós, além talvez de outras, o levar esta procissão uma coisa que não tinha nenhuma das outras: o leitor há de achá-la sem dúvida extravagante e ridícula; outro tanto nos acontece, mas temos obrigação de referi-la. Queremos falar de um grande rancho chamado das Baianas, que caminhava adiante da procissão, atraindo mais ou tanto como os santos, os andores, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos; era formado esse rancho por um grande número de negras vertidas à moda da província da Bahia, donde lhe vinha o nome, e que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho. Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte de uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável. Todos conhecem o modo por que se vestem as negras na Bahia; é um dos modos de trajar mais bonito que temos visto, não aconselhamos porém que ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados. Procuremos descrevê-lo.

³⁴ Foram encontrados para o Recôncavo inventário de negros e negras forros e livres. Ver em: APEB – Seção Colonial/Provincial. Livro de Arrematação, 1850.

As chamadas Baianas não usavam de vestido; traziam somente umas poucas de saias presas à cintura, e que chegavam pouco abaixo do meio da perna, todas elas ornadas de magníficas rendas; da cintura para cima apenas traziam uma finíssima camisa, cuja gola e mangas eram também ornadas de renda; ao pescoço punham um cordão de ouro ou um colar de corais, os mais pobres eram de miçangas; ornavam a cabeça com uma espécie de turbante a que davam o nome de *trunfas*, formado por um grande lenço branco muito teso e engomado; calçavam umas chinelinhas de salto alto, e tão pequenas, que apenas continham os dedos dos pés, ficando de fora todo o calcanhar; e além de tudo isto envolviam-se graciosamente em uma capa de pano preto, deixando de fora os braços ornados de argolas de metal simulando pulseiras (ALMEIDA, 2002, p. 43-44)

A obra literária chama a atenção para inúmeras questões como: a presença de mulheres negras da Bahia no Rio de Janeiro no início do XIX, sua organização em um rancho, o prestígio junto aos ourives (desfilavam em sua procissão), as vestes descritas como seguindo a moda para mulheres negras da província da Bahia e o uso de joias pelas mesmas. Portanto, ao descrever tal cena do cotidiano, Almeida demonstra o prestígio que gozava as negras da Bahia no Rio de Janeiro, sua organização em um grupo, seus laços de amizade com outro grupo e descreve suas vestes. Debret, no mesmo período, apontou a forte presença de negras baianas no Rio de Janeiro e descreveu seu vestuário:

Desde então apareceram entre as quitandeiras da cidade as negras baianas, notáveis pela sua indumentária e inteligência, umas mascateando musselinas e xales, outras, menos comerciante, oferecendo como novidade algumas guloseimas importadas da Bahia e cujo o êxito foi grande [...] A negra baiana se reconhece facilmente pelo seu turbante, bem como pela altura exagerada da faixa da saia; o resto de sua vestimenta se compõe de uma camisa de musselina bordada sobre a qual ela coloca uma baeta [pano da Costa], cujo riscado caracteriza a fabricação baiana. A riqueza da camisa e a quantidade de joias de ouro são os objetos sobre os quais se expande a sua faceirice (DEBRET, 1940, p. 222-223).

Para Ferreira (2005), a presença marcante das negras baianas na Corte pode ser observada por meio da popularidade das roupas das escravas de ganho que receberam o nome de “baianinha”, após a Princesa Isabel ter-se fantasiado, em um baile de máscaras na Europa, com uma indumentária que chamou de “pretinha baiana” (FERREIRA, 2005). Atribuída, ou não, à Princesa Isabel a ação pioneira da elite de vestir-se de baiana, ainda no final do século XIX, segundo Ruy Castro, esse costume pode ser vinculado também a artistas estrangeiras que se pintavam de negras, sendo a atriz Pepa Ruiz “a primeira baiana estilizada que se tem notícia no teatro de revista” (CASTRO, 2005, p. 223). A Rita Baiana³⁵ de Aloísio de Azevedo

³⁵ Rita Baiana é uma personagem do romance naturalista *O Cortiço* de Aloísio de Azevedo publicado em 1890 que representa a independência da mulher negra no final do século XIX. O comportamento da

parece ter tido muitas conterrâneas originais e falsificadas³⁶ no século XIX na capital do Império. Portanto, as baianas foram presença marcante no Rio de Janeiro no século XIX.

Mas além das descrições da presença marcante em Salvador e no Rio de Janeiro no século XIX, como as mulheres negras a ganho se tornaram um símbolo da escravidão urbana no Brasil? Muito antes da construção, na Era Vargas, entre os anos de 1930 e 1945, da baiana como um símbolo nacional, diversos artistas como Carlos Julião, Debret, Hilberbrandt, Teive, Haring, Rugendas, dentre outros, registraram muitas informações sobre o ofício das negras de ganho e do seu vestuário, enaltecendo-as como um tipo do Brasil (SÁ, 2020). Daniel Sá (2020) debruçou-se sobre a musealização no século XX de imagens de mulheres negras à ganho, produzidas na década de 1840, apresentando como o modo de representar tais mulheres reflete o pensamento dos diferentes artistas ao trabalho escravo e o caráter informativo que tais imagens possuem – remetidas quase na sua integridade para a Europa e circulando muito pouco no Brasil na época.

Fig. 11: Crioula da Bahia de Lindermann



Fonte: Acervo Fundação Gregório de Mattos. Cx. 67, Doc. 02

personagem, demasiadamente erotizada por Azevedo, contrapõe-se a condição da mulher branca no século XIX e até mesmo de algumas mulheres negras como a personagem Bertozela (que se casou com um homem branco, João Romão, mas que era tratada como uma escrava) em que não é permitido, dentre outras coisas, liberdade sexual – em que a personagem demonstra a aversão ao casamento por ser uma escravidão para as mulheres, mas não deixando de divertir-se com os homens. Rita Baiana possui características associadas, desde o século XIX, pelo imaginário popular as baianas como sensualidade, beleza, extravagância e liberdade (AZEVEDO, 1997).

³⁶ O termo baiana falsificada refere-se à representação das baianas no Teatro de Revista, ainda no século XIX, por atrizes brancas, algumas estrangeiras como a espanhola Pepa Ruiz. A expressão falsa baiana também pode ser associada à Carmen Miranda que difundiu a baiana no mundo, mas que era de origem portuguesa.

Posteriormente, as mulheres negras que trabalhavam no ganho foram registradas pelos estúdios fotográficos, em cartões de visita e cartões postais, sendo estes os primeiros *souvenirs* da Bahia vinculados à questão étnica. Por exemplo, Isis Santos (2014) investigou a produção de uma série de cartões postais produzidos por Rodolpho Lindemann, no final do século XIX, em Salvador, em que as “crioulas” começaram a se tornar um símbolo da Bahia. Aline Hardman (2015) também investigou a construção da imagem das mulheres denominadas “crioulas”, a partir do campo da Cultura Visual, buscando compreender as motivações para a popularização de tais retratos.

Fig. 12: Crioula da Bahia de Lindermann



Fonte: Museu Tempostal

As figuras 11 e 12 apresentam fotografias de Lindemann que foram produzidas para a confecção de cartões-postais, em que é possível verificar como a mulher negra e sua indumentária representavam um tipo característico da Cidade da Bahia. Na imagem, é possível perceber que as fotografadas possuíam cordões diversos, pulseiras-placas, brincos, anéis e penca de balangandãs. De acordo com Maria Santana (2013), Lindemann publicizou a Bahia e a mulher negra para o turismo internacional ainda no século XIX, pois suas séries de cartões-postais foram publicadas por editoras especializadas, como a alemã *Albert Aust*, a inglesa *Tuck & Sons* e as francesas *Mission Brésilienne de Propagande* e *Messageries Maritimes* (SANTANA, 2013). Santos (2014) informou que os locais de maior concentração de estúdios fotográficos estavam próximos aos locais de comercialização das mulheres negras a ganho, gerando a hipótese de contratação, como modelos, daquelas que trabalhavam no entorno.

Fig. 13: Mulher Negra da Bahia (cerca de 1869) de Alberto Henschel



Fonte: Instituto Moreira Salles/Biblioteca Nacional (Brasiliiana Fotográfica)

Fig. 14: Mulher negra da Bahia (1885) de Marc Ferrez



Fonte: Instituto Moreira Salles/ Biblioteca Nacional (Brasiliiana Fotográfica)

Para Santos, Lindemann e outros profissionais como Alberto Henschel (fig. 13) e Marc Ferrez (figs. 14 e 15), realizaram uma “interpretação da realidade nacional” que se tornou “uma propaganda exótica do cotidiano brasileiro”, vendendo o “exotismo do lugar” para os viajantes estrangeiros (SANTOS, 2014, p.47). Segundo Antonio Negro, o colecionismo de cartões-postais na virada do século XIX para o XX era comum, advertindo que “coleccionar tipos humanos em cartões” submetia “a imagem do negro, do índio ou do selvagem” a curiosidade dos viajantes e aos estudos raciais por

cientistas (NEGRO, 2020, p.971). Portanto, a mulher negra baiana no século XIX foi considerada exótica, tendo sido sua figura popularizada através dos postais.

Fig.15: Mulher negra da Bahia com balangandãs (1885) de Marc Ferrez



Fonte: Instituto Moreira Salles/Biblioteca Nacional (Brasiliiana Fotográfica)

Através de um objeto popular e de fácil circulação – os cartões-postais – vários fotógrafos observaram a potencialidade de transformar em mercadoria alguns traços socioculturais das negras da Bahia, ainda no final da escravidão, contratando-as para produzir fotografias em seus ateliês, algumas sendo paramentadas por ele e outras com vestes próprias, a fim de transformá-las em um produto comercial baiano. É possível perceber nas imagens produzidas que os panos da Costa, as joias de crioulas e algumas posturas corporais consistiam em um enunciado discursivo, ou seja, eram utilizadas para representar uma coletividade, um grupo que exercia uma atividade de trabalho específica. Nas séries de cartões-postais que retratam as mulheres negras como crioulas da Bahia, há dois modos principais de representação: a mulher negra em atividade de ganho, às vezes portando o filho, ou em trajés elegantes, portando todas as suas joias.

Os cartões postais de Lindemann vistos como monumento, como um produto social, ultrapassam o patamar da descrição revelando um processo de criação de uma memória que legitima determinados aspectos em detrimento de outros. Desta maneira, a análise das imagens fotográficas das mulheres de cor da Bahia do final do século XIX e início do Século XX assinadas por ele, é fundamental para pensarmos não só como esta sociedade as enxergavam e as desejavam ver, mas também como essas mesmas mulheres autorrepresentam-se nesta produção, desejavam ser inseridas

naquela sociedade em mudança e quais os lugares na cidadania republicana aquela sociedade as reservava. (SANTOS, 2014, p.57).

Isis Santos (2014) ainda investigou, relacionado à produção de imagens de mulheres negras no final do século XIX, a produção das imagens, a circulação, os textos usados nos postais pelos seus usuários, locais de comercialização e o uso, por exemplo, das mesmas modelos por Marc Ferrez e Lindermann. A circulação de cartões-postais entre o XIX e o XX indica que as negras baianas tornaram-se símbolos de uma certa Bahia, possivelmente a fim de evidenciar a mestiçagem da população e o caráter considerado exótico da beleza e vestimenta das mulheres negras, levando a perceber que a popularidade de tais fotografias evidenciava o reconhecimento do requinte, do status social, “exotismo” dessas mulheres mas também o afloramento de atitudes sexistas – pois a autora apresentou os comentários dos usuários dos postais a respeito dos atributos sexuais das mulheres negras em uma clara objetificação sexual. As mulheres negras que trabalhavam no ganho eram representadas com seus apetrechos de ofício, ou com toda a opulência de seus trajes, em que o uso das joias, entre elas as pencas de balangandãs, possuía grande destaque. Estas imagens ainda hoje são bastante populares, servindo de importante fonte documental sobre indumentária e joias afro-brasileiras para uma gama variada de pesquisas. Muitas destas gravuras, pinturas e fotografias que apresentam negras com seus balangandãs, estão consagradas nas coleções denominadas Brasilianas.

Dessa forma, este subcapítulo buscou caracterizar as mulheres negras que trabalhavam no ganho e discorrer como as mesmas estão presentes no imaginário social desde o século XIX, através de descrições de viajantes e de produções de estúdios fotográficos. Tal contextualização permite compreender melhor as origens das pencas de balangandãs e, posteriormente, a ascensão da peça, em conjunto coma imagem da mulher negra baiana que passou foi denominada no século XIX também de crioula da Bahia e no século XX como baiana.

1.3 Os balangandãs: origens, ortografia, caracterização e simbologia

Após abordar alguns aspectos da sociedade baiana dos séculos XVIII e XIX, em especial, do trabalho realizado por mulheres negras em diversas funções urbanas, sua habilidade em acumular pecúlio e gosto por aquisição de joias é chegado o momento de tratar das joias de crioulas, especificadamente das pencas de balangandãs, que constituíam parte da indumentária das negras no mesmo período, entendidas como elementos simbólicos que evidenciavam as diferenças existentes entre os grupos sociais, definindo identidades e possibilitando a visualização de hierarquias sociais, valores e comportamentos.

Na sociedade escravocrata, as roupas e joias eram objetos ostentados para demarcar ou simular o pertencimento a classe senhorial, ou seja, peças luxuosas eram utilizadas com o intuito de fazer alusão ou simular o pertencimento a classe mais favorecida do período ou simplesmente demonstrar a posse de riquezas. Os relatos de viajantes são emblemáticos para compreender a importância do adorno na sociedade brasileira, sendo confirmadas as informações através de testamentos e inventários da época, em que joias e alguns tecidos eram arrolados como bens de luxo. As diversas camadas sociais da Bahia, nos séculos XVIII e XIX, se diferenciavam umas das outras por meio da moradia, cozinha, festas, meios de transporte, liberdade de circulação, indo a trajes e adornos. Em uma sociedade em que escravizados, libertos e livres possuíam muitas vezes um tom de pele aproximado, além de haver famílias senhoriais mestiças, os adornos, o vestuário ou o simples fato de possuírem sapatos eram algumas das formas de distinção. Para Bourdieu:

Uma classe não pode jamais ser definida apenas por sua situação e por sua posição na estrutura social, isto é, pelas relações que mantém objetivamente com as outras classes sociais. Inúmeras propriedades de uma classe social provêm do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes, e com isso exprimem diferenças de situações e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em distinções significantes. (BOURDIEU, 2011, p.14).

No âmbito senhorial, as joias eram usadas pelas senhoras, pelas escravas de companhia e doadas como presentes à igreja, como gesto de devoção e status – como “marcas de distinção” (BOURDIEU, 2011, p.14). Anna Mendonça informou que o uso de joias se estendia aos santos de devoção, pois “com garbo as senhoras devotas da Bahia, vestiam as imagens no dia de suas festas” formando um grande enxoval para o santo botando-lhe “vestido novo, colares de contas confeitadas, broches, laços, pulseiras, afogadeiras, tudo com diamantes, crisólitas, rubis ou pedras coradas” (MENDONÇA, 1968, p.31). De maneira complementar, Jorge Lúzio informou que algumas famílias baianas organizavam “o enxoval do Menino, com pequenas camas, vestuário e sandálias para se trocar a criança divina, além das coroas e resplendores, pulseiras, amuletos, correntes e balangandãs, numa atmosfera devocional e lúdica” (LÚZIO, 2017, p. 277). Doar joias para paramentar os santos era uma forma de distinção na sociedade baiana, pois, na escassa vida social da colônia, as igrejas e as irmandades em Salvador eram espaços de distinção social, com confrarias para as diferentes origens étnicas ou sociais – existindo irmandades exclusivas para portugueses comerciantes, brancos nascidos no Brasil, pardos e negros – em que mulheres ricamente ornadas e com um desfile de serviçais iam à missa não apenas pelo caráter religioso, mas também por ser um acontecimento social. A permanência

da Irmandade da Boa Morte³⁷, composta por mulheres negras, até os dias atuais com seu traje e joias, que remonta ao século XIX, demonstra como funcionavam as marcas de distinção na Bahia escravocrata. É possível pensar as joias no período como símbolos da “posição diferencial dos agentes na estrutura social” (BOURDIEU, 2011, p.16).

O luxo era para ser admirado, e as joias das portuguesas, oriundas a grande maioria do reino, eram diferentes das peças usadas pelas africanas, principalmente na Bahia³⁸, sendo utilizados, assim como as vestimentas, como emblemas de riqueza e, algumas como insígnias de devoção. Assim roupas, joias, oratórios, mobiliário e talheres de prata, por exemplo, eram objetos que serviam para a exteriorização do poder econômico que possuíam. Maria Graham, em sua estadia em Salvador, não deixou de criticar e demonstrar estranhamento ao uso excessivo do vestuário e joias em reuniões sociais, pois, no dia-a-dia, as mulheres brancas soteropolitanas, no interior de suas residências, pareciam não se importar em se ornar:

[...] Nas mulheres bem vestidas que vi à noite tive grande dificuldade em reconhecer as desmazeladas da manhã de outro dia. As senhoras estavam todas vestidas à moda francesa: Corpete, *fichu*, enfeites, tudo estava bem, mesmo elegante, e havia uma grande exibição de joias. As inglesas, porém, ainda que quase de segunda categoria, ou mesmo da nobreza colonial, arrebataram o prêmio de beleza e de graça, porque afinal os vestuários, ainda que elegantes, quando não são usados habitualmente, não fazem senão embaraçar e estorvar os movimentos espontâneos (GRAHAM, 1956, p.155).

De acordo com Bourdieu (2011, p. 14), através das marcas de distinção, os “sujeitos sociais exprimem, e ao mesmo tempo constituem para si e para os outros, sua posição na estrutura social [...] operando sobre os valores [...] necessariamente vinculados à posição de classe”. Como em outras épocas e sociedades, também na sociedade colonial-escravocrata brasileira, havia um investimento em joias como meio de distinção social e investimento financeiro, havendo indivíduos que optavam por demonstrar sua posição de classe pela ostentação, em dias festivos, de joias pela sua família e até mesmo escravaria. Karasch (2000, p.290) informou que escravas e libertas também buscavam ter joias, pois não podiam investir em outras formas de propriedade, salientando ainda que as mais pobres “tinham apenas colares de contas e braceletes, tornozeleiras e brincos de cobre”, entretanto “as mais prósperas colecionavam ornamentos de ouro e prata” informando ainda que “um comerciante

³⁷ A Irmandade da Boa Morte é uma confraria secular que se originou na Igreja da Barroquinha em Salvador, mas que migrou, ainda no século XIX para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano.

³⁸ Pesquisas têm demonstrado que nem sempre as joias usadas pelas mulheres negras eram distintas daquelas usadas pelas senhoras brancas. Em Minas Gerais, por exemplo, os indícios históricos apontam para uma uniformidade entre as joias utilizadas por senhoras brancas e negras (ver OZANAN, 2013).

britânico” advertiu aos “seus superiores para que não mandassem mercadorias africanas malfeitas para o Brasil” devido à riqueza dos negros brasileiros. Mas, por que comprar joias em uma situação de cativo ou liberdade apenas recém-conquistada? Independente da classe em que o indivíduo estava inserido, havia uma busca por marcas de distinção e um dos símbolos de distinção para as mulheres negras, na época, era o uso das joias de crioulas³⁹.

Muitos viajantes europeus descreveram as negras de ganho usando joias diversas, em dias de festa ou mesmo no cotidiano do trabalho, mostrando-se surpresos pela elegância e riqueza dos trajés. O luxo ostentado pelas pessoas de cor parece ter incomodado diversos cidadãos brancos, brasileiros e portugueses, desde o início do século XVIII, pois denunciaram à Coroa o fausto de negros e mulatos. Verger (1992) e Souza (2010) informam que, em carta de 15 de dezembro de 1708, endereçada ao rei de Portugal, os vereadores de Salvador, dentre eles o historiador Sebastião da Rocha Pita, dono de engenho no Recôncavo, solicitaram ao rei que proibisse o uso, por negra forra ou cativa, de “seda, cambraia da Holanda, meias, anéis ou botões de ouro, diamantes”, ou seja, alfaias que remetiam à riqueza (SOUZA, 2010, p.89). O rei atendeu ao pedido no ano posterior, em Carta Régia de 23 de fevereiro de 1709, afirmando que tais negras usavam tais trajés para andar à noite, “incitando” os homens, ordenando o não uso, por elas, de sedas, telas e ouro. Este veto no uso de artigos de luxo no vestuário é compreensível em uma sociedade escravocrata que buscava diferir constantemente a situação jurídica de seus cidadãos, que comparativamente, enquadra-se na ideia bourdiana de que “a linguagem e as roupas [...] introduzem ou exprimem desvios diferenciais no interior da sociedade, sob forma de signos ou insígnias da condição ou da função” (BOURDIEU, 2011, p.18). As fontes iconográficas, os testamentos, os acervos musealizados e as coleções particulares provam que a ordem não foi seguida e que as mulheres negras continuaram a utilizar bens considerados de luxo, causando descontentamentos na classe dominante (SOUZA, 2010; VERGER, 1992). Avé-Lallemant, médico e explorador alemão, que esteve no Brasil na década de 1850, descreveu a graciosidade dos enfeites de uma mulher negra na Bahia, com abundância no uso de ouro:

[...] é genuinamente africano um rico colar de corais, com enfeites de ouro, em volta do pescoço negro dessas mulheres. Muitas trazem grossas correntes de ouro ornando-lhes o colo. Vi uma com o antebraço coberto até o cotovelo de braceletes articulados. Parece-me, todavia, que os maiores cuidados da *toilette* consistem no enrolar em forma de turbante em volta da cabeça a muito bordada faixa branca, na camisa finamente bordada e na fímbria da saia rodada e

³⁹ Apesar da denominação genérica de joias de crioulas, tal adorno também era usado por africanas.

franzida. Meias, pareceu-me que nenhuma usava com as leves chinelinhas, como se tivessem estudado a coqueteria da nudez de gracioso pé feminino (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 46).

Do gosto de ornar-se e proteger-se surgiram, entre africanas e crioulas, que viviam principalmente da atividade de ganho, as pencas de balangandãs e outras peças denominadas joias de crioulas, de design afro-luso-brasileiro, utilizadas no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, e caracterizadas pelo grande volume, apesar de quase sempre ocas, produzidas com técnicas variadas de fabricação e de uso barroco, ou seja, em abundância. Para Factum, as joias de crioulas, denominada como joalheria escrava baiana ou joalheria afro-brasileira, e pensada no corpo desta pesquisa como joia afro-luso-brasileira, “é fruto de ideias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com mudanças histórico-culturais-tecnológicas locais (FACTUM, 2009, p.33), ou seja, frutos dos encontros culturais produzidos pelo Atlântico Negro.

As joias de crioula são compostas por brincos, colares, correntões, pulseiras, braceletes (placas, copo) e anéis que junto com os balangandãs conferiram as negras distinção social. Tais peças não podem ter sua origem atribuída a um único grupo étnico, pois as joias de crioulas são fruto de trocas culturais ocorridas devido ao grande fluxo de pessoas e ideias no Atlântico a partir do século XV. É mais lógico pensar essas joias como fruto dos deslocamentos de pessoas e identidades culturais por conta do comércio escravagista através do Atlântico Negro, como o define Gilroy (2001). O uso de várias joias ao mesmo tempo é decisivo para a compreensão da função social das mesmas para as mulheres de cor do Brasil escravocrata, considerando que a riqueza da usuária era transmitida pelo uso opulento, em quantidade e tamanho, sendo as pencas de balangandãs confeccionadas para sua portadora não passar despercebida nos dias de festa.

1.3.1 Origens: uma discussão pelo monopólio das raízes do objeto

A penca de balangandãs talvez seja a joia de crioula mais famosa e a que desperta o maior número de inquietações a respeito de sua origem e uso. Para Factum (2009), pesquisadora baiana do campo do Design, a peça possui caráter híbrido⁴⁰, mestiço⁴¹ e vernacular. Sua particularidade está em ser um objeto não-

⁴⁰ A caracterização se baseia no conceito de hibridação de Nestor Garcia Canclini que define como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” salientando ainda que “os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais”, surgindo “não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 19-22).

fechado, ou seja, de confecção continua com a agregação de novos elementos, tornando-a única devido à incorporação de berloques de acordo com a vontade e gostos da usuária ou proprietário. As pencas de balangandãs não devem ser vistas como objetos isolados, pois compunham o traje de crioula⁴² ou traje de baiana⁴³ e o traje de beca⁴⁴, sendo descritas como vinculadas, sobretudo ao traje de beca. Mas, na iconografia, percebe-se a sua presença em ambos os trajes. Patrícia Souza (2011), ao pesquisar o vestuário das mulheres negras no Rio de Janeiro do século XIX, afirmou que o traje de crioula possui origem lorubá, sendo a roupa para este povo “uma forma de expressão estética, que está associada à lealdade, respeito e compromisso do indivíduo aos ancestrais de sua linhagem, e ao grupo ou comunidade a qual pertence” (SOUZA, 2011, p.237). Para Juliana Monteiro, Luiza Ferreira e Joseania Freitas (2006) o modo de vestir das mulheres negras no Brasil colonial era uma marca ou uma representação material da posição ocupada pela pessoa de cor dentro da estrutura social. Para Aline Monteiro, as formas como as negras se vestiam poderiam ser vistas como de trabalho, para o europeu, mas de luxo, para os escravizados, podendo ser

⁴¹A caracterização se baseia na compreensão de mestiçagem de Gruzinski (2001, p.62) que usa “para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia”. O autor debruça-se sobre aspectos de “hibridação” e mestiçagem nas artes mexicanas nos séculos XVI e XVII, não criando um conceito ou teoria para o assunto, mas procurando evidenciar, através de diversas obras, os mecanismos de funcionamento destas mesclas culturais.

⁴² Os trajes das negras de ganho foram amplamente descritos por viajantes e atualmente, por pesquisadores da cultura afro-brasileira. Utilizamos a definição do Lody, por descrever trajes e joias de maneira conjunta, sendo o traje de crioula constituído por “ampla saia rodada de tecido estampado ou em cor única, arrematada as bainhas por bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam a saia, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas. A camisa de rapariga ou camisu, branca, bordada de richelieu ou acrescidas de renda de bilro ou renascença, é espécie de combinação, sendo complementada com a bata, sempre larga, quase sempre de tecido fino, podendo ser de brocado, em cores suaves, tradicionalmente suaves, como azul-claro, rosa ou o próprio branco. Os turbantes em tiras de pano branco ou listrado seguem os formatos orelhas, sem orelha ou de uma orelha, além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano-da-Costa [...]. As joias do traje de crioula são bem distintas das que estavam nos trajes de beca. São fios-de-contas dos santos patronos, pulseiras em aros de cobre, latão dourado, ferro, além de brincos dos tipos argolas ou pitanga, tradicionalmente feitos em prata e ouro. Também são usuais os brincos do tipo barrilzinho, feitos de conta de coral ou de firmas africanas multicoloridas ou seguindo as cores dos deuses homenageados” (LODY, 2001, p.51-52). Tais trajes podem ser visualizadas nas mães de santo e nas vendedoras de acarajé, por exemplo.

⁴³ Denominação mais comum na atualidade ao traje utilizado nas atividades cotidianas. Termos sinônimos, Câmara Cascudo (2001, p.39) descreveu o traje de baiana como os mesmos itens do traje de crioula, assinalando que o balangandã, na sua época quase desaparecido, era o principal ornamento.

⁴⁴Segundo Lody, o traje de beca “consistia na saia de tecido preto plissado, geralmente seda ou cetim, chegando à altura dos tornozelos, barrada internamente com tecido do mesmo material nas cores vinho, vermelho ou roxo; poucas anáguas; um pano-da-Costa de veludo ou astracã, também preto, forrado de cetim ou seda vermelha, vinho ou roxa, portado à maneira convencional, lembrando o xale da mulher portuguesa; camisa de crioula branca, de gola alta, mangas fofas e curtas, algumas com abotoamento em ouro; turbantes da mesma cor, alguns de bico em renda ou em bordado richelieu; lencinhos engomados na cintura e chinelas ou marroquim com dourado sobre branco, tendo alguns a ponta virada à mourisca. Algumas crioulas de beca portavam guarda-chuvas de seda preta e cabos de madeira dourada ou com incrustações de joias e, para aguardar as procissões, levavam também o mocho – banquinho de madeira com assento em palhinha. As joias transbordavam nos colos e pescoços, punhos e braços; na cinturas, postas em correntões e naves, estavam as pencas, tendo em média de 20 a 50 objeto” (LODY, 2001, 49-50). O traje de beca pode ser visualizado na atualidade na Festa do Boa Morte, que ocorre no mês de agosto na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano.

ainda um traje religioso e identitário “diante de uma sociedade escravista que excluía, segregava e procurava se diferenciar, além de tantas outras formas, através dos códigos do vestir relacionados a influências europeias” (MONTEIRO, 2012, p. 112). Assim, diferentes trajes são atribuídos à mulher negra, desde os vestuários mais africanizados aos mais europeizados, com descrições pormenorizadas em relatos de viajantes que se surpreendiam com os trajes das mulheres negras no Brasil oitocentista.

Alguns viajantes, na descrição dos trajes, mencionavam o uso abundante de joias, entretanto, outros como o mercador inglês James Wetherell procuraram descrever um tipo de joia que aparecia atípica para o olhar europeu – as pencas de balangandãs (fig. 15) – observadas como “um grande molho de chaves pendurado numa correia de prata na qual são também colgadas umas moedas de prata, um dente de porco ou de tubarão montado em prata, e diversos outros amuletos são amarrados num dos lados do vestido [...]” (WETHERELL, 1972, p.80).

Se os viajantes europeus no século XIX procuram descrever a penca de balangandãs, no século XX foi criada quase uma aura mítica em torno da origem dos balangandãs por alguns autores, sobretudo, a partir da década de 1940, quando o colecionismo das peças foi marcante e a popularização internacional por Carmem Miranda e Dorival Caymmi deram grande visibilidade ao objeto. Entre os séculos XX e XXI pesquisadores e jornalista atribuíram, de forma intensa, por exemplo, o fabrico das peças aos Ashantis ou aos Malês, unicamente por estes povos gostarem de adornos corporais e por dominarem a fundição de metais (OLIVA, 1941; MACHADO, 1973; FARELLI, 1981; LODY, 1988, 2005; ROSA, 2008). A atribuição do fabrico do objeto aos negros islamizados foi difundida não apenas na publicação de livros, mas em inúmeros textos publicados em jornais, como a matéria publicada em *O Jornal*, em 7 de novembro de 1968, em que, apesar de ressaltar não saber quando foram fabricados entre nós, a autora afirmou que “é Salvador o centro principal da sua fabricação e de sua origem, criados pelos negros islamizados do Daomei” (KAMILA, 1968a, p.5). Outro texto, de Douglas Sá, publicado no *Jornal do Comércio*, sobre a insubmissão islâmica da Bahia, relacionou também aos malês a penca de balangandã:

Influenciaram o hábito da vestimenta baiana, introduzindo o uso da rodilha ou turbante, das miçangas e dos balangandãs, que completam a figura típica da baiana, ao lado do legado das outras nações escravas, que também trouxeram para o Brasil suas artes e técnicas além dos panos vistosos, das saias rodadas, dos xales da Costa, dos braceletes, dos argolões etc... (SÁ, 1977, p.3).

Contudo, é necessário cautela, pois o fabrico das pencas de balangandãs provavelmente não é uma exclusividade de determinado grupo africano ou dos

portugueses, mas fruto de profundas interações atlânticas, em que os diversos contatos se materializaram em um objeto. A penca de balangandã pode ser considerada uma peça afro-luso-brasileira, sem menosprezar, dessa forma, nenhuma influência em sua criação.

Diversos povos da África subsaariana dominavam a fundição de metais para as mais diversas finalidades, dentre eles o uso de objetos metálicos como adornos corporais. Diversos objetos que formam coleções museais que são oriundos de reinos africanos⁴⁵ comprovam a existência de um apurado trabalho de ourivesaria de diferentes etnias que habitam o continente africano. O historiador senegalês Cheikh Anta Diop, da etnia Wolof, salientou que o desenvolvimento da metalurgia na África não tem vínculo com povos europeus, mas no desenvolvimento de várias técnicas por séculos pelos povos africanos. Diop informou que as técnicas foram desenvolvidas a partir de trocas de conhecimento entre os povos africanos:

A técnica de fundição do bronze pelo processo da cera perdida, relatada pela beleza realística dos trabalhos de arte do Benin, foi compartilhada entre essa região do Golfo da Guiné no Atlântico e a antiga Meroë. A ourivesaria, elaboração da filigrana de ouro, que é uma especialidade da África Negra, o trabalho em cobre, estanho, e ligas metálicas, já tinha sido difundido na África Pré-Colonial⁴⁶ (DIOP, 1987, p. 205, tradução nossa).

Godoy (2006), ao tratar das joias de crioulas, atribui o uso das peças à sofisticação de diversos reinos na África Ocidental, nos quais os adornos refletiam o status social, além da relação mística nas cerimônias. Godoy, a partir de relatos de viajantes, mencionou que a riqueza da Corte dos Ashantis era inacreditável, pois o ouro recobria até tronos e bancos, presentes ainda “nas joias e no bordado das roupas da realeza”, com sua beleza conhecida pelos portugueses desde o século XV (GODOY, 2006, p. 38). Para Boahen, a arte joalheira entre os Akan floresceu⁴⁷ desde antes da chegada dos portugueses, sendo os séculos XVII e XVIII marcados pela grande produção de joalheria, a partir do “aproveitamento da habilidade de seus artesãos muçulmanos, primeiro os Brong, depois os Denkyira, e, mais particularmente,

⁴⁵ O British Museum possui joias do Benin; o Museu Victoria and Albert possui peças de etnias diversas; o Museu Barbier –Mueller em Genebra possui peças da etnia Akan e da Costa do Marfim; o Museu Quai Branly, em Paris, possui peças do Senegal; dentre outros.

⁴⁶ Texto original: “The technique of casting bronze by the lost wax process, which accounts for the beautiful realistic artworks of the Benin, was shared between this Gulf of Guinea region on the Atlantic and ancient Meroë. Goldsmithery, the making of gold filigree which is a speciality of Black Africa, the working of copper, tin, and alloys, all had already become widespread in precolonial Africa”.

⁴⁷ O apogeu Ashanti, um dos povos Akan, deu-se através de poder territorial, político e incentivo às artes. De acordo com Boahen: “após a derrota do Denkyira, do Tekyiman e do Akyem, eles congregaram os melhores artesãos e ourives desses Estados e os enviaram para Kumasi” criando uma “confederação ashanti” com o agrupamento de “todas as artes e artesanatos na vizinhança da capital Kumasi” através da fundação de diversos centros especializados. Um dos centros foi em Apagyafie onde “um grupo de ourives e de outros artesãos trazidos de Denkyira” tinham “por tarefa talhar os adereços reais” (BOAHEN, 2010, p. 516)

os Ashanti” que “levaram essa arte a um grau de perfeição desde então inigualável” (BOAHEN, 2010, p. 513). Os objetos produzidos pelos Akan, como os pesos de ouro, produzidos em latão, estão presentes em diversos museus. A partir da técnica da cera perdida⁴⁸, utilizada também na produção de penças de balangandãs, os ourives Akans fabricavam peças muito delicadas como “cabos de sabres, anéis, berloques, correntes e diademas de ouro e prata” (BOAHEN, 2010, p. 513). Há semelhanças entre alguns objetos produzidos pelo povo Akan e as penças de balangandãs, observadas nas técnicas empregadas e na iconografia escolhida para decorar as peças.

Além da atribuição única aos Akans, há indicações ainda que vinculam os balangandãs apenas ao Golfo do Benin, devido aos elementos relacionados aos orixás. Contudo, os amuletos são de diferentes origens – africanas, mediterrâneas, portuguesas etc. Erroneamente, atribui-se ainda ao uso da técnica de filigrana apenas à influência portuguesa, devido à existência de contas confeitadas na região norte de Portugal⁴⁹. Esse tipo de técnica era, todavia, largamente usada por joalheiros Berberes⁵⁰ e Wolof⁵¹, povos do norte de África que tinham contatos comerciais com os Ashantis, por exemplo (DIAGNE, 2010). Ainda sobre a filigrana no Brasil, a técnica é associada a diferentes escravos provenientes do Golfo da Guiné que possuíam “experiência centenária na descoberta, uso de implementos específicos para o garimpo e domínio das técnicas da ourivesaria como a produção de argolas, a folhagem e a filigrana” (SILVA, 2013, p. 163). Amplamente difundida no território africano antes da chegada dos portugueses, a filigrana, para Silva foi aprendida com os árabes somada a marcante cultura material de joalheria entre os povos africanos:

A relação dos africanos com povos muçumanos antecede em séculos a relação daqueles com os europeus e muitas das práticas tecnológicas africanas podem ser traçadas a partir de sua influência árabe. A técnica da filigrana de ouro, por exemplo, foi difundida em boa parte das cortes da África Ocidental, especialmente no Reino do Benin, Igbo-Ukwu, ambos na Nigéria e ainda em Gana; mas também em toda região da Costa Oriental da África, amplamente islamizada, desde o Iêmen, Mogadishu, na Somália, Mombasa no Quênia, Zanzibar na Tanzânia, Madagascar e Moçambique, até onde hoje são os países do norte africano. A ligação fundamental de todos esses países pode ser feita pela cultura material da joalheria.

⁴⁸ É um método de produção de esculturas através da moldagem em que um molde é preparado em cera revestido por um material resistente ao calor, derrete-se a cera e coloca-se o metal derretido para formar o objeto desejado.

⁴⁹ Fruto de uma joalheria popular, os colares de bolas, confeitadas ou lisas, é uma antiga tradição do Noroeste de Portugal, na região do Minho. As contas alongadas com ranhuras são também chamadas de contas de pipo e as redondas possuem decoração em filigrana. Usados por lavadeiras e camponesas, demonstravam o dote de sua dona, mas também para serem usados, assim como as negras o faziam, em eventos como festas religiosas, servindo também para serem vendidos, em caso de necessidade (GODOY, 2006).

⁵⁰Berberes é a designação de povos nômades do Norte da África. Realizavam trocas comerciais com povos da África subsaariana, sobretudo, sudaneses e guineo-sudaneses.

⁵¹ Designação de um povo originário da região do atual Senegal, sendo a língua mais falada no país.

Desenvolveram-se técnicas de extração ou manipulação do metal, algumas foram enormemente testadas localmente, como a técnica da filigrana, mas em todo caso esta deve ter sido aprendida com os árabes (SILVA, 2013, p. 166).

A técnica de cinzelamento⁵² era utilizada pelos Malês (CUNHA; MILZ, 2011), mas também por ourives portugueses (ROSA, 2008) e a da cera perdida, utilizada na confecção dos berloques, além da utilização pelos Akan, era largamente utilizada na África, Oriente e Europa. Portanto, quanto à técnica, é difícil precisar a origem das pencas de balangandãs.

Em meio às inúmeras hipóteses de origem das pencas de balangandãs, Lody (2001, p. 42) argumentou que “à geografia dos balangandãs obriga uma leitura iconográfica mais ampla” salientando que “o uso geral de ‘coisas’ penduradas nas cinturas” não está vinculado “somente de grupos culturais do macrossistema etnolinguístico Banto (Angola, Congo), como também de populações do entorno do Golfo do Benin – África Ocidental”. Entretanto, não se pode ligar a origem das pencas de balangandãs apenas ao uso de objetos pendurados à cintura pelas mulheres africanas, pois o chatelâine e a cambulhada comprovam, em menor escala, o uso de objetos pendurados à cintura, joias e amuletos, na Europa. Torna-se, inconsistente, afirmar que apenas as mulheres de origem africana usavam joias ou amuletos pendurados na cintura.

Além da técnica e do local onde o objeto era portado, muitas das teorias relacionadas à origem da penca de balangandãs estão vinculadas ao seu formato, sendo atribuída uma errônea exclusividade aos povos guineo-sudaneses ou aos portugueses. Uma das relações mais comuns realizadas entre a penca de balangandãs e a África, quanto ao formato, é associação às ferramentas de Ogum,⁵³ (Ioruba), conhecido também como Gu (Fon), deus relacionado ao domínio dos metais (LODY, 1988, 2001, 2005; SILVA, 2005; CUNHA; MILZ, 2011).

⁵² De acordo com Cunha e Milz (2011, p.146), “cinzelar é a arte de gravar relevos no metal com punções e martelos, como acontecia nos desenhos rendilhados das antigas bandejas de prata”.

⁵³ Ogum é um orixá masculino vinculado à guerra, à caça, à agricultura e ao ferro. Chamado também de deus guerreiro. Considerado o protetor dos ferreiros. Na mitologia africana, é filho de Odudua, fundador da cidade de Ifé – uma cidade Iorubá. No sincretismo religioso no Rio de Janeiro é relacionado a São Jorge e, na Bahia, a Santo Antônio.

Fig. 16: Ferramentas de Ogum



Fonte: Imagem digitalizada do livro *Jóias de Crioula* (2011, p.120), de autoria de Thomas Milz

Apesar da ferramenta de Ogum (fig. 16) não possuir elementos decorativos, executados em cinzelamento ou filigrana, a associação ocorre, especialmente, pelo formato do objeto que apresenta parte central semelhante à nave da penca de balangandã e elementos pendentes:

A figura de Ogum é representada, tanto na África como no Brasil, por um molho (penca) de miniaturas de ferramentas para a luta e o trabalho confeccionados em ferro batido, em número de sete, 14 ou 21 objetos reunidos num argolão ou noutro tipo de peça que o sustente. Esses molhos estão nos santuários, juntamente com louças de barro, entre outros objetos de culto feitos de ferro ou de madeira. Estão presentes na joalheria religiosa quando arranjadas em correntes de ferro usadas como distintivos nos colares de sacerdotes, iniciados de Ogum, ou mesmo por guerreiros (LODY, 1988, p.10).

Juipurema Sandes (2010), em estudo de objetos afro-brasileiros no Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com base em três peças existentes no MAFRO, descreveu as ferramentas de Ogum, indicando que existem inúmeras ferramentas confeccionadas para o orixá e citando quais ferramentas em miniaturas geralmente são confeccionadas. As ferramentas de Ogum do MAFRO não possuem um trabalho estético apurado e seus elementos pendentes são de formato semelhante e de confecção idêntica, diferindo das penca de balangandãs quanto à heterogeneidade dos materiais e técnicas de confecção dos berloques. Para Sandes (2010, p. 42), o molho de Ogum é composto por:

[...] hastes de ferro batido, representando ferramentas, em miniatura, ligadas a simbologia de Ogum. São foices, enxadas, martelos, alicates, tesouras, cavadores, espadas, pás, ancinhos ou instrumentos típicos do trabalho do ferreiro. O número de hastes é tradicionalmente ímpar, com recorrência do sete, e vinte e um,

também quatorze, e ficam presas a um arco, confeccionado no mesmo material.

Apesar da semelhança formal, as relações com a África não cessam nas ferramentas de Ogum. Simone Silva (2005) é a única que relaciona a penca de balangandãs com a estrutura do ibá, atribuindo apenas a orixá Oxum⁵⁴ (yoruba) o uso da peça. Karasch (2000, p. 557) diz que o ibá se assemelha às “seguranças” da Umbanda. O ibá (figs. 17 e 18) é uma corrente que fica presa à cintura de Oxum, e que possui diversos elementos pendentes como espelho, búzios, espada, estrela de Davi, crescente lunar etc. Sandes define a corrente de ibá, como “consagrado as iabás, em especial as orixás lemanjá⁵⁵, Oxum e lansã⁵⁶”, usados “nos assentamentos desses orixás” com confecção em “metal, variando de acordo com o orixá, em forma de corrente fechada com pinos” possuindo “ao longo da corrente, miniaturas de insígnias e elementos representativos do orixá” (SANDES, 2010, p. 113). O MAFRO possui uma corrente de Ibá de Oxum e outra de lansã com diversos berloques pendurados na corrente. Sandes difere duas tipologias de Ibá, com base na presença dos elementos pendentes e da diferente coloração:

Corrente de Ibá consagrada ao orixá Oxum. É confeccionada em metal dourado. São colocadas miniaturas variadas referente a Oxum, destacando-se: pentes, abebês, adés, espadas, sandálias, adereços femininos, peixes, garfos e braceletes.

Corrente de Ibá consagrada ao orixá lansã. É confeccionada em metal dourado. São colocadas miniaturas variadas referente a lansã, destacando-se: pentes, cálices, iruexim, adés, alfanjes, sandálias, adereços femininos, peixes, garfos e braceletes (SANDES, 2010, p. 113-114).

⁵⁴Oxum é uma orixá feminina vinculada às águas doces. Por ser muito vaidosa, suas cores são o amarelo, que simboliza o ouro. É uma entidade originária da região de Ijexá e Ijebu (nações iorubas), derivando seu nome de um rio da região Osun. No sincretismo religioso baiano é Nossa Senhora das Candeias. Assim como lemanjá, está vinculada à maternidade.

⁵⁵Iemanjá é uma orixá feminina, mãe de diversos orixás com Odudua como Ogum, Xangô e Oxum, por isso vinculada à maternidade. É protetora dos pescadores. Sua origem mitológica está relacionada ao território Egba, onde, entre as cidades-estado, encontra-se a cidade de Ifé (lugar de origem de outros orixás), havendo um rio com seu nome. Deusa das águas salgadas. Na Bahia, o sincretismo religioso é com Nossa Senhora da Conceição da Praia.

⁵⁶lansã ou Oyá é uma orixá feminina vinculada aos raios e trovões. Seu nome também denomina um rio e uma cidade na Nigéria. No sincretismo religioso no Brasil é associada à Santa Bárbara.

Fig. 17: Corrente de Ibá de Oxum acervo MAFRO



Fonte: Dissertação de Juipurema Sandes, 2010, p.113.

Na atualidade, assim como as penças de balangandãs, os ibás podem ser encontrados em casas especializadas em objetos afros para a compra, sendo confeccionados em diferentes materiais. Esses adornos foram objeto de re-leituras e são de uso não apenas religioso.

Fig. 18: Detalhe Ibá de Oxum Museu Afro-Brasil



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Relacionado ainda às origens, mas, agora, em relação a objetos europeus, no âmbito da história do design das joias de crioula há a ideia de uma possível relação entre a pença de balangandãs e o châtelaïne – joia de origem francesa, dos séculos

XVIII e XIX, caracterizada por ser um molho de chaves preso à cintura pelas donas de casa, confeccionado em ouro, metal esmaltado, aço e com incrustações de pedras preciosas (PHILLIPS, 2008). O Chatelaine é associado à necessidade das senhoras portarem objetos/acessórios próximos ao corpo (figs. 19 e 20). A busca por uma relação entre as peças parece um tanto indevida, pois os objetos não se assemelham em aspectos estéticos ou simbólicos, mas apenas ao fato de serem portados à cintura e por possuírem objetos pendurados. Cunha e Milz (2011) tentaram aproximar os diferentes objetos ao descrever que o châtelaïne era símbolo do poder doméstico das senhoras, guardando as chaves de armários de enxovais, cofres, porta-joias etc. e objetos do uso cotidiano como tesouras e relógios. Contudo, há um distanciamento formal e simbólico, pois o formato e volume são bem diferentes, além das penças de balangandãs serem amuletos a serem exibidos. Silva (2005) informa que não há referências ao uso de châtelaïne no Brasil, embora aqui sejam encontradas peças musealizadas.

Fig. 19: Chatelaine



Fonte: PHILLIPS, Clare. *Jewels & Jewellery*, p.65

Fig. 20: Chatelaine



Fonte: CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. Joias de crioula, p.123

Simone Silva indica uma relação mais próxima das pencas de balangandãs com a cambulhada – originária de Portugal e Espanha, usada tanto pelas camadas pobres como pelas privilegiadas, possuindo uma “forma central” de onde “pendem correntes com objetos nas pontas” (SILVA, 2005, p. 173). A Cambulhada possui diversos berloques pendurados em conjunto com finalidades mágicas, usados principalmente para a proteção de recém-nascidos no período colonial. O objeto se aproxima mais das pencas de balangandãs em aspectos formais e simbólicos, diferenciando-se pelo menor volume e por dispor os berloques pendurados em correntes, ao passo que as pencas de balangandãs são dispostas na nave através de aros. A cambulhada, em termos formais, se assemelha às pencas das gravuras de Carlos Julião e Debret (figs. 21, 22, 23, 24, 25, 26 e 27). Silva (2005) indica, a partir de fontes documentais, o uso da cambulhada no Brasil.

Fig. 21: *Traje de Mulher negra* (séc. XVIII) de Carlos Julião



Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 22: *Negras Vendedoras de Rua* (séc. XVIII) de Carlos Julião



Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 23: Vendedor de Arruda (séc. XIX) de Debret



Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 24: Comerciantes negras (séc. XVIII) de Debret



Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 25: As primeiras ocupações matinais (séc. XIX) de Debret



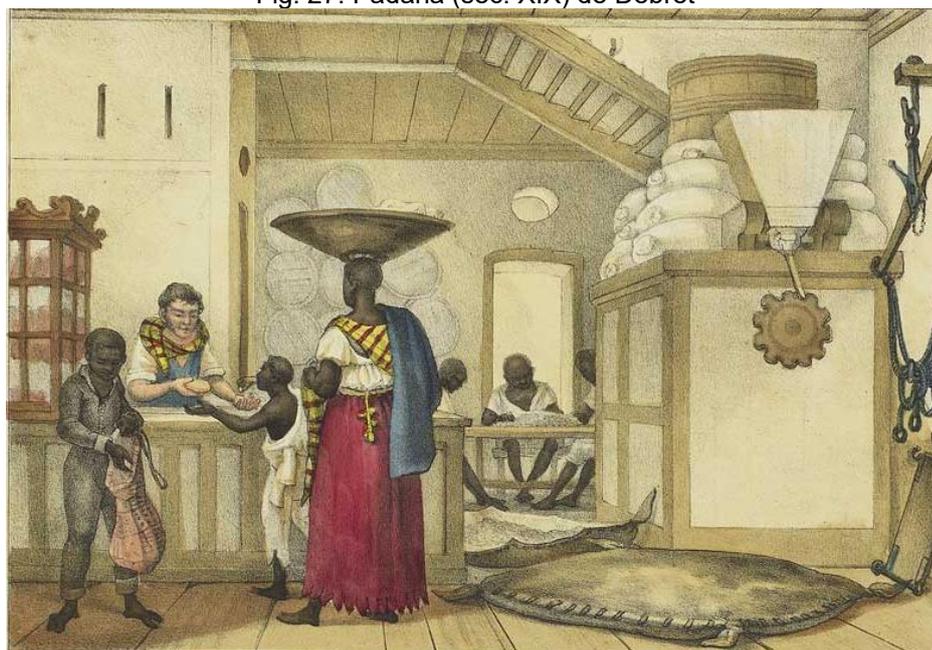
Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 26: Comboio fúnebre do filho de um rei negro (séc. XIX) de Debret



Fonte: Biblioteca Nacional

Fig. 27: Padaria (séc. XIX) de Debret



Fonte: Biblioteca Nacional

Debret, sobre o uso de amuletos no século XIX, informou ser “raro que uma vendedora negra ambulante se mostre na rua sem seu pequeno amuleto ao pescoço, o que a não impede de usar também dois outros à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e de natureza diferentes” (DEBRET, 1940, p. 60). De cambulhada, remete ao uso de objetos pendurados, como é possível visualizar nas diversas pinturas realizadas por Carlos Julião no século XVIII (figs. 21 e 22) e as cenas do cotidiano de Debret no século XIX (figs. 23, 24, 25, 26 e 27), no Rio de Janeiro. Portanto, as vinculações simbólicas e formais mais aceitáveis estão entre a penca de balangandãs, a cambulhada – por serem amuletos pendurados e devido ao uso pelos povos ibéricos e no Brasil – e as ferramentas de Ogum – em decorrência do formato triangular próximo ao da nave e pelo quantitativo de elementos pendentes.

Por último, há possíveis explicações de origem que imputam o surgimento das penca de balangandãs a sentimentos atribuídos a mulher negra, que apesar de não haver uma comprovação documental, foram bastante difundidas. Uma suposta origem foi publicada por Heloísa Torres, em tese para concurso docente, em que o surgimento das penca de balangandãs foi atribuído à vontade das negras tinham de igualar-se às senhoras brancas que possuíam em molho todas as chaves de casa. Para Torres, como as negras não tinham tantas chaves, diversos berloques teriam sido adicionados por estas, para suprir a ausência de chaves.

A crioula, no seu impulso de subir, de igualar-se à Sinhá também precisava de uma penca. As estampas de fins do século XVIII mostram ‘baianas’ com uma faixa de tecido passada nos quadris, da qual pendem chaves, sacolas pequenas e dois ou três berloques.

Estava já, nessa época, portanto, criada a 'penca' da crioula. Porém, ela possuía poucas chaves: a da porta de casa e a da arca, elevada sobre pés, única peça de mobiliário da sua residência. Se as fechaduras eram poucas, o dinheiro era muito e o gosto pelos berloques e penduricalhos, ainda maior. Os artífices da rua dos Ourives, em Salvador, bem compreenderam a situação: os berloques de todo tipo eram fabricados. E a penca, firmando-se no seu novo aspecto, transformou-se num símbolo (TORRES, 1950, p. 443).

Uma outra origem para as pencas de balangandãs foi atribuída por José Maria na revista *Manchete* de 11 abril de 1953, em que o uso e posse da joia foram vinculadas a um utensílio de trabalho utilizado pelas mulheres negras. O autor descreveu o objeto como de mau gosto e utilizado para a diferenciação social entre amas e senhoras, negligenciando todos os relatos do uso da peça por mulheres negras que trabalhavam no ganho:

Muita gente pensa que as senhoras e sinhazinhas de antigamente usavam esses enfeites. Mas, não é verdade. Já nos começos do século passado os balangandans eram considerados adornos de mau gosto. Serviam para enfeitar as saias das babás, quando saiam, em dias de festa, com o sinhozinho pela mão. De prata ou de ouro, várias armações em toda a roda da saia, aquela ferramenta, tinindo, chocalhando, anunciava a aproximação de um menino endinheirado, junto de quem não se devia falar palavrão ou fazer gesto imoral (MARIA, 1953, p. 15).

Para finalizar os exemplos de atribuições de origem às pencas de balangandãs, Dorival Caymmi, cantor e compositor baiano, salientou que seu uso era antiquíssimo, relacionado às mulheres negras do partido-alto (que viviam em meio às apresentações de sambas) que eram apadrinhadas por homens ricos. Sua visão enquadra-se nas descrições atuais das portadoras do objeto:

Balangandã era uma joia antiqüíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. Era uma corrente uma corrente na cintura usada por cima da saia [...] Era uma penca com amuletos, promessas, muitas delas feitas com ouro ou marfim. Era para quem podia. As negras do partido-alto eram baianas que tinham proteção de homens ricos (CAYMMI, 2001, p. 134 apud HAUDENSCHILD, 2014).

As diversas atribuições de origem e das motivações para o uso das pencas de balangandãs continuam, na atualidade, a serem difundidas principalmente por vendedores do objeto, associando-as a determinadas etnias africanas, ao gosto da mulher negra em ornar-se, a presentes de homens ricos, etc.. A etnografia realizada no Mercado Modelo e Centro Histórico de Salvador, detalhadas no quarto capítulo, demonstra que tais mitos de origem na década de cinquenta são o princípio de muitas outras histórias inventadas, adaptadas e aumentadas para propagar uma ideia de Bahia através das pencas de balangandãs.

Ainda sobre as possíveis origens das pencas de balangandãs, muito se tem falado de uma proeminência da Bahia quanto à produção e uso do objeto. As diversas

pesquisas a respeito do objeto ainda não conseguiram desvencilhá-lo das mulheres negras baianas. Apesar disso, têm demonstrado que circularam em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Ao analisar a riqueza das negras nas Comarcas de Rio das Mortes e do Rio das Velhas em Minas Gerais, no século XVIII, Eduardo Paiva (2001) se deparou com o testamento de Bárbara Gomes de Abreu e Lima, crioula, forra, natural de Sergipe d'El Rey, que residiu na Bahia e que em Minas tornou-se proprietária de diversos bens, como casas de moradia, escravos, vestuário em bons tecidos, utensílios domésticos e joias. As joias de Bárbara requerem atenção por se tratar de peças que poderiam compor um balangandã ou penca de balangandã que estavam empenhadas ou guardadas nas mãos de diversos indivíduos listados no testamento que foi analisado por Paiva:

[...] seis cordões pesando cento e uma oitavas, um se acha empenhado na mão de Tereza de Jesus, mulher de Antonio Alves por vinte oitavas e três na mão de Jozé Ferreira Brazam donde se acham dois cordões emendados que fazem um, quarenta oitavas, um cordão com uma águia, um pente, uma estrela, uma argola solta, um coração, tudo em ouro, também empenhado na mão de Jozé Ferreira Brazam, um cordão de ouro, um feitio de menino Jesus de ouro pesando cinco oitavas, umas argolinhas de ouro pesando quatro oitavas, uma senhora de feitio de Nossa Senhora da Conceição pesando três oitavas e meia, uns brincos de aljófar e uns botões de ouro, umas argolinhas de ouro pequenas, uma bola de âmbar, uma volta de corais engranzados em ouro, um coral grande com uma figa pendurada, tudo de ouro [...] (apud PAIVA, 2001, p. 220-221).

Paiva apresentou o possível uso de balangandãs em Minas Gerais no século XVIII, associando, as peças encontradas no inventário de Barbara, ao fato dela ter residido em Salvador ter influenciado na aquisição dos objetos – foi escrava de Mariana dos Anjos que habitava o Convento de Santa Clara em Salvador –, migrando para Minas após a alforria. Além de Bárbara, Paiva ainda mencionou para Minas Gerais, no século XVIII, outras negras proprietárias de joias de crioula, como Antonia Barreta de Faria, oriunda da Costa da Mina; Izabel Ribeira de Maria, que não especifica a origem e Joana da Silva Machado, natural da Costa da Mina, que solicitou em testamento a realização de missas na Bahia. Os objetos de ouro e prata detalhadas no testamento de Joana Machado, em 1745, segundo o autor, sugerem se tratar de balangandãs e cordões de crioula:

O ouro lavrado que possuía era distribuído em três voltas de corais engranzados e 'umas continhas no pescoço', além de quatro cordões, vários botões, imagens de Nossa Senhora da Conceição e do Menino Jesus, bentinhos do Carmo, 'uma agulheta e uns olhos de Santa Luzia', uma cruz de filigrana, 'um breve da marca com um trancelim', cadeados com aljófares e diamantes. Além disso, possuía um caixilho de breve de prata com seu trancelim e outras miudezas de prata (apud PAIVA, 2001, p. 232).

A pesquisa de Paiva (2001) possibilita um direcionamento a diversos questionamentos sobre os usos de amuletos ou mesmo de pencas de balangandãs em Minas Gerais no século XVIII, como: o uso de amuletos como capital de empréstimo, o desmembramento do objeto para finalidades comerciais (empenhadas ou guardadas nas mãos de diversas pessoas brancas) ou para fugir da Inquisição⁵⁷ (evitar ser flagrada usando ou guardando um conjunto de berloques reunidos que possuíam atribuições mágicas), o uso por negras de origem Mina ou que viveram parte da vida na Bahia e que viviam do ganho – comércio ou prostituição. Portanto, o estudo histórico de Paiva, no caso específico de Bárbara e Joana, salienta uma relação das possuidoras do objeto com o trabalho de ganho e por terem vivido parte da vida em Salvador, o que demonstra que os objetos circularam por outras províncias, mas que, possivelmente, eram procedentes (de costume de uso ou confecção) da Bahia. Entretanto, apesar das descobertas de Paiva (2001), de acordo com o estudo de Luiz Ozanan (2013) sobre joias em Minas Gerais no período colonial, as joias de crioula não tiveram uso generalizado na província, sendo as joias de mulheres negras, em esmagadora maioria, objetos muito semelhantes e até mesmo iguais às das brancas. Ozanam (2013) fez uma relação das joias encontradas em inventários na comarca de Rio das Velhas entre 1735 e 1815 de nove mulheres (pretas, crioulas e pardas), em que não foram encontradas peças que remetessem a uma penca de balangandã, sendo observado apenas um dente de onça encastado, miniatura de olhos de Santa Luzia, meia lua, bola de âmbar, figa, cruz e imagens de diversos santos – a posse dos berloques, como eram de diversos donos, não configura a existência de um balangandã, mas do uso de amuletos.

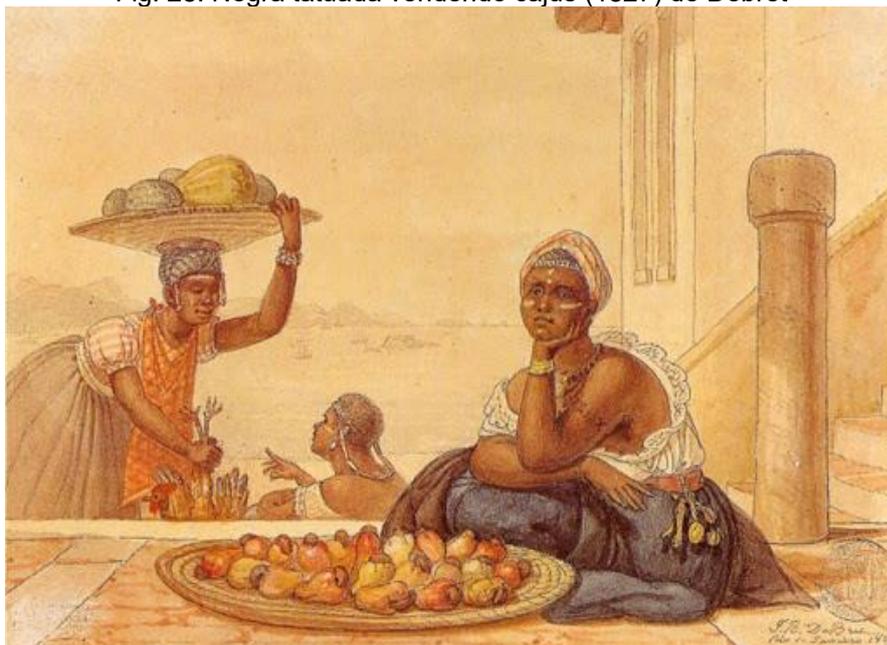
Partindo para o século XIX, Juliana Farias (2019) menciona o uso de amuletos e balangandãs pelas “velhas quitandeiras” que atuavam na Praça do Mercado, atual Praça XV, no Rio de Janeiro. Todavia, não encontrou em suas pesquisas evidências de que essas pencas de balangandãs tivessem sido confeccionadas no Rio de Janeiro. Farias informou que, no inventário aberto em 1887, da baiana Izidra Maria Maximiana, constava diversas joias de crioulas e amuletos que provavelmente

⁵⁷ A Inquisição foi um sistema jurídico da Igreja Católica que tinha por objetivo coibir e punir práticas contrárias ao pensamento da Igreja na época. Iniciada no século XIII, mas intensificada na Contra-Reforma no século XVI combatia diversos crimes como heresia, bigamia, sodomia, feitiçaria e apostasia. Os países ibéricos foram muito ativos na Inquisição, sendo as colônias também alvo de visitas do Santo Ofício. Uma suposta preocupação de ser acusada de feitiçaria por portar um conjunto de amuletos reunidos com atribuições mágicas se justifica pelo fato de que os escravos também eram alvo das punições da Inquisição pois, ao serem batizados, deveriam adotar a fé católica. Charlotte Castelnau-L'estoile (2020) contou a história do julgamento por bigamia da escrava Páscoa Vieira, que era casada em Angola, mas contraiu novas núpcias quando vendida para o Brasil em uma situação que demonstrava a vontade de reconstruir a vida numa situação de cativo. A descrição dos pormenores do processo de Páscoa Vieira demonstra como o aparato colonial foi utilizado para puni-la pois o processo circulou entre Brasil, Angola e Portugal – onde foi julgada presencialmente e condenada a pagar a sua pena.

compunham uma penca de balangandãs. Segundo a autora, essa senhora possuía ao todo “uma pulseira com dezesseis corais, um fio de contas pequenas com uma cruz, dois cordões com um crucifixo e uma figa também de ouro, outro cordão e uma figa de ouro baixo, 12 anéis de ouro muito baixo e ordinário e três pares de brincos”; possuía ainda “uma figa de marfim, um fio de contas e coral, um par de brincos de coral, seis corais grandes e dispersos, [...] cinco argolas de prata com diversos objetos de enfeites e moedas, um ananás e uma corrente de prata” (FARIAS, 2019, p. 88-89). Claramente Izidra possuía correntões, anéis, brincos, colares e penca de balangandã, ou seja, um conjunto completo de joia de crioulas.

Farias (2019) mencionou outras negras que possuíam joias, como Maria Rosa da Conceição e Rita Maria da Conceição, que trabalhavam também no Mercado da Candelária, mas que não possuíam joias semelhantes a um balangandã. Maria Rosa possuía uma figa, uma moeda e um relicário que foram penhorados, mas não foram elencados por Farias outros objetos que poderiam compor uma penca de balangandã. Seria as pencas de balangandãs apenas relacionadas às negras baianas, sendo Izidra uma baiana com todas as suas joias uma exceção no Rio de Janeiro? É difícil precisar, pois seriam necessárias maiores informações documentais, testamentais e iconográficas para atestar, ou não, um exclusivismo do uso das pencas de balangandãs por negras oriundas da Bahia. Os inventários de Bárbara e Joana, em Minas setecentista, e Izidra, no Rio de Janeiro oitocentista, desfazem um exclusivismo de uso em território baiano. No entanto, nas descrições não foi possível encontrar a existência de nave, peça em que ficam dispostos os berloques e caracterizam a penca de balangandãs. Portanto, as peças usadas no Rio de Janeiro, apresentadas na iconografia e no inventário de Izidra, e em Minas Gerais no inventário de Bárbara, compunham pencas, balangandãs ou pencas de balangandãs?

Fig. 28: Negra tatuada vendendo cajus (1827) de Debret



Fonte: PAIVA, 2001, p.104

A partir das imagens produzidas por Carlos Julião (figs. 21 e 22) e Debret (figs. 23, 24, 25, 26, 27 e 28), é possível observar o uso de pencas pelas negras no Rio de Janeiro⁵⁸. Seriam pencas ou pencas de balangandãs? Na figura 28, por exemplo, não é possível visualizar a existência de uma nave - o que, do ponto de vista do design, caracteriza formalmente as pencas de balangandãs. Como penca, descreve-se a disposição de berloques pendurados por uma espécie de cordão ou tecido à cintura. O uso mágico é o mesmo, diferenciando-se apenas devido ao fato das pencas de balangandãs serem frutos de um trabalho mais apurado – pois o ourives confecciona uma peça triangular decorada com a parte inferior denticulada para dispor os amuletos. Devido a não precisão das imagens, a iconografia não é suficiente para atestar o não uso de pencas de balangandãs no Rio de Janeiro. Rastrear a origem de tais objetos é um trabalho complicado, pois, devido às proibições da coroa ao exercício do ofício de ourives, possivelmente eram fabricadas na clandestinidade visto que, na maioria das peças produzidas no século XIX, não foram encontradas marcas de contraste⁵⁹ (SILVA, 2005). Outros fatores que complicam a compreensão do fabrico

⁵⁸ Para Almeida e Veras (2019) Debret teve a intenção de captar os elementos culturais da mulher negra que trabalha no ganho ao pintar seus amuletos e escarificações no braço e pinturas no rosto. Os autores realizaram um comparação formal com a obra *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, produzida em 1514, para informar que Debret pintou a mulher negra com banzo – saudades da terra natal.

⁵⁹ O contraste era a verificação do teor de ouro/prata e valor artístico da peça elaborada e, por analogia, chamava-se de contraste a pessoas encarregada da verificação. Para Brancante (1999, p.28) “o contraste e o ensaiador, muitas vezes a mesma pessoa, tinham de ter suas marcas registradas na Câmara, e quando terminavam o exame de uma peça deveriam colocar essas marcas como selo de garantia. [...] Portanto, uma peça de boa qualidade deve ter as seguintes punções: o do ourives, o da cidade, o de contraste e ensaio, e muitas vezes o do pagamento de taxas. [...] Os contrastes ensaiadores tinham, pois, a faculdade de marcar e avaliar, sendo um para o ouro e outro para a prata, eleitos pelas corporações de

e uso das penças de balangandãs são a ausência de descrição em testamentos e inventários e a possibilidade de serem fundidas para o fabrico de outros objetos ou desmembradas e vendidas/penhoradas separadamente, por exemplo. Assim, é uma simplificação, a partir da ausência de maiores informações, definir a Bahia como lugar de uso e fabricação exclusivos das penças de balangandãs.

1.3.2 Ortografia

Nem sempre o termo balangandã foi o responsável por dar nome aos amuletos agrupados em uma forma triangular preso à cintura por uma corrente. Algumas terminologias apareceram, ao longo dos séculos, ora como sinônimos ora como representação de coisas distintas, como por exemplo, barangandãs e balangandãs. É importante diferenciar, por exemplo, os termos penca, balangandã e penca de balangandãs que, embora muitas vezes sejam utilizados como sinônimos, correspondem a objetos distintos. De maneira geral, nos dias atuais, o uso do termo balangandãs equivale à penca de balangandãs. Quanto às grafias diferentes, é possível tratar-se de evidências linguísticas dos modos distintos de se pronunciar o mesmo termo (variação regional, social ou dialetal).

Desde o final do século XIX é possível encontrar diferentes grafias para o termo balangandã em dicionários, notícias de jornais, canções, textos científicos e literários. As variantes gráficas mais encontradas são barangandã, barangandam; as palavras balangandam, balangandã e balançançam possuem variação gráfica e fonética; beredengue, berenguendém, breguendém são diferentes nomes ou possivelmente variações dialetais ou fonéticas de um mesmo nome em comum. De acordo com Simone Silva (2005), a grafia barangandã é anterior a balangandã, sendo a principal até a década de 1930. A grafia balangandã parece ter-se firmado como a principal a partir da década de 1950. As diferentes grafias geram confusões, tal como a atribuição de definições distintas para barangandã e balangandã.

ofícios e confirmados pela Câmara da cidade. Eram obrigados a registrar suas marcas nas mesmas cidades onde exerciam sua profissão, além da descrição do símbolo que usavam – fato que muitas vezes não era obedecido, o que provocava a não oficialização e o não reconhecimento de suas marcas”. Fernando Martinho de Almeida (1995, p.11) publicou todas as marcas registradas de ourives em Portugal e no Brasil entre o século XV e 1887, informando sobre as marcas que cada ourives tinha sua marca própria, às vezes, mais de uma, “impressas em placa de cobre, em papel ou em obreia quando do respectivo registro no Senado da Câmara e, por vezes, também na confraria de Santo Elói, o patrono dos ourives” que “deviam ser destruídos quando do falecimento do ourives, a não ser que seus herdeiros fizessem novo registro”.

As origens atribuídas ao termo são diversas, como ao regionalismo brasileiro e ao povo Banto. Para Silva (2005, p. 129-130), que pesquisou a etimologia do termo, balangandã seria um “vocábulo fruto do regionalismo brasileiro e onomatopaico, uma forma de representação que evoca o seu objeto por semelhança sonora, numa relação icônica, ou seja, uma palavra originária da imitação do som daquilo que representa”. Nei Lopes (2003) e Yeda Castro (2000) defendem uma origem Banto para a palavra balangandãs. Para Lopes o termo possui uma relação onomatopaica⁶⁰, sendo na língua Banto relacionado com a frase nominal “quicongo bolongonza”, definido como “objeto que tilinta quando é transportado de um lado para o outro” (LOPES, 2003, p.35). Castro (2000) o define também como um lexema⁶¹ Banto, mas não de origem onomatopaica.

Quanto à definição, foram encontradas diversas ao longo dos séculos XX e XXI, realizadas em quatro formas principais: 1) buscando diferenciar penca, balangandã e penca de balangandãs, ressaltando o uso equivocado desses termos como sinônimos; 2) diferenciando barangandã e balangandã; 3) indicando uma origem baiana, pautadas na sua descrição; 4) como sinônimo de penduricalho. As definições encontradas para os balangandãs foram produzidas por linguistas, especialistas de museus, pesquisadores do folclore brasileiro, colunistas de jornais e revistas e estudiosos de objetos da cultura afro-brasileira. A fim de evidenciar as diferentes definições, apresentamos em ordem cronológica, mas não todas as encontradas, visto que se torna algo desnecessariamente extenso. As definições de dicionários são as precursoras, seguidas por profissionais de museus e colunistas de jornais e revistas na década de 1940.

Uma das primeiras iniciativas de profissionais de museus de definir os balangandãs foi realizada por Menezes de Oliva (1941), professor do curso de Museus, do Museu Histórico Nacional (MHN). Oliva demonstrou curiosidade e pouca familiaridade com o objeto – descrevendo de forma memorialística os negros que viu na Bahia quando criança. Delineou a forma e possíveis significações dos elementos pendentes, mas não criou uma definição própria para o objeto, usando como referência o Visconde de Beaurepaire-Rohan que definiu “barangandam” no *Dicionário de vocábulos brasileiros*, em 1889, como substantivo masculino, vinculada à Bahia,

⁶⁰ De acordo com o Dicionário Aurélio: “1. Referente à onomatopéia. 2. Que imita a coisa significada”. Ainda de acordo com o dicionário onomatopéia é “uma palavra cuja a pronúncia imita o som natural da coisa significada” (FERREIRA, 2009, p.1440).

⁶¹O Dicionário Aurélio define lexema como: S. m. 1. Semantema, radical. 2. Unidade no léxico de uma língua; item lexical; palavra. (FERREIRA, 2009, p. 1202). Portanto, é parte de uma palavra que forma uma unidade mínima dotada de significado lexical. Ex.: canto-cantor-cantora-cantores constituem um lexema que se diferenciam apenas pelos sufixos flexivos: 0; -or; -or + -a; -or + -es.

“coleção de ornamento de prata, que as crioulas usavam pendentes da cintura nos dias de festa, principalmente na do Senhor do Bonfim” (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889, p. 14 apud OLIVA, 1941, p. 38). Observa-se que Oliva utilizou uma definição do século XIX que aponta o balangandã como uma peça usada na cintura, empregando uma grafia do século XIX ainda em voga, na época, para o objeto.

No mesmo ano em que nos Anais do MHN havia publicado um artigo sobre os balangandãs, a revista *Carioca* publicou um artigo de uma página inteira, escrito por Florencio dos Santos, dedicado a definir o objeto. Com o título *Barangandans e não balangandans*, o colunista salientou que estava ocorrendo um frenesi em torno dos balangandãs, pois no Rio de Janeiro, no ano de 1940, tinha entrado em cartaz uma peça denominada “Joujoux e Balangandans”⁶², sendo o termo “jou-joux” de fácil entendimento pela elite da capital, mas o termo “balangandans” havia causando corridas aos dicionários. Para o autor, as revistas, jornais e microfones tornaram a palavra “consagrada” e “imerecidamente popularizada”, afirmando que “o termo barangandans existia no linguajar do povo, e registrado em alguns dicionários reputados”, mas que “ninguém, entretanto, se utilizava dele nem cogitava de sua significação e existência” salientando ainda que “o vocábulo mantinha-se, pois, em estado latente, no bojo dos léxicos, esquecido e empoeirado, quase proscrito dos congressos da língua brasileira, quando, inesperadamente, surgiu na arena, e ganhou rapidamente um tal prestígio, que passou a dominar em toda parte” (SANTOS, 1941, p. 16). Nota-se, na explanação do autor, um certo desprezo pelo vocábulo. O autor apresentou ainda as definições de Baurepaire Rohan, Aloysio de Carvalho e Manuel Querino, salientando as diferentes grafias e significações dos termos e que era necessário maior aparato documental para “provar que o certo é dizer “barangandan” e não balangandan” (SANTOS, 1941, p. 16).

Francisco Gomes Oliveira Neto, em 1942, em texto até hoje utilizado, diferencia balangandã da penca de balangandãs. Oliveira Neto era descendente do Barão de Sincorá e cunhado do maior colecionador de penca de balangandãs que se tem conhecimento, Carlos Costa Pinto, pois era casado com a irmã mais velha dele, Sophia Costa Pinto Gomes de Oliveira. Apresenta uma definição descritiva em relação às definições anteriores que repetiam definições dicionarizadas. Para o autor

⁶² “Joujoux e Balangandãs” denomina uma peça teatral que estreou em 28 de julho de 1938, com música homônima sendo encomendada a Lamartine Babo pelos organizadores do espetáculo, as senhoras Léa Azeredo e Ilda Boavista em colaboração com o escritor Henrique Pongetti (GIRON, 2001). Os papéis foram interpretados por Mários Reis e Mariah. Obteve grande sucesso na época, tendo sido organizada em prol de evento beneficente da primeira-dama D. Darcy Vargas. Em 1939 Joujoux e Balangandãs foi também produzido em filme, dirigido por Amadeu Castalanetta. A música tornou-se uma marchinha de carnaval bastante popular e o espetáculo foi encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Cassino da Urca. (<http://qualdelas.blogspot.com/2009/04/joujoux-e-balangandas.html>).[1].

“barangandan é uma peça de prata, em forma de argola que pende de uma corrente, posta em torno do pescoço e que fica no meio das costas; da peça aludida, estão suspensos variadíssimos amuletos protetores da pessoa que procura escudar-se de qualquer malefício” (OLIVEIRA NETO, 1942, fl. 1). É necessário atentar-se nesta definição para: a grafia antiga e o uso em corrente no pescoço e não na cintura. De acordo com a tipologia de joias de crioula, tudo leva a crer que o autor definiu balangandã e não penca de balangandãs.

No ano de 1943, foi encontrada uma definição, publicada em 8 de maio e sem autoria, na *Revista da Semana*, que ao longo da década de 1940 realizou muitas matérias a respeito das crioulas e suas joias. De acordo com a definição da Revista, os “barangandans” são “mero ornamento africano ostentado pelas velhas mães pretas [...] hoje quase que um símbolo da cultura material do Brasil” que “apesar de sua origem negra, recebeu depois influencia lusa e índia” sendo a peça “magnífico exemplar, confeccionado em prata, na Bahia” e que “encerra miniaturas de objetos típicos das três culturas que formaram a civilização brasileira” (BALANGANDANS..., 1943, p. 17). A definição é uma fonte para a compreensão da mentalidade da época a respeito dos balangandãs: uma joia que representa a cultura material do Brasil, das culturas formadoras da nação brasileira em uma clara ideia de bem cultural, contudo, salientando, com o “apesar” da origem africana, um claro sinal do preconceito existente contra a cultura material da diáspora africana na época.

Octávia de Oliveira, professora do Curso de Museus, assim como Oliva, buscou também definir os balangandãs afirmando serem “tipicamente baianos, deturpação de berenquendém, onomatopaico do ruído que faziam as peças dos berloques, ao chocarem-se uns com os outros. De origem africana e muitas vezes de caráter votivo, típico das peças baianas nas quais não se sente a influência europeia” (OLIVEIRA, 1948, p. 30). A autora não informa o local de uso do objeto, preferindo uma definição que busca elucidar as origens do objeto em uma demarcação de uma possível não influência europeia.

Haydée Bastos, conservadora do Museu Imperial, fundado em Petrópolis no governo de Getúlio Vargas em 29 de março de 1940, instituição que possui três penca de balangandãs em seu acervo, definiu que “essencialmente baiano é o balangandã, geralmente feito em prata e do princípio do século XIX. Peça usada unicamente na Bahia, é de origem africana, sendo muitas vezes, de caráter votivo” (BASTOS, 1943, p. 253). A definição se caracteriza por novamente buscar elucidar a origem da peça, caracterizando como usada unicamente na Bahia, sem maiores explicações pela autora, pois nessa época, afirmações baseadas em informações memorialísticas ou em “juízos de valor” eram comuns nas definições das penca de

balangandãs. Quanto ao valor estético, surgiram interpretações relacionadas a um olhar elitizado sobre o objeto, como a realizada por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) e idealizador do primeiro curso de museus do Brasil (RANGEL, 2012a), ao classificar os produtos da ourivesaria brasileira, em especial as joias, como finas (gosto europeu) e grosseiras (populares), sendo os balangandãs caracterizados como uma joia “grosseira” (BARROSO, 1955, p. 424).

Alguns autores que produziram obras sobre a Bahia dedicadas à divulgação dos bens culturais voltados para o turismo, também buscaram definir as penças de balangandãs. Afrânio Peixoto em *Breviário da Bahia*, com primeira publicação em 1945, buscou esclarecer aos leitores, de maneira veemente, a diferença entre balangandãs e pença de balangandãs. Peixoto diz ser necessário não confundir, pois “são coisas diferentes”, “o barangandã, íntimo, meio escondido, ao meio das costas pendurado, consta de amuletos protetores contra malefícios” enquanto que “a pença traz-se à cintura por uma corrente de prata, alça fechada à chave, também de prata” (PEIXOTO, 1980, p. 277-278). De acordo com o autor:

[...] no Sul, mesmo na Bahia, os não entendidos chamam barangandã às penças, que usam à cintura...O barangandã – não balangandã, balangandã ou berenguenden, diz-me Oliveira Neto, que é entendido - é uma argola de prata, que pende de corrente, posta ao pescoço e às costas, e traz amuletos protetores pessoais. O barangandã é íntimo, de cada uma; a pença é social, é a fé publicada a todos. São diferentes e não se confundem (PEIXOTO, 1980, p. 277).

Portanto, Peixoto difere barangandã (íntimo, pescoço) de pença (à vista, cintura), diferenciação realizada mais recentemente com a grafia balangandã (íntimo, pescoço) e pença de balangandãs (à vista, cintura) por outros pesquisadores como Silva (2005).

Há ainda a atribuição apenas do nome balangandã à pença de balangandãs, o que é bastante comum na literatura especializada e entre a população. Heloísa Torres já mostrava conhecer tal questão ao informar que “recentemente, adotou-se para a pença o nome balangandã” definindo balangandã como “berloques que pendem do pescoço, não a pença; foi à informação geralmente recolhida, havendo mesmo uma informante que me declarou ser o balangandã um determinado berloque” (TORRES, 1950, p. 444). A autora, portanto, demonstra que, inicialmente, o objeto disposto à cintura era chamado de pença de balangandãs, mas que depois as pessoas simplificaram a sua denominação para balangandãs.

Eduardo Tourinho (1953), em obra também voltada para turistas, descreve o balangandã como uma peça em formato de argola em uma corrente que pende até o meio das costas com “uma porção de amuleto” não mencionando as penças. Entretanto, na década de 1970, Paulo Machado confere a nomenclatura balangandãs

aos berloques, pois salienta que “ao conjunto de balangandãs damos o nome de penca” (MACHADO, 1973, p. 15). Portanto, para Machado balangandã é um conjunto de balangandãs, ou seja, a união de vários berloques daria origem a um balangandãs.

No mesmo ano da publicação de Machado, em 04 de abril de 1973, uma grande matéria no *Diário de Notícias* intitulada *O papel dos amuletos na crença popular* buscou apresentar o uso de amuletos para proteção informando que a figa era um dos amuletos mais populares no Brasil e que os balangandãs, penca e patuás, os mais representativos. Chama a atenção a diferenciação entre penca e balangandãs:

A penca é um conjunto de amuletos. As tradicionais baianas de Salvador levavam as penca presas à cintura por uma corrente de prata e uma fechadura. Esse hábito foi introduzido pelos africanos, supondo-se pelo grupo de Haussás. Os amuletos são em prata, raramente em ouro e recebem as seguintes denominações: Adjá – espécie de sineta encontrada no ritual do candomblé; Coração – simboliza o amor; Carneiro, milho e abacaxi – evocam Xangô (São Jerônimo); Romã – representa a miséria e a nobreza do homem; Cachorro – evoca São Lázaro (Omulu ou Abaluaíê); Boi – evoca Omulu moço (São Isidoro ou São Sebastião); Faca – evoca Ogum (Santo Antonio ou São Jorge); Uvas – evoca N. Senhora das Candeias (Oxum ou Axum); Espada – evoca Oxossi, caçador e guerreiro (São Jorge ou São Sebastião); Figa – contra todos os malefícios; Cilindros, contendo arruda e guiné, evitam a má sorte; Figa com chave – serve para fechar o corpo contra todos os males. Conhecido também pelos nomes de Barangandã e Berenguendem, **o Balangandã é um conjunto de amuletos presos a uma argola de prata e uma corrente, que se usa em volta do pescoço, pendendo o feixe de amuletos nas costas**, principalmente das baianas, que os levavam em sentido de exotismo. Nas argolas ficam presos vários tipos de amuletos, como as favas de olho de cabra – que servem para espantar os maus espíritos; contas de louça – com as cores representativas dos orixás; azul escuro – Ogum; verde claro e azul claro Oxossi; preto e vermelho ou branco e preto – Omulu-lu; amarelas e douradas – Oxum; Vermelhas – Xangô e Iansã; brancas Oxalufan e Oxaguian. São fixados ainda o tambor e o pandeiro, que representam as festas dos candomblés. [...] nos balangandãs são encontrados ainda cachos e pontas de cabelo, dentes, búzios, orações, figas, moedas, bonequinhos e conchas. Os balangandãs não são apenas de caráter religioso, sendo também ornamentais (O PAPEL DOS...,1973, p. 5, grifo nosso)

Maria Helena Farelli (1981) volta à questão da diferenciação ao enfatizar que penca e barangandã são objetos distintos apesar das pessoas confundirem, sendo a penca “um conjunto de peças para uso solene” e o barangandã “uma peça íntima, representativa dos orixás de cada um”, formada por um pequeno conjunto de berloques, salientando ainda uma diferenciação relacionada à grafia em que “barangandãs são tidos como objetos de devoção particular” e os “balangandãs e berenguendéns são joias para adorno, para enfeites ou decoração” (FARELLI, 1981, p. 27). A autora sinaliza o caráter de uso íntimo ao barangandã semelhante à realizada por Peixoto, mas se diferenciando do médico ao atribuir significado a palavra

balangandã, ao atribuir-lhe o uso não oculto e como *souvenirs*. Farelli, ao tentar enfatizar a diferença, confunde o leitor, pois, distorceu uma fala anterior ao salientar que a diferença está no uso e não na grafia dos termos. Para a autora:

[...] os barangandãs ou as pencas são usados como enfeite ou decoração, pendurados nas paredes, nos pescoços, postos à lapela dos casacos ou ao peito nos vestidos, colocados sobre mesas e consoles de jacarandá, aqui na Bahia são chamados balangandãs. Pelo exposto, concluímos que a diferença está: não no feitiço das peças, nem tampouco na pronúncia dos nomes (barangandãs, balangandãs, barangangãs ou berenguendéns), mais precisamente em o porquê do uso, isto é, em ser objeto de crença religiosa (FARELLI, 1981, p. 26).

Para a diferenciação dos distintos objetos, tanto os antigos quanto os produzidos na atualidade, Farelli (1981) utiliza a diferenciação do uso e formato, acrescentando um substantivo que caracteriza o local do corpo em que é portado. A autora conceitua penca de barangandãs, volta de barangandãs, broche de barangandãs e o colar de barangandãs. Agrupamos os diferentes conceitos da autora para uma melhor compreensão:

Penca de barangandãs é um conjunto de peças de prata, ou outro qualquer metal, presas em uma galera ou nave, comumente chamada argola ou aro. ‘laôs e iaorixás’ trazem-na pendentes à cintura, numa corrente fechada por uma borboleta, assim denominada por ser um parafuso encimado por duas asas semelhantes às daquele lepidóptero.

Volta de barangandãs é uma corrente de prata com amuletos de orixás protetores, que os adeptos dos cultos afro-brasileiros colocam no pescoço, com figas, cilindros, pau de Angola, encastoados em prata e pendurados para às costas, servindo, como dizem, de fecha-corpo [...].

Broche de barangandãs é uma penca em miniatura que as bahianas freqüentadoras de terreiros usam pendurado a uma corrente, com os amuletos colocados para as costas, também com o sentido de fecha-corpo. Mas hoje ele é colocado no peito ou à lapela dos casacos, como enfeite.

Colar de barangandãs é uma coleção de ex-votos, em prata, postos em derredor de uma corrente do mesmo metal, onde se encontram presos pequenos bonecos, cabeças, troncos, braços, pernas, pés e outras partes do corpo humano, sobre as quais tem influência, devido o planeta ou signo que os governam e dominam, como também animais e frutas das oferendas que são depositadas, aos pés do orixá, no ‘pegi’ (FARELLI, 1981, p. 25-28, grifo nosso).

Laura Cunha e Thomas Milz (2011, p.127) apresentam uma definição simplória, informando que “o nome ‘balangandã’ faz referência ao barulho produzido pelo movimento dos berloques acumulados nas naves, e sua grafia pode variar de autor para autor”, em uma definição voltada aos berloques como fez Machado (1973).

Renata Cidreira, que pesquisa as vestes das irmãs da Boa Morte, irmandade religiosa formada por mulheres negras da cidade de Cachoeira-BA, definiu os balangandãs como peças suspensas em correntes, sem deixar claro se usadas no

pescoço ou na cintura, evidenciando os diversos materiais em que são confeccionados os berloques e as pencas de balangandãs na atualidade. Para a autora “[...] balangandã (conjunto de objetos feitos de diversos tipos de material, como ouro, prata, marfim, latão, cobre, entre outros, todos reunidos e suspensos por um cordão ou corrente), muito usado pelas baianas e também presente nos adereços das irmãs” (CIDREIRA, 2015, p. 108). A atribuição das pencas de balangandãs às irmãs da Boa Morte gera muita discussão, pois apesar de comporem o traje de beca, confirmadas através das fotografias do final do XIX, de acordo com Silva (2005), elas não se lembram do uso de tais joias. Nas procissões atuais da irmandade não foi visualizado o uso de pencas de balangandãs.

A partir das definições anteriores, parece que existiram dois objetos distintos: o balangandã (usado no pescoço com berloques dispostos em uma corrente) e a penca de balangandãs (com nave dispostos na cintura). Apesar da maioria dos autores assinalarem uma existência concomitante, sendo os objetos portados à cintura os mais famosos, para Silva (2005), em algum momento estes objetos se uniram, mas apontando que o balangandã e a penca de balangandãs como objetos distintos.

Entre as definições dicionarizadas mais atuais, Yeda Castro (2001) define balangandã como uma palavra de origem Banto, com o sentido de um coletivo de objetos. A autora relacionou o uso às baianas em dias de festa:

Balangandã (banto) 1. (BR) – s.m. **coleção de ornamentos** ou amuletos, em metal ou prata, em forma de figa, medalhas, chaves, peixes, meia-lua, etc., usada pelas baianas em dias de festa. Variante balangandã, barangandã. Confira barangã. Ver malunga. Kikongo/kimbundo, lulanganga, balouçar>mbalanganga, penduricalhos.
2. (LP) – s.m.pl. **penduricalhos**, testículos. Confira balangue (CASTRO, 2001, p. 166, grifo nosso).

Apesar de publicado no mesmo ano, o dicionário Houaiss definiu de maneira diferente o termo balangandã. A definição possui como característica a relação da nomenclatura de maneira individualizada ao berloque (balangandã), ou seja, o termo se refere a um penduricalho e não ao conjunto. Não aponta uma origem etimológica da palavra, não indicando se é de origem portuguesa, africana ou indígena; todavia, de maneira semelhante à Castro, destaca o uso nas festas da Bahia:

Balangandã – 1. Ornamento de metal em forma de figa, fruto, animal etc., preso a outros, **forma uma penca** usada pelas baianas em dias de festa; serve também como objeto decorativo, lembrança ou, se miniaturizada, joia ou bijuteria; berenguendém. No passado era usado especialmente na festa do Senhor do Bonfim, em Salvador, pendente do pescoço ou da cintura das afro-brasileiras, e constituía amuleto contra o mau-olhado ou outras forças adversas.
2. Derivação: por extensão do sentido, **penduricalho de qualquer formato**. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 383, grifo nosso).

Entre as definições mais recentes encontradas, Nei Lopes na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* conquanto não demarque um grupo étnico como responsável pela criação do objeto, aponta que sua origem está ligada ao artesanato de grupos tradicionais da África ocidental. Limita-se a descrever o objeto e a relacioná-lo às negras de ganho e ao traje de baiana (traje de crioula). Para o autor:

Balangandãs: Conjunto de objetos finamente lavrados, em geral em prata, presos a uma corrente e usados como ornamento e adereço do traje de baiana em ocasiões especiais. Apresentados em forma de penca ou pulseiras, compõem-se de miniaturas, de caráter religioso (meias-luas, fígas etc.) ou alegórico, relacionadas a temas e situações da vida cotidiana dos negros de ganho (frutas, peixes, moedas, utensílios), tendo origem provável no artesanato em geral desenvolvido em sociedades tradicionais da África ocidental (LOPES, 2011, p. 35).

Os autores citados demonstram, de uma parte, o quanto se buscou definir os balangandãs ou penca de balangandãs e, de outra, as confusões produzidas em torno do objeto. Nesta pesquisa, optamos por diferenciar penca, balangandãs e penca de balangandãs, seguindo a ideia de três variantes ou três objetos proposto por Silva (2005). Desta forma, a fim de deixar claro o objeto de pesquisa e a partir das diversas definições encontradas formulamos as seguintes definições: 1) **Penca** refere-se a objetos portados à cintura, pendurados em tecido por argolas ou cordão, sem organização em nave, precursora da penca de balangandãs, como demonstra as aquarelas de Carlos Julião (figs. 21 e 22); 2) **Balangandã** refere-se a berloques que, presos em um aro, podem ser usados por baixo do vestuário, presos a uma corrente de metal, ou guia de orixá, no pescoço – dispostos tanto nas costas quanto no busto; 3) **Penca de balangandãs**, chamada também de maneira simplificada de balangandãs, indica um objeto disposto à cintura, preso por uma corrente, com berloques variados dispostos de maneira organizada em uma parte central triangular denominada nave, e que emitem um som característico com o transitar da usuária.

1.3.3 Forma e simbologia

As penca de balangandãs possuem três partes principais: a corrente, a nave e elementos pendentes (berloques), possuindo variações quanto às técnicas de confecção, quantitativo de elementos decorativos, materiais de fabrico, tamanho, volume e peso.

Para tratar da forma e simbologia das penca de balangandãs optou-se por referenciar peças musealizadas no Museu Carlos Costa Pinto, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte da Bahia, Fundação Instituto Feminino da Bahia (Museu Henriqueta Catarino), Museu Histórico Nacional, Museu Imperial, Museu de Arte do Rio e Museu Afro-Brasil em que foram observadas as tipologias de nave encontradas,

a tipologia e quantitativo de berloques traçando um comparativo entre os objetos. Salientamos que alguns aspectos da musealização foram tratados no capítulo dois e um comparativo entre as peças precursoras e atuais foi realizada no capítulo quatro.

Fig. 29: Cartão postal de crioula da Bahia de J. Mello



Fonte: Fundação Gregório de Mattos, cx. 67, doc. 4900

A função da corrente é prender a penca de balangandãs na cintura da portadora (figura 29). Alguns balangandãs musealizados não possuem mais a corrente, indicando que as mesmas podem ter sido vendidas separadamente, ou que poderiam ter sido presas à cintura por tiras de pano. Algumas correntes possuem na ponta uma figa ou chave a qual é atribuído o poder de fechar o corpo (CUNHA; MILZ, 2011). As correntes variam em tamanho e volume, sendo algumas estampadas.

A nave é a parte central da peça em que ficam dispostos os berloques (fig. 30). As naves possuem algumas variações estilísticas e de tamanho. De forma triangular, semelhante a um frontão, é dividida em duas partes articuladas (superior e inferior) que são abertas por meio de um parafuso tipo borboleta ou fechadura. A abertura possibilita a disposição dos berloques em uma estrutura dentada que permite uma melhor organização. Há algumas pencas de balangandãs que possuem nave dupla, ou seja, com duas partes denticuladas para abrigar os berloques, possibilitando à usuária colocar um maior número de elementos pendentes.

Fig. 30: Penca de balangandã do Museu Carlos Costa Pinto



Fonte: livro *Jóias de Crioula*, Silva (2012).

No Museu Carlos Costa Pinto, que possui vinte sete penca de balangandãs em prata e uma em ouro, há as seguintes variações decorativas das naves, tal qual foram descritas por Lody (1988) e Silva (2005): 1) pomba em repouso nas duas extremidades das naves com palmeira trilobada central (figs. 30, 31 e 32); 2) pombas com asas abertas ou espalmadas nas duas extremidades da nave; 3) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades e outra central encimada com palmeira trilobada; 4) palmeira trilobada ao centro, sem elementos decorativos nas extremidades; 5) frontão circundado por 5 cabeças de anjo, possuindo ao centro forma circular para suspensão; 6) elementos fitomorfos dispostos em curva e contracurva; 7) frontão ladeado por figuras antropomorfas perfiladas e afrontadas, centradas por uma lira encimada em aro de suspensão.

Fig. 31: Penca de balangandã do Museu Carlos Costa Pinto



FONTE: SILVA, Simone. Joias crioulas, 2012, p. 27

Fig. 32: Penca de Balangandã do Museu Carlos Costa Pinto



Fonte: Fotografia da autora, 2022

O Instituto Feminino da Bahia possui quatro penca de balangandãs completas (duas do séc. XIX e duas do séc. XX) e seis naves vazias, ou seja, musealizadas sem os berloques – questão abordada no capítulo 2. As naves dos balangandãs do Instituto Feminino da Bahia são: 1) duas pombas nas extremidades em repouso; 2) duas pombas nas extremidades em repouso encimada com palmeta trilobada; 3) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades e palmeta trilobada central (fig. 33); 4) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades e

outra central encimada com palmeta trilobada; 5) quadrangular com duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades e outra central encimada com palmeta trilobada (fig. 34); 6) encimada com palmeta trilobada e decorada com elementos fitomorfos; 7) ferradura.

O Museu de Arte da Bahia (MAB) possui duas penças de balangandãs confeccionadas em prata no século XIX e possuem as seguintes tipologias de nave: 1) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades e outra central encimada com palmeta trilobada (fig. 35); 2) Frontão vazado com 05 querubins e ligações ornadas com conchas, florões e picos de jaca (fig. 36).

Fig. 33: Pença de balangandãs do Instituto Feminino da Bahia



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 34: Penca de balangandãs do Instituto Feminino da Bahia



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 35: Penca de balangandã Museu de Arte da Bahia



Fonte: Fotografia da autora, 2022

Fig. 36: Penca de balangandã Museu de Arte da Bahia



Fonte: Fotografia da autora, 2022

As duas penca de balangandãs do Museu Histórico Nacional datadas do século XIX também foram confeccionadas em prata e possuem as seguintes tipologias de nave: 1) duas pombas em repouso nas duas extremidades da nave (fig. 37); 2) nave encimada por duas figuras femininas a meio corpo ladeando uma cruz com uma tocha ao centro (fig. 38).

Fig. 37: Penca de balangandã do Museu Histórico Nacional



Fonte: Fotografia da autora, 2014

Fig. 38: Penca de balangandã do Museu Histórico Nacional



Fonte: Fotografia da autora, 2014

Fig. 39: Penca de balangandã do Museu Imperial



Fonte: Documentação do museu

As três penca de balangandãs encontradas no Museu Imperial (MI) possuem naves bastante distintas, sendo que duas tipologias não foram encontradas em outras coleções: 1) armas do Império nas extremidades encimada com palmeta trilobada (fig. 39); 2) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades encimada com palmeta trilobada (fig. 40); 3) duas coroas imperiais nas extremidades com dois pombos centrais (fig. 41).

Fig.40: Penca de balangandã do Museu Imperial



Fonte: Documentação do museu

Fig. 41: Penca de balangandã do Museu Imperial



Fonte: Documentação do museu

Foram encontradas no Museu de Arte do Rio (MAR) cinco penças de balangandãs com as seguintes tipologias de nave: 1) duas pombas em repouso nas duas extremidades da nave; 2) duas pombas com asas abertas ou espalmadas nas extremidades encimada com palmeta trilobada; 3) decorada com flores e com a incrustação de uma moeda do império na parte central (p.42); 4) palmeta trilobada central sem baixo relevo.

Fig. 42: Penca de balangandã do Museu de Arte do Rio



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Museu Afro-Brasil possui 19 balangandãs (16 com nave e 03 no formato corrente), sendo apenas duas reconhecidas como penças de balangandãs confeccionadas no século XIX. As naves das penças de balangandãs do Museu Afro-Brasil possuem as seguintes tipologias: 1) duas pombas em repouso nas duas extremidades da nave e elementos fitomorfos (fig. 43 e 44); 2) Elementos fitomorfos na parte superior com duas estrelas no centro; 3) Pombas aladas com elementos fitomorfos; 4) não possuem elementos nas extremidades laterais do frontão, possuindo apenas a palmeta trilobada ao centro; 5) nave palmeta trilobada central com elementos em curva nas laterais; 6) Nave redonda confeccionada em marfim; 7) Nave de alfinete.

Fig. 43: Penca de Balangandã do Museu Afro-Brasil



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 44: Penca de Balangandã do Museu Afro-Brasil



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Os elementos pendentes podem variar bastante, sendo a figa, moedas, chaves e os dentes de animais alguns dos elementos mais recorrentes nas peças musealizadas no Museu Carlos Costa Pinto⁶³ - possuindo de 16 a 54 berloques. Nas quatro penças

⁶³ A partir das pesquisas do Lody (1988) e Silva (2005) é possível listar os seguintes elementos nos balangandãs do MCCP: abacaxi (2), ágata (1), âncora (3), ânfora (4), apito (1), babaçu (4), balde ou panela (1), barril (1), bico de ave (1), boi (1), bola (3), bola de louça (1), boneco (1), burro (3), busto de índia (1), búzio (1), cabaça (4), cabeça de cavalo (1), cacau (2), cachimbo (2), cacho de uvas (28),

de balangandãs existentes no Instituto Feminino da Bahia (dois do século XIX e dois do séc. XX) os berloques mais comuns foram moedas, figas e coco d'água⁶⁴ - com balangandãs possuindo de 06 a 28 peças. Nas duas penca de balangandãs existentes no Museu de Arte da Bahia teve destaque a quantidade de cilindros que poderiam ser decorativos ou guardar algum tipo de pó mágico⁶⁵ - uma penca de balangandã possui 16 berloques e o outro 21.

O Museu Histórico Nacional possui duas penca de balangandãs do século XIX sendo o berloque encontrado em maior quantidade foi a figa, chamando a atenção as duas penca possuím miniaturas de revólver – sobre o número de berloques uma penca possui 14 berloques e a outra 18 elementos pendentes⁶⁶. As penca de balangandãs do Museu Imperial variam entre 11 e 16 berloques possuindo maior quantitativo cilindros e moedas⁶⁷. Nas cinco penca de balangandãs do Museu de Arte do Rio as peças possuím entre 05 e 19 berloques, sendo os mais encontrados dentes de animais, moedas e chaves⁶⁸.

cachorro (13), cágado (6), caju (9), caneca (2), cântaro (2), caramujo (2), casa (2), cavaleiro (1), cavalo (3), chave (43), chave antropomórfica em figa (2), chifre de besouro (1), cilindro (55), coco d'água (49), colher (2), concha (1), conta (14), crucificado (1), cruz (2), cruz palmito (4), cuia (2), dente (7), dente de jacaré (2), dente de javali (11), dente de leão (1), dente de maracajá (2), dente de onça (1), dente de onça ou gato maracajá (3), dente de porco (16), espada (6), espora ou esporão de galo (6), estrela de cinco pontas (9), ex-voto (61), facão (4), figa (53), figura feminina (1), flor (2), fruta estilizada (4), fruteira (1), fruto (4), galo (8), garrafa (6), globo armilar (1), guizo (1), haste de madeira (1), jarro (8), lanterna marítima (1), laranja (1), machado (6), meia-lua (4), meia lua em arco (2), meia lua em um círculo (2), moeda (80), moringa (2), olhos de Santa Luzia (5), ovelha (10), ovo (4), palmatória (1), pandeiro (14), papagaio (1), papagaio com poleiro e fruto (1), pássaro sobre galho (2), peça estilizada (1), peça incompleta (1), pé de boi (1), pedaço de crustáceo (1), peixe (29), pera (3), pera ou fruta estilizada (1), pião (1), pimenta (1), pinça de crustáceo (1), pingente (2), pingente de ágata (1), pipo – forninho de cachimbo (1), pomba (2), pomba de asas fechadas (2), pomba do Divino Espírito Santo (11), porco (2), porrão (1), quarta (1), relicário (10), relicário ou incensador (3), revólver (1), romã (36), santa (3), sino (1), sol (2), sol em um círculo (1), tambor (7), unha de tatu (1), valência (3), *vinaigrette* (1), violão (1).

⁶⁴ Berloques existentes nos quatro balangandãs encontrados no Instituto Feminino da Bahia: abacaxi (1), barril (1), berimbau (1), botinha feminina (1), busto de faraó (1), cabaça (1), cacho de uvas (1), caju (2), carneiro (1), cavalo (1), cegonha (1), chave (2), cilindro âmbar (1), cilindro verde (1), coco d'água (6), estrela de cinco pontas (1), faisão (1), figa (5), figa com polegar e mínimo (1), galo (1), laranja (1), medalha (2), milho (1), moedas (20), moringa (1), nossa senhora (1), palhaço (1), pote (2), romã (4).

⁶⁵ Berloques dos balangandãs do Museu de Arte da Bahia: cabeça de índia (1), cacho de uvas (3), cavalo (1), cilindros (7), cilindro de vidro com pingente encastado (1), chave (1), chave de figa (1), coco d'água (1), conta africana encastada (1), copo com dedal (1), dente de queixada (1), figa de jacarandá (1), galos (2), moeda (3), pandeiro (3), peixe (3), pingente encastado (1), romã (3).

⁶⁶ Berloques das penca de balangandãs do Museu Histórico Nacional: alça em formato de coração (1), ancora (2), argola (1), boneco (1), bola de fio (1), uma bola encastada (1), cacho de uvas (2), coco d'água (1), cruz (2), figa (3), figura humana (1), galo (1), pandeiro (2), pássaros (2), peixe (2), pingentes (2), pombinha (1), relicário oval (1), revólver (2), romã (2), violão (1).

⁶⁷ Berloques encontrados nos balangandãs do museu Imperial: berloque de vidro azul facetado (1), binga (1), cacho de uvas (2), cachorro (1), caju (1), chave (2), cilindro (5), cilindro de quartzo azul encastado (1), coco d'água (2), colher (1), conta encastada de ágata (1), cristal encastado (1), cuia de chimarrão (1), dente de animal (1), figa em madeira (1), galinha (1), jabuti (1), moeda (4), pá de pedreiro (1), pandeiro (1), peixe (2), pomba do Espírito Santo (2), romã (2), tambor (2), viola (1).

⁶⁸Tipos de berloques encontrados nas penca de balangandãs do Museu de Arte do Rio: abacaxi (1), boi (1), cacho de uva (3), cachorro (2), caju (3), caneca (1), cantil (1), carneiro (1), casa (1), chave (4), cilindro (4), coco d'água (5), copo (1), cruz (1), dente de animal (8), faisão (1), figa (1), figa em madeira (2), lua crescente (2), machado (2), menino (1), moeda (9), milho (1), moringa (1), pandeiro (3), pata de animal (1), peixe (1), pinha (1), relicário (1), romã (4), sol (1), tambor (1), tartaruga (1).

Nas dezesseis penca de balangandãs do Museu Afro-Brasil foi encontrada uma grande quantidade de tipologias de berloques⁶⁹, contudo, ressalta-se que diferentes das peças do Museu Carlos Costa Pinto, as peças do Museu Afro-Brasil foram confeccionadas, a grande maioria, no século XX existindo berloques como berimbau – que não se encontra em balangandãs do século XIX. Nas penca de balangandãs do Museu Afro-Brasil também há uma variação grande de berloques variando entre 07 e 21 berloques.

Os berloques são os responsáveis pela maior variedade dos materiais de confecção, pois além de ouro e prata, são confeccionados em coral, âmbar, madeira, dentes de animais, ossos, bronze, dentre outros. Para Silva (2012, p.29), “os elementos mágicos é a essência da penca de balangandãs”, pois “sua combinação torna cada uma delas única, visto que é fruto de escolhas pessoais, e cada elemento compõe a gramática de sua linguagem comunicativa, remetendo a uma postura diante da vida, referenciada por um conjunto de crenças que lhe dão sentido”. Em coleções museológicas, não foram encontradas peças iguais no quantitativo e tipos de berloques, visto que esses elementos são frutos da escolha de cada usuária.

As penca de balangandãs dos séculos XVIII e XIX são confeccionadas em ouro ou prata. Na atualidade, há a confecção em matérias menos nobres. As penca de balangandãs, de acordo com diversos autores, eram confeccionadas em Salvador por mãos mestiças ou negras. A hipótese ganha maior fôlego pela existência de número elevado de ourives baianos no século XVIII, visto que, em pleno período em que vigoravam diversas proibições da Coroa Portuguesa⁷⁰ para o exercício do ofício⁷¹ de

⁶⁹ Berloques das penca de balangandãs Museu Afro-Brasil: Abacaxi (8), bola confeitada (8), bule (2), cabaça (4), cacau (4), cachimbo (1), cacho de uvas (7), cachorro (2), caju (9), carneiro (3), cavalo (1), chave (6), cilindros (7), cilindro de ágata (2), cilindros em madeira (2), cilindro de louça (1), chinelo (2), coco (5), coco d'água (8), coração (1), cruz (2), dente de animal (6), estrela de Salomão (1), ex-voto (15), figas em madeira (5), figa (2), forma oval (1), forma em losango (1), galo (2), jabuti (1), jarro (3), laranja (7), lua crescente (2), machado (1), milho (1), moeda (3), pandeiro (5), peixe (7), pinha (1), pote (3), romã (16), tambor (1), tartaruga (2).

⁷⁰ Octávia Oliveira (1948) e Mercedes Rosa (2008), profissionais de museus, respectivamente MHN e M CCP, informaram dos mecanismos de fiscalização e proibições régias a fim de diminuir o contrabando de metais preciosos, como a proibição que consta em Alvará régio de 1621 que determinava que nenhum mulato, negro ou índio, mesmo liberto, podia exercer o cargo de ourives. Rosa (2008) informa ações restritivas como a criação do cargo de ensaiador e contraste, em julho de 1718, para verificação da qualidade dos metais e das peças, sobretudo para fins fiscais; a criação da Rua dos Ourives para melhor fiscalizar a prática; e a Carta Régia de 30 de julho de 1766 que extinguiu os ofícios de prata e ouro por completo. Rosa informa ainda que o historiador Waldemar Matos encontrou 48 cartas de exame de ourives nos livros do Arquivo Histórico do Senado da Câmara da Bahia, no período de 1724 a 1757, sendo que apenas um ourives da prata era de nacionalidade portuguesa, sendo todos os outros 47 baianos. Apesar de todas as proibições, Rosa informa que nunca se produziu tantas peças em prata de qualidade na Bahia quanto no período, podendo ser observadas em coleções museais, particulares e igrejas. A Carta Régia só foi derrubada por Alvará régio em 1815.

⁷¹ De acordo com Luiz Cunha (2005, p.42-44), “ofício era o conjunto das práticas definidoras de uma profissão”. Um ofício estava vinculado a uma corporação que reunia diversos ofícios. Os ofícios e corporações de ofício eram também chamados de bandeira, pois em cerimônias religiosas levavam a

ourives, inicialmente por pessoas de cor, e depois a todos os habitantes do Brasil, há indícios de escravo como aprendiz de ourives em Salvador no século XVIII⁷² (OLIVEIRA, 1948; CUNHA, 2005; ROSA, 2008; SOUZA, 2010). Devido às perseguições da coroa portuguesa ao ofício de ourives, estas peças poderiam ser confeccionadas não necessariamente nas oficinas, localizadas na rua dos ourives, mas em outros ambientes, na clandestinidade. Paiva (2001) acredita que tenha existido ourives especialistas neste tipo de joia, que poderiam possuir aprendizes escravos ou forros, ou até mesmo o próprio mestre ser um ex-escravo, conhecedor dos símbolos por ser iniciado nas religiões de matriz africana. Para o autor “não foram poucos os africanos artífices do ouro que entraram escravizados e trabalharam em várias regiões da Colônia” sendo responsáveis pela “injeção de valores culturais, de objetos e de material africanos e afro-brasileiros na ourivesaria colonial e facilitou, também, a apropriação de emblemas, representações e estéticas europeias pela população negra e mestiça” (PAIVA, 2001, p. 235).

Quanto à confecção das peças, não foram encontradas informações sobre a fabricação prévia de berloques em Salvador. Entretanto, o viajante francês Charles Expilly no início do século XIX, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, informou que na Rua Direita eram vendidos, por negros e negras ao ar livre, diversos tipos de objetos, entre os quais vários amuletos, sendo as amas-de-leite as que mais os procuravam para pendurarem no pescoço e no braço das crianças que amamentavam, com o viajante chamando o local de “mercado de amuletos” (EXPILLY, 1935, p. 117). A informação indica uma fabricação prévia dos berloques, ao menos no Rio de Janeiro, e o uso por amas e pelas crianças brancas, havendo um intenso comércio dos berloques.

Alguns berloques eram fabricados como o mesmo material da nave – principalmente prata no século XIX – através de diferentes técnicas. Entretanto, havia objetos que necessitavam de matéria-prima estrangeira como coral, âmbar, madeira-da-Costa e contas que recebiam encastoamento em prata ou ouro. A confecção de elementos para as pencas de balangandãs com itens oriundos da Costa d’ África indica a importância simbólica de alguns elementos para as negras na diáspora e a

bandeira do santo protetor. O autor informa ainda que ourives de ouro e lapidários e ourives de prata e lavrantes não eram embandeirados.

⁷² Souza (2010, p.68), em análise documental, encontrou no século XVIII, um aprendiz de ourives, chamado Manoel crioulinho, escravo de Maria Pereira do Lago, o que indica que o ofício de ourives também foi exercido por pessoas escravizadas, apesar das explícitas proibições régias do período.

intensa troca comercial⁷³, sobretudo entre o porto de Salvador e Golfo do Benin no século XIX (SANTOS, 2013).

Relativo à simbologia, as pencas de balangandãs reúnem diversos símbolos considerados mágicos e vinculados a diferentes culturas, sendo Silva (2005) a pesquisadora que mais se debruçou em revelar a significação de cada signo portado em um balangandã. Interessa-nos saber que, a partir dos estudos de Oliva (1941), Machado (1973), Lody (1988) e Silva (2005), os elementos pendentes da penca de balangandãs são classificados em 5 categorias: 1) Devocionais – que demonstram a devoção da usuária, como uma imagem de Nossa Senhora, a espada que representa São Jorge ou uma cruz; 2) Votivos – que representam uma graça alcançada ou que se pretende alcançar, como olhos de Santa Luzia e representações de diversas partes do corpo; 3) Propiciatórios – elementos associados a atração de boa sorte, fecundidade, riqueza, amor, dinheiro, como romãs, moedas, cacho de uvas, peixe, dente de animais, figa, cagados etc.; 4) Evocativos – relacionados a uma recordação, como o tambor, que remete à África; 5) Decorativos – que possuem apenas a finalidade de decorar a joia, como corais e contas encastoadas.

As pencas de balangandãs simbolizavam, além do uso em conjunto de diversos amuletos (proteção, lembrança, auspicioso), um adorno corporal e de distinção (joia), um bem e um acúmulo de pecúlio (devido ao valor monetário e facilidade de venda de berloques isolados). O caráter religioso, sobretudo de circularidade de diversas devoções, fica evidente nos valores atribuídos aos berloques. Todavia, pesquisas no campo da escravidão têm evidenciado não apenas o valor simbólico, mas o valor pecuniário de tais bens, visto que vendê-los – para a realização de determinados objetivos – era uma prática comum no período.

A partir do contexto histórico da produção das pencas de balangandãs, do lugar social da sua principal usuária (a negra de ganho), descrição de suas possíveis origens, atribuição de várias definições, análise de aspectos formais e simbólicos, procuramos, neste capítulo, apresentar as pencas de balangandãs. O capítulo demonstrou uma vinculação maior do objeto com o estado da Bahia, mas salientou

⁷³ Alguns estudos de história econômica relacionados ao comércio transatlântico de bens de consumo têm salientado o grande consumo de produtos oriundos da África pela população de Salvador. Flávio Santos (2013), a partir da descrição das mercadorias que desembarcaram em Salvador após o tráfico negreiro entre as décadas de 1850 e 1890 e que ficaram depositadas na alfândega, aponta para uma diversidade de bens de consumo oriundos da Costa da África ou simplesmente da Costa, adquiridos, sobretudo, pela população de cor e de religiões de matriz africana em Salvador. Entre os produtos arrolados estavam: azeite de dendê, cola da Costa, sabão comum preto ordinário, balaios da Costa, sabão da Costa preto, languidibá (contas de madeira), panos da Costa finos, panos da Costa ordinário de Bahé, pevides da Costa, balaios de palha finos p/ compras, pegerecum e pimenta da Costa, panos da Costa à imitação de Bahé, pedra de cão, panos azuis à imitação de alacar, peles de guariba, cuias, baús de madeira forrado de couro, dentre outros objetos.

também a possibilidade de uso em outras províncias, com comprovações através de testamentos e gravuras diversas. Salieta-se que faltam indícios que comprovem à origem do uso do objeto. Apesar disso, a partir das descrições, pinturas e fotografias, nas quais aparecem negras utilizando pencas de balangandãs, ficou evidente que, desde o século XIX, o objeto era considerada, por artistas nacionais e estrangeiros – que eternizaram, em diversas formas de registro, as mulheres negras com pencas de balangandãs –, um bem cultural representativo de aspectos da cultura local.

CAPÍTULO 2

O USO DAS PENCAS DE BALANGANDÃS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BAIANA

2 O uso das pencas de balangandãs na construção da identidade baiana

Este capítulo busca compreender como as pencas de balangandãs vieram a se tornar, nas primeiras décadas da República, um símbolo da Bahia e do Brasil em um contexto sociocultural inicialmente de aversão à herança africana na cultura brasileira na década de 1920, princípio de valorização na década de 1930 e ápice, na Bahia, a partir da década de 1950 – uma virada político-cultural e ideológica de enaltecimento de alguns aspectos da herança cultural de origem africana devido ao assentimento da condição irremediável do povo brasileiro como mestiço, negado e ocultado nas primeiras décadas da República. É apresentado, de maneira breve, o contexto socioeconômico da Bahia no pós-abolição e o lugar da mulher negra na nova configuração política do Brasil. Procurou-se ressaltar as motivações que levaram as baianas e as pencas de balangandãs à consagração como símbolos da identidade nacional e de uma Bahia de outrora – caracterizadas pela compreensão da participação do elemento negro na formação do povo brasileiro, percepção da ineficácia das políticas de branqueamento, pelo uso de alguns elementos culturais vinculados à diáspora africana para caracterizar o país/estado da Bahia, aproximação das camadas populares (sobretudo negras e mestiças) e, em menor escala, uma possível reparação às mazelas da escravidão e do pós-abolição. A investigação discorre ainda como, ao mesmo tempo em que as mulheres negras baianas paulatinamente deixaram de usar suas joias, houve uma intensa valorização das pencas de balangandãs transformando-o em objeto colecionável, e posteriormente, musealizado. Enumeram-se neste estudo algumas instâncias de consagração das pencas de balangandãs: o colecionismo, o museu, a música, o teatro, o cinema e a literatura.

2.1 Aspectos socioculturais de Salvador no início da República

O fim da escravidão impactou decisivamente a vida no campo e na cidade. As ruas foram tomadas por negros em intensa alegria, durante dias, repletas de festas e o som dos atabaques eram ouvidos em diversos pontos da cidade. Contudo, a alegria só durou algum tempo, pois o Treze de Maio não significou o término do sofrimento dos africanos e seus descendentes no Brasil, devido aos ex-cativos terem sido relegados ao abandono pelo Estado. Mergulhados em uma situação nova e desconhecida, para Clovis Moura (1977, p. 19), devido a causas sociais, econômicas, culturais e criação de estereótipos, as pessoas negras foram marginalizadas, sobretudo a partir do pós-

abolição, deixando de serem vistas como “bons escravos” e passando a “maus cidadãos”, por meio de uma racionalização que o retratava como “sujo, incapaz de disputar com o branco a liderança da sociedade, nos seus diversos níveis” sendo sua condição atribuída a “própria incapacidade e não às barragens de peneiramento que lhe foram impostas”. Em uma análise que observava os desafios do início do século XX, mas também situações contemporâneas (década de 1970), Moura observou que os problemas enfrentados pela população negra estavam relacionados aos “valores etnocêntricos das classes dominantes” que representavam uma “redoma ideológica” que tinha como função “impedir a mobilidade vertical dos seus estratos inferiores”, não havendo interesse político em readaptar, integrar ou assimilar o negro ao “sistema que se criava” (MOURA, 1977, p. 28-29).

De modo semelhante, no mesmo período, Otávio Ianni (1978, p. 306) ressaltou que o negro não foi “absorvido imediata e amplamente” devido ao preconceito de cor⁷⁴ e “às condições históricas pelas quais se estava verificando a formação do capitalismo no Brasil” passando décadas até ser aceito como trabalhador. Segundo Ianni (1987, p. 295) predominou, com a abolição da escravatura, de maneira conveniente à “manutenção do *status quo*”, a ideologia da classe dominante de inferioridade do mestiço, do negro e do índio, “importante na preservação das estruturas de dominação”. Os egressos da escravidão foram tratados como cidadãos de segunda categoria, como “raça subalterna” (IANNI, 1978, p. 51), possuindo duas alternativas após o Treze de Maio: continuar com os laços construídos com o senhor ou se aventurarem nos grandes centros urbanos. Viviam nas cidades em subempregos⁷⁵, especialmente nos serviços de ganho, sem acesso à educação, com problemas de saúde, em moradias precárias e recebendo, na Bahia, por exemplo, a denominação pejorativa de vadios (FRAGA, 1996).

Para Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982, p. 89) após a abolição e da implementação do regime republicano, a raça ou a cor da pele, atributo social e historicamente elaborado, continuou a “funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social”. Gonzalez e Hasenbalg

⁷⁴ Para Florestan Fernandes (2008, p. 349) o “preconceito de cor” está presente em “análises histórico-sociológicas como uma formação psicossocial e sociocultural típica da civilização lusobrasileira”, conjugando “avaliações e atitudes preconceituosas, de cunho etnocêntrico e utilitário, a compulsões e controles sociais discriminativos” e oferecendo ainda “a necessária base ideológica e etológica para aquelas avaliações e atitudes bem como as articulando a comportamentos estandardizados, que lhe conferem um mínimo de efetividade, de coercitividade e de continuidade”. Ainda para Fernandes a “barreira da cor” era um impedimento para a inserção do negro na sociedade de classes, pois só conseguiria competir em pé de igualdade com os brancos após se firmar “na cena histórica como raça”.

⁷⁵ De forma complementar Ianni (1978, 1987) salientou que os negros eram preteridos nas fábricas em favor dos imigrantes, tornando um grande manancial de trabalhadores de reserva. Tal quadro só começaria a mudar a partir da década de 1930 com uma absorção lenta nas ocupações assalariadas que cresceram com a urbanização e industrialização (IANNI, 1987).

chamaram a atenção para a incompatibilidade do preconceito e discriminação com os fundamentos jurídicos, econômicos e sociais no modelo capitalista de sociedade de classes. Neste sentido, os autores sintetizaram que no Brasil no pós-abolição o:

- (a) preconceito e discriminação raciais não se mantêm intactos após a abolição, adquirindo novas funções e significados dentro da nova estrutura social; (b) as práticas racistas do grupo racial dominante, longe de ser meras sobrevivências do passado, estão relacionadas aos benefícios materiais e simbólicos que os brancos obtêm da desqualificação competitiva do grupo negro (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 89)

A abolição da escravatura, portanto, não produziu nenhuma política social visando inserir o negro na sociedade, pois, “ao ser convertido em cidadão, conheceu de modo brutal a condição alienada da liberdade que lhe ofereciam” (IANNI, 1987, p. 307). Tal alienação era dupla, racial e de classe, observáveis em relações econômicas, socioculturais e políticas estudadas por Fernandes (2008), Ianni (1978, 1987), Moura (1977) e Gonzalez e Hasenbalg (1982). Para Otávio Ianni, a história do negro após a abolição é “a história da sua proletarização” (IANNI, 1978, p. 306), ficando o negro em situação social de desilusão coletiva, desalento, pauperismo, anomia social e condicionado a dependência (FERNANDES, 2008). Tal situação seria fruto do racismo, considerado por Bastide e Fernandes (1955) um fenômeno coletivo presente nos diferentes estratos sociais.

Nos primeiros anos da abolição, somados ao preconceito de raça e classe, a ausência de uma política de educação e emprego⁷⁶, a população negra ainda enfrentou a imposição de normas de conduta que visavam higienizar e civilizar os costumes por meio da proibição e vigilância de suas práticas culturais, os denominados “africanismos”, questão que se encaixa na descrição de “terror cotidiano” que viveu a população negra no Brasil descrita por Gonzalez e Hasenbalg (1982, p. 63). De acordo com Fernandes (2008, p. 461) “as limitadas formas de sociabilidade e de vida social integrada”, frutos de pequenas conquistas, mas também intencionalmente concedidas pelos senhores durante o regime escravocrata, sofreram um “impacto destrutivo”, enfrentando a população de cor “uma longa e intensa fase de desorganização social” e o agravamento das consequências desfavoráveis da

⁷⁶ Estudos de Ianni sobre a população de cor em Florianópolis (1978) e de Florestan Fernandes voltados para o negro na cidade de São Paulo (2008), ambos explorando a situação no pós-abolição, sobretudo pós 1930, demonstram os percalços enfrentados (preconceito, ausências de oportunidade, questões psicossociais) e a importância dada pela população a conquista de um emprego assalariado e a educação. Na atualidade estudos de Reinado Guimarães (2013), Paula Barreto (2015) e Fernanda Santos (2016) tem buscado evidenciar as mazelas do preconceito de cor e de classe no acesso da população negra ao ensino superior traçando estudos que apontam problemas históricos, falta de políticas públicas e questões de gênero.

“concentração racial da renda, do prestígio social e do poder”. Dessa forma, “os grupos dominantes foram aos poucos articulando formas de manter o controle dos escravos e seus descendentes” (SANTOS, 2009, p.38), a partir de normas de posturas e repressão policial, criando-se assim novas formas de submissão. O mito da democracia racial pregado na primeira metade do século XX escamoteava o preconceito de raça e de classe vivido pela população negra.

Pensar as práticas culturais dos negros no pós-abolição é tratar do desafio que enfrentavam para a realização de encontros religiosos e festivos, pois, manifestações culturais que, atualmente, são consideradas patrimônio, sobreviveram graças à persistência em mantê-las em meio às perseguições sofridas pelas pessoas negras em suas atividades de sociabilidade. Tornaram-se livres, mas tinham que realizar suas práticas culturais na clandestinidade. Se no período da formação social escravista, os senhores permitiam os batuques por ser uma diversão que evitava motins dos cativos⁷⁷, os primeiros anos da República foram marcados pela perseguição a diversas práticas socioculturais afrodiáspóricas e inclusive ao direito de ir e vir. Na atualidade, muitas práticas culturais relacionadas à população negra, reprimidas no início do período republicano, figuram entre o patrimônio imaterial na esfera federal ou estadual. Se durante o período colonial a participação dos negros em irmandades religiosas era uma forma de controle dos cativos por meio da disponibilidade de divertimentos, no pós-abolição, de forma contrária, houve a atualização dos “mecanismos de controle das festas negras” (SANTOS, 2009, p. 184), em que jongos, congadas, candomblés, festa do boi em diferentes regiões do país foram proibidos ou vigiados por décadas. Uma saída foi à criação de “clubes, centros cívicos, grêmios literários e, principalmente, sociedades recreativas e dançantes”, locais onde era possível realizar práticas de sociabilidade não repreendidas pela elite branca, espaços de sociabilidades que seriam o embrião do Movimento Negro (DOMINGUES, 2009). A intensa perseguição aos costumes e práticas culturais afrodiáspóricas realizada no início da República era uma tentativa de desvincular a consolidação da nação de características consideradas incivilizadas com base em teorias sociais e ideológicas

⁷⁷ A permissão dada pelos senhores aos cativos para determinados divertimentos não é ingênua, pois diminui os prejuízos causados por motins, espaçamentos ou até mesmo morte. De acordo com Otávio Ianni (1978, p. 42) o escravo era “parte do capital constante imobilizado na *plantation*, engenho, fazenda ou fábrica, como os outros instrumentos de trabalho, as máquinas, a matéria-prima, a terra”. No mesmo ano Ciro Flamarion Cardoso (1978, p. 216) afirmou que o escravo fazia “parte do capital fixo, dos meios de produção” sendo que sua morte ou invalidez acarretava “a perda parcial ou total da importância investida”.

pujantes desde o final do século XVIII – racismo científico ou biológico que salientavam a inferioridade de determinadas raças⁷⁸.

A Abolição foi, em muitos aspectos, um engodo, pois a condição de subalternos continuou a existir, com a diferença de que, mesmo não sendo mais uma propriedade, os egressos da escravidão poderiam ser penalizados das mais diversas formas. Para Lilia Schwarcz a resposta do Estado frente ao problema da inclusão social dos egressos da escravidão foi ambígua e na maioria das vezes excludente (SCHWARCZ, 2019). Schwarcz salientou que o trabalho livre ainda estava com as regras sendo definidas no início da República, caracterizando as relações de trabalho como marcadas por “arranjos de ordem pessoal” devido à negligência dos governos à “incorporação da população negra e escrava” e da regulamentação dos contratos de trabalho e serviços, reforçando, desta forma, “relações clientelísticas” com a expansão de antigos “laços de compadrio”⁷⁹ (SCHWARCZ, 2019, p. 18-19). Nas regiões com grande número de imigrantes, a população de cor foi excluída do trabalho assalariado. No entanto, em Salvador, com a quase inexistência de imigrantes, exceto pela chegada de espanhóis, a exclusão das pessoas de cor do mercado de trabalho ocorreu, sobretudo, pelo número reduzido de ofertas de empregos formais.

Não foram fáceis os primeiros anos do fim do cativo na Bahia, havendo uma grande circulação de pessoas entre a capital e o Recôncavo que migraram para Salvador, ou cidades do Recôncavo como Cachoeira e Santo Amaro. Senhores de engenho reivindicavam indenizações pelo fim da escravidão, e o medo de reescravização – considerada inconcebível pelo Estado – era eminente entre os libertos que buscavam se distanciar de várias formas dos senhores (DOMINGUES, 2014). Para Walter Fraga Filho, os contrários à Lei Áurea, republicanos de última hora, argumentavam que com o fim da escravidão haveria “o crescimento da marginalidade, da prostituição e da criminalidade”, sendo o regime escravista um “freio de uma população naturalmente inclinada aos vícios e ao desregramento moral”, ficando os

⁷⁸ No início do século XIX o corpo humano e seu comportamento foi alvo de intensos estudos que direcionava para a inferioridade de determinados grupos humanos. Alguns estudiosos foram amplamente lidos no Brasil como Cesare Lombroso que observava em determinadas raças uma tendência ao crime (teoria seguida pelo médico brasileiro Nina Rodrigues); Ratzel e Buckle que desenvolveram pesquisas que associavam o desenvolvimento cultural estava relacionado ao meio; Gobineau que desenvolveu estudos sobre a degeneração da raça causados pelo cruzamento de diferentes grupos; o francês Paul Broca com estudos de craniometria para determinar a inferioridade das raças, dentre outros. Tais estudos tiveram grande aceitação no Brasil até a década de 1930 e eram amplamente discutidos nas revistas científicas dos museus brasileiros fundados no século XIX - Museu Goeldi, Museu Nacional e Museu do Ipiranga. Tal pensamento também foi o responsável pela deportação/retorno voluntário de muitos africanos para a África, política de imigração brasileira que buscava branquear a nação e preconceitos diversos sofridos pela população negra no pós-abolição. Sobre a temática ver: SCHWARCZ, 1993.

⁷⁹ Gorender (2011) e Ianni (1987), a partir de estudos sobre a produção escravista, buscaram diferenciar a escravidão e o trabalho livre, associando-os, o primeiro, ao mercantilismo e a acumulação primitiva de capitais, e o último, ao capitalismo.

negros na mira da polícia, sobretudo aqueles “que migravam de uma localidade para outra” (FRAGA FILHO, 2014, p. 127). As condições dos egressos da escravidão em Salvador tornaram-se ainda mais degradadas com desafios severos à sobrevivência devido à falta de oportunidades de trabalho:

A cidade de Salvador era a grande promessa de vida nova para muita gente que emergiu do cativeiro, sobretudo para os que fugiram ou migraram para a capital nos dias que antecederam a abolição ou logo depois dela. Nesse cenário, havia muito que disputar entre os próprios pobres. Era preciso abrir espaços no concorrido mercado urbano nas diversas profissões que admitiam pretos e pobres. Um bom número de prisões envolvia indivíduos que disputavam a sobrevivência com seus iguais (FRAGA, 2014, p. 130).

Neste período, a fim de vigiar e punir os cidadãos de cor intensificou-se a aplicação de normas severas, principalmente restrições à circulação e comercialização nos centros da cidade, a partir dos códigos de posturas⁸⁰ – composições metódicas e articuladas, emitidos desde o segundo decênio do século XIX, “de disposições legais e coleção de preceitos e regras autorizadas pelo poder dos legisladores” que “designam regras de convivência em sociedade” (SÁ, 2010, p. 277). Vale ressaltar que as posturas infligidas à população de cor no início da República não foi algo exclusivo de Salvador, ocorrendo em outras capitais e cidades do interior. Santos (2009) evidenciou que no Recôncavo também foram fixadas posturas para inibir práticas religiosas africanas e comportamentos morais considerados inadequados. As autoridades policiais estavam atentas à população desempregada, considerada ociosa, realizando prisões sob o pretexto de que os egressos da escravidão estavam vagando sem destino ou causando desordens – demonstrando a “necessidade de controlar os movimentos dos novos cidadãos” em atitudes ainda senhoriais” com a categorização dos mesmos como cidadãos de segunda categoria (FRAGA FILHO, 2014, p. 137). As perseguições começaram após o Treze de Maio, foram intensas entre 1891 e o período do Estado novo (1937-1945), e perduram na sociedade até a atualidade (LOPES, 2009).

De acordo com Nancy Assis, na virada do século XIX para o XX, Salvador contava com cerca de 230 mil habitantes, a terceira maior cidade do país. No entanto,

⁸⁰ Os códigos de posturas municipais eram instrumentos que visavam estabelecer normas para o convívio social, existentes desde o período colonial em diversas cidades no Brasil. De acordo com Tânia Sá (2010), em Salvador, tornaram-se mais complexos devido ao crescimento, desenvolvimento social e mudanças políticas. A população de cor tornou-se o grande alvo de certas proibições por não se enquadrar nas deliberações dos códigos que buscavam embelezamento, higiene e moralidade a partir de princípios de civilidade. O Código de Posturas de 1920, pós-reforma do centro da cidade realizada por J. J. Seabra entre 1912 e 1916 é um bom exemplo das diversas posturas impostas à população. Sobre o comércio de ganho em calçadas por exemplo, de acordo com Postura n. 165, pertencente ao Capítulo XXIV: “Fica terminantemente proibida a ocupação dos passeios por vendedores de frutas, doces ou quaesquer outros generos, expostos ao commercio por vendedores ambulantes, e por conductores de mercadorias, ou outros quaesquer volumes na cabeça. Pena: 2\$000 a 5\$000 de multa. (BAHIA, 1921).

para Assis (1996), a elite de Salvador não era industrial⁸¹, mas vinculada à terra e ao comércio agroexportador de açúcar e cacau, uma burguesia de negócios, pois sofria os percalços da superação do modos de produção escravista-mercantil para o modelo de produção capitalista ou capital industrial⁸². Para a autora existiram três motivos principais para a não industrialização em Salvador: 1) ausência de mercado consumidor que necessitasse da fundação de fabricas para a produção de mercadorias “grosseiras”; 2) ausência de mercado consumidor fora da capital por causa do baixo poder aquisitivo, como por exemplo, o Recôncavo que possuía uma grande população de ex-escravos e pessoas que viviam de pequenos expedientes pouco rentáveis; 3) ausência de imigrantes estrangeiros, “responsáveis em grande medida pelo desempenho das funções mais especializadas nas indústrias” (ASSIS, 1996, p.33). Esses problemas da economia baiana, na primeira década do século XX, foram denominados por Pinto de Aguiar (1958) de “enigma baiano”, por não haver um entendimento claro do não crescimento da economia do estado. A baixa industrialização e a insistência do Recôncavo na economia açucareira são os principais fatores da letargia, apesar do sucesso da lavoura cacauífera⁸³.

Segundo Assis (1996), a elite baiana era constituída pelos grandes proprietários de terras situadas no Recôncavo e que, em Salvador, realizavam transações comerciais, envolviam-se em política e em assuntos voltados ao enaltecimento de uma Bahia de outrora, qual seja, pré-industrial e escravocrata – sendo o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) o principal local de discussões nostálgicas. Rinaldo Leite (2005) e Aldo Silva (2006), em suas respectivas teses, ao caracterizarem os discursos dos intelectuais vinculados ao IGHB

⁸¹ Apesar da existência de algumas indústrias na Bahia no final do século XIX, não é possível afirmar que havia uma industrialização no estado. Apesar de Assis (1996) mencionar a existência de trinta e duas indústrias na última década do século XIX, Almeida (2008) caracterizou tal indústria como pequenas manufaturas ou artesanato. No final do século XIX os pequenos engenhos cederam espaço para os engenhos centrais, havendo duas dezenas de usinas para beneficiamento de cana-de-açúcar nos anos de 1920, entretanto, estagnou-se a partir deste período. Segundo Almeida (2008, p.18-20) alguns autores superestimam o parque industrial sotropolitano anterior a 1950, pois confundem pequenas manufaturas com fábricas que se limitavam ao processamento de matérias-primas da região e alguns produtos de consumo – a partir de dados coletados por Borba e Santos (1978), Almeida informou que em 1930 “das 2.204 empresas “industriais” do estado apenas 61 tinham mais de 12 operários, 158 tinham de 7 a 12, 600 tinham de 1 a 6 e nada menos que 1.325 (60,1%) tinham apenas um trabalhador [...]”. O crescimento industrial vincula-se a descoberta do petróleo na década de 1940.

⁸² Tal modelo foi descrito por Gorender (2011).

⁸³ De acordo com Paulo Almeida (2008, p.14) as exportações de cacau correspondiam a mais de 40%, no final da década de 1920 na Bahia. Entretanto, comparativamente a lavoura de café em São Paulo, a lavoura cacauífera não pode “acelerar o crescimento urbano-industrial da Bahia” por uma série de motivos: 1) Dimensão insuficiente da atividade cacauífera para gerar aceleração, a partir da “indisponibilidade de uma massa de excedente, concentrada sob a forma de capital-dinheiro num momento de boom, que pudesse ser transformada em capital industrial numa escala considerável”; 2). “Extrema concentração do excedente gerado pela cacauicultura” limitando “as possibilidades de expansão do mercado regional para produtos industriais e serviços”; 3) Pouco rendimento gerado no seu beneficiamento, pois era “restrito à secagem das amêndoas em condições rudimentares” limitando os investimentos na agroindústria, com valores inferiores ao beneficiamento do tabaco e da cana.

evidenciaram que os grupos políticos estavam mais interessados em recuperar o prestígio político do tempo do Império e enaltecer aspectos da história do que buscar soluções para os problemas econômicos. Leite (2005) apresentou alguns artigos que evidenciavam a riqueza do solo para o plantio e extração mineral como se a propaganda fosse suficiente para retirar a Bahia da crise econômica. Portanto, os extratos mais altos da sociedade baiana dedicavam-se principalmente a política ou à busca por cargos públicos aos moldes do tempo do Império⁸⁴.

Uma preocupação da elite baiana era a imagem de Salvador perante o restante do país pois se sentiam envergonhados do aspecto decadente da cidade e do alto número de cidadãos negros – a “civilidade” seria buscada por meio de reformas na cidade, expulsão de pessoas negras de logradouros públicos e busca pela entrada de imigrantes estrangeiros (ASSIS, 1996; LEITE, 1996; SILVA, 2006). Para Leite (1996, p. 36), “civilizar, progredir, modernizar eram as palavras de ordem adotadas por certos segmentos sociais mais ilustrados e elitizados, entre os quais podem ser citados os dirigentes políticos, médicos sanitaristas e higienistas, educadores e jornalistas”. Tal posicionamento é nítido nos jornais da época, pois nos períodos de remodelações urbanas em Salvador, os jornais publicaram dezenas de editoriais que denunciavam os problemas da cidade, ideais de civilidade e higiene, indicando cidades europeias e brasileiras que passavam por reformas como modelos a serem seguidos.

Salvador, assim como o Rio de Janeiro, numa *Belle Époque* tropical, conseguiu retirar parte da população pobre que habitava as ruas reformadas, especialmente os trabalhadores que viviam do ganho. Assis (1996) e Leite (1996) salientaram que a população de cor que vivia do ganho nas ruas foi eleita como a causa do atraso civilizatório de Salvador, em razão de questões sociopolíticas como o preconceito racial que lhe infligia estereótipos que interseccionava, de forma negativa, raça e trabalho. Para Assis:

[...] a problemática urbana e suas mazelas remetiam sempre à cor ou à “**qualidade**” dos indivíduos. O controle do comércio ambulante de alimentos, as intervenções nas festas populares e a introdução das práticas da medicina urbana, endereçavam-se, particularmente aos contingentes pobre e negro da cidade. Estes seriam os alvos preferenciais das críticas ao atraso material e cultural de Salvador e das práticas higienistas e eugenistas que orientaram, em larga medida, o projeto de modernização da capital da Bahia. (ASSIS, 1996, p. 35, grifo da autora).

⁸⁴ No período imperial, conforme José Murilo de Carvalho (2010), a Bahia tinha destaque no fornecimento de políticos à capital devido principalmente à influência da elite agrária. Devido às oscilações dos preços da venda de açúcar no século XIX e início do XX e falência de algumas famílias senhoriais no pós-abolição, os cargos públicos eram uma forma de se manter no poder mas também com uma fonte de renda, ocorrendo a queda da participação dos políticos baianos na política federal após o não apoio à Revolução de 1930.

Como descrito no capítulo anterior, Salvador possuía um grande número de pessoas que, durante o período escravista, viviam do ganho, havendo continuidade da atividade no pós-abolição. Os ganhadores, mesmo após as reformas de embelezamento da Avenida Sete de Setembro, continuaram a ser encontrados nas mesmas esquinas vendendo quitutes e oferecendo seus serviços. Isto enfurecia os membros do IGHB, que foram “incansáveis defensores da necessidade de educar o povo e coibir seus costumes ‘arcaicos’ e deselegantes” (ASSIS, 1996, p.38). Para eles, a concepção de civilidade perpassava por embelezar a cidade, retirar o elemento negro da formação cultural baiana, e dar ênfase à valorização do legado colonial da Bahia – a arquitetura colonial, a exaltação dos “homens de letras” e dos objetos históricos e artísticos das famílias abastadas. Entre as décadas de 1900 e 1920, não há um entendimento, pela intelectualidade local, acerca da importância da cultura afro-baiana, exceto pelos escritos de Manuel Querino⁸⁵. Como já dito, o comum era haver uma sistemática negação e perseguição de suas práticas. A vida dos cidadãos era regulamentada por códigos de posturas e pela vigilância das elites sobre as manifestações religiosas, festas de largo, trabalhos de ganho, dentre outros comportamentos vinculados à população pobre e de cor. As perseguições iam desde a imposição de multas, aquisição de licenças e apreensões de mercadorias dos negros de ganho até “quebras” realizadas nos candomblés.

Numa tentativa de “civilizar” o trabalho de ganho nas ruas, “as feiras livres, os antigos mercados e a venda ambulante nas calçadas são inseridas nos projetos de remodelação do espaço público”, ocorrendo ainda a construção de um mercado seguindo padrões higienistas para a venda de comidas, o Mercado Modelo, inaugurado em 1912 (PEREIRA, 2015, p. 43). Porém, as altas taxas fizeram com que as pessoas continuassem a comercializar nas ruas. Para as elites baianas, nas primeiras décadas do século XX, seguindo uma tendência nacional de influência francesa, era necessário higienizar os costumes – em ações que coadunavam reformas sanitárias e sociais.

Nem as festas de largo escaparam da ânsia “civilizatória” da elite baiana, como a proibição da Lavagem do Bonfim, em 1889, e descumprimento de tal medida pela população em 1890. Entretanto, os códigos de posturas não foram capazes de evitar as práticas de origem africana nas festas com batuques e oferendas. Festas do Bonfim, da Conceição da Praia e de Santa Bárbara, atualmente exaltadas como

⁸⁵ Manuel Querino foi um intelectual negro, nascido em Santo Amaro, Recôncavo baiano, que desenvolveu pesquisas que destacavam o papel civilizador do africano, sendo pioneiro em estudos referentes a artistas negros na arte e culinária baianas. Seus estudos são um importante legado da participação de um intelectual orgânico na valorização da cultura afrodiaspórica.

patrimônio cultural do Brasil e/ou da Bahia, já foram consideradas festas decadentes por causa da aglomeração e “arruaças” causadas pelas pessoas de cor. Os denominados “africanismos”, estavam presentes também no carnaval, existindo em Salvador diversos blocos carnavalescos de negros como a Embaixada Africana, Pândegos da África, Chegada Africana e Filhos da África, com indumentária, instrumentos musicais e músicas que remetiam à África em um claro orgulho de afirmar-se africano na Bahia (ALBUQUERQUE, 2013). A perpetuação de signos que remetiam à África incomodava a elite local, observável em diversas matérias do jornal *A Coisa*, entre os anos de 1898 e 1900, relativas ao carnaval e batuques.

Portanto, as primeiras décadas do século XX são marcadas por perseguições às práticas sociais de herança africana, em atitudes de distanciamento e de negação da importância do elemento negro na formação do país, através de ações que buscavam o branqueamento da população, além de coibir costumes considerados impróprios. A mudança advém quando ocorre a queda do modelo político vigente que era caracterizado pelo domínio oligárquico.

Para Fernandes a década de 1930 introduziu “alterações gerais na política trabalhista nacional” sendo importante para o trabalhador negro devido ao estabelecimento da vigência do salário mínimo – medida que garantiu, “ao negro e mulato, certa equidade na competição salarial com os brancos envolvidos nos mesmos níveis ocupacionais” (FERNANDES, 2008, p. 174). O governo Vargas (1930-1945) é considerado um período de início do afrouxamento das ações racistas nas políticas de Estado, devido à busca de uma identidade nacional em que a mestiçagem se tornou a essência do brasileiro, ocorrendo, em consequência, a valorização do negro na formação da nação devido às diversas forças sociopolíticas em ação (RIBEIRO, 1995; FERNANDES, 2008). Paulatinamente, de proibidas ou toleradas, muitas manifestações culturais passaram a ser consideradas genuinamente brasileiras, como o samba e a capoeira; diferentemente do candomblé que, entretanto, continuou a sofrer muita perseguição no período. Para Peter Fry (1982, p.24) no início ao fim do Estado Novo os cultos afro-brasileiros foram reprimidos por serem “considerados alienadores pela classe dominante”. Alguns estereótipos e preconceitos continuaram a existir, não obstante, o mito da democracia racial, presente na obra *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, publicada em 1933, e abraçado pelo getulismo, inauguraram uma nova forma de pensar a formação do povo brasileiro.

Através da Revolução de 1930, Vargas e seus apoiadores salientaram que era o começo de um novo tempo⁸⁶ por meio do “distanciamento dos padrões que a oligarquia tradicional brasileira havia estabelecido” com criação de oportunidades para aqueles que se sentiam há muito tempo “marginalizados em termos políticos, econômicos, sociais e raciais na Velha República” (GRAHAM, 2014, p. 286). Dentre as promessas, segundo Graham (204, p. 287), Vargas “se comprometeu a abordar as principais mazelas sociais por meio de reformas, como as leis trabalhistas”, informando ainda que “os afro-brasileiros vivenciaram essa onda de mudanças e possibilidades que inundava o país, contribuindo com ela” (GRAHAM, 2014, p. 287). Todavia, é necessário observar o papel destinado pelo Estado republicano à população de cor na década de 1930: uma alegoria que representava a unidade nacional. A intencionalidade do Governo Vargas (1930-1945) em valorizar a cultura afro-brasileira alimentou o mito da democracia racial e camuflou o racismo estrutural no período como demonstrou o relato de Fly:

[...] itens culturais, produzidos originalmente por negros, foram sutilmente apropriados pela burguesia branca e transformados em instituições nacionais lucrativas (tanto econômica quanto politicamente). Sugerir que os produtores originais desses itens culturais se transformaram, de certo modo, em empregados dos novos produtores e estimuladores da ‘cultura de massa’.

Uma possibilidade é que tanto o candomblé [depois da Era Vargas] como o samba constituíam os produtos culturais mais originais no Brasil e eram, portanto, capazes de distinguir simbolicamente o Brasil de outras nações latino-americanas e do mundo desenvolvido. Outra interpretação possível [...] é que a adoção de tais símbolos era politicamente conveniente, um instrumento para assegurar a dominação mascarando-a sob outro nome [...].

Penso [...] que a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de ‘fronteiras’ étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’ (FRY, 1982, p.52-53).

Vargas tinha como objetivo a concentração de poder em um Estado central forte, em detrimento do antigo modelo da Primeira República, em que as oligarquias regionais possuíam grande influência no governo federal, a denominada política dos coronéis. O Governo Provisório acabou com a autonomia dos estados, sendo adotada uma política econômica centralizadora e intervencionista (CAPELATO, 2007; PANDOLFI, 2007). Para Capelato (2007, p. 119) a política de Vargas estava voltada

⁸⁶ Conforme Fernandes (2008), havia uma onda de esperanças e inquietações da população de cor a respeito do novo governo que chegou a ser pensada como uma *Segunda Abolição*. No período surgem diversos movimentos de tomada de consciência do papel relegados as pessoas de cor com a criação, por exemplo, as ações da Frente Negra, detalhadas pelo autor.

para a superação do atraso e “transformar o país desenvolvido do ponto de vista econômico”, ocorrendo uma crescente industrialização no período.

De acordo com Antônio Risério (2004), a elite baiana que governava o estado, na época, não aderiu à revolução, sendo antialiancistas, o que prejudicou a Bahia no período Vargas. Foi um período turbulento na política do estado, pois a Bahia teve diversos interventores que não possuíam vínculos com os clãs políticos da terra, os quais, por sua vez e em retaliação, se uniram contra os interventores. O Sistema de Interventoria foi um instrumento de controle do poder central na política local, sendo interventor nomeado e subordinado ao presidente da República (PANDOLFI, 2007).

Os interventores baianos pouco fizeram para retirar a Bahia da letargia econômica devido à forte oposição no estado, ressaltando-se alguns investimentos no campo da educação na época do interventor Clemente Mariani (TAVARES, 2004). Enquanto havia grandes investimentos no Sudeste em prol da industrialização a Bahia continuava, durante toda a primeira metade do século XX, voltada para a agroexportação. Talvez o principal marco do período varguista na Bahia tenha sido a descoberta de petróleo, em 1939, no bairro do Lobato em Salvador e, no Recôncavo, em 1941. Tal descoberta foi a responsável pelo desenvolvimento industrial da Bahia a partir da década de 1950, com a construção do Centro Industrial de Aratu, em 1967, e Polo Petroquímico de Camaçari, em 1978, que injetaram capital na economia baiana.

A ausência de investimentos em industrialização na Bahia, no período oligárquico e, posteriormente, na Era Vargas, acarretou graves problemas financeiros para o estado. Foi um período de grande imigração para o sudeste e de subemprego na capital. Em meio aos problemas econômicos, a partir da década de 1930, a única maneira de projetar a economia do estado relacionava-se ao turismo, que foi um dos itens de destaque do varguismo, mediante o qual ocorreu a valorização do patrimônio e da cultura local como atração turística, o que desencadeou uma mercantilização da cultura, pautada em uma “ideia de Bahia”, que será detalhada no item 2.3.

Sobre o campo cultura, o governo Vargas “considerava importante a intervenção do estado na cultura, entendida como fator de unidade nacional” – uma forma de neutralização dos conflitos internos (CAPELATO, 2007, p. 125). Durante o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945) o incentivo e a produção cultural ocorreram através do Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão criado em 1939, dirigido por Lourival Fontes e que tinha a função de censura e propaganda do governo. Coube a Gustavo Capanema a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) a fim de “organizar, estimular e divulgar a produção artística, popular e erudita” para que “as

artes se transformassem em elementos formadores das massas (CAPELATO, 2007, p. 127).

Para Capelato (2007, p. 130) diversos intelectuais “foram convocados a participar da organização do Estado Novo e a teorizar sobre a questão nacional ou a criar obras de arte, adequada aos propósitos do novo poder”. Para Vellozo (2007, p. 148) os intelectuais foram os responsáveis por popularizar e difundir a ideologia do regime pois passam a “identificar o Estado como cerne da identidade brasileira”. As ações, dentre outros fatores, resultaram na criação de um órgão de proteção do patrimônio – detalhado no capítulo 3 – e em mudança ideológica que valorizou a cultura afro-brasileira na formação da nação, sendo observado neste estudo a valorização da mulher negra na figura da baiana e das pencas de balangandãs como símbolos nacionais.

2.2 A mulher negra no Pós-Abolição: entre a Baiana e a Mãe Preta

No âmbito desta pesquisa, e para compreender o caminho da consagração das pencas de balangandãs, é necessário apresentar os percalços que envolveram a inserção social da mulher negra no Pós-Abolição, os estereótipos criados para demarcar o seu lugar na sociedade e, posteriormente, o seu enaltecimento para fins políticos. A partir de textos publicados em jornais, verificamos que o local social da mulher negra no pós-abolição na Bahia divide-se, genericamente, em dois estereótipos: 1) na Primeira República, como um entrave à civilização; 2) a partir da Era Vargas, como um símbolo da Bahia e do Brasil. As pencas de balangandãs são mencionadas também com base em duas categorias sociais: 1) como joia utilizada para atrair pretendentes; 2) como parte da indumentária da mulher negra que trabalha à ganho, descrita como personagem típico da Bahia. Evidenciamos ainda que a figura da baiana se sobrepôs ao da Mãe Preta no discurso identitário, tanto local quanto nacionalmente. Este subitem tem por finalidade demonstrar como a negra de ganho passou da aversão à representação nacional/local, sendo os balangandãs alçados a objeto representativo do exotismo e do luxo da mulher negra.

O século XX foi um turbilhão de novidades. Mudança de regime político, das formas de trabalho, surgimento de novas tecnologias etc. Entretanto, as mulheres negras da Bahia continuavam a mercadejar nas ruas de Salvador. A nova ordem necessitava da criação de novos signos relacionados à civilidade, distantes dos “africanismos”, segundo o desejo de parte substancial da intelectualidade da Bahia, como simboliza a proposta de Teodoro Sampaio, Pirajá da Silva e Campos França,

membros do IGHB, ao indicar a mulher branca como representação do estado no centenário da Independência, em detrimento do índio, negro ou do mestiço.

Não é um Brasil índio ou Brasil catecúmeno que se vai celebrar. Essas modalidades já passaram, há séculos, como formas transitórias de uma civilização transplantada. O Brasil índio nunca existiu. Dizer Brasil é dizer civilização, cristianismo, nas plagas da América pela ação portuguesa. [...]

É por isso que optamos a que se não tome por figura representativa da Bahia o tipo índio, que não é prevalecente, nem do mestiço acentuado, que é forma transitória, mas a da mulher baiana dos nossos dias, de procedência européia ou branca, com feições expressivas do nosso meio étnico [...]. (SAMPAIO; PIRAJÁ; FRANÇA, 1919, p. 231-232).

Outra ação que destaca a busca por distanciar a Bahia de uma representação através da mulher negra foi a negação ao epíteto de “Mulata Velha”. Segundo Rinaldo Leite (2005), ao interpretar as fontes do início do século XX, na mentalidade da elite baiana, a designação foi realizada para impingir sinais de preconceito ou para criar imagens depreciativas sobre a Bahia. Leite informou que o membro do IGHB Braz do Amaral relacionou a difusão do epíteto a baianos que não tinham amor a terra natal – só a ausência de amor ao berço maternal justificaria a associação da Bahia às pessoas de cor. Leite apresenta a explicação do apelido Mulata Velha a Salvador descrito na Revista Cívica de 1923 em que o termo é descrito como associado as mulheres negras que “usava barangandan, de ouro ou prata, na cintura, torço de cassa custosa na cabeça e ia à lavagem do Senhor do Bomfim com as pernas a mostra, pote pintado e cheio de fitinhas, cantando e requebrando-se toda”, uma imagem que a elite baiana não queria associada a cidade. O autor ainda salientou que não se sabe ao certo quando o epíteto foi difundido, tendo sido utilizado com maior frequência na expressão oral.

Assim, os primeiros anos do pós-abolição para as mulheres negras que viviam do ganho foi repleto de desafios, vivenciando, primeiro, a humilhação e, depois, a exaltação. A partir da década de 1930 a mulher negra que vivia do trabalho de ganho passou a ser denominada simplesmente de baiana. A história da perpetuação das penças de balangandãs perpassa a criação deste símbolo personificado e, muitas vezes, estereotipado da Bahia e do Brasil.

Até as mulheres negras com seus adornos se tornarem um símbolo da Bahia foi um longo percurso que envolveu uma mudança de atitude da elite baiana devido à constatação de que aspectos tradicionais da Bahia que envolviam a população negra atraíam turistas para a Bahia. Neste sentido, a mudança de atitude dos grupos dominantes da Bahia não ocorreu por uma diminuição do racismo de uma década para outra, mas devido à busca por saída para a crise econômica, pois a partir da década

de 1930, paulatinamente, as elites baianas perceberam que o diferencial da Velha Capital não estava apenas no seu antigo apogeu colonial, mas também no caráter considerado exótico da cultura afro-brasileira local que, de maneira gradual e decisiva, tornou-se um produto de destaque no cenário nacional e atração turística.

Pensando nos primeiros anos do pós-abolição, a inserção das mulheres negras no mercado de trabalho após a abolição continuou vinculada aos trabalhos domésticos e às atividades de ganho. O preconceito de cor, a ausência de continuidade nos estudos – Fernandes (2008) salientou as dificuldades para a entrada no ensino superior e no magistério – e a imputação de desvios morais, limitavam drasticamente seu espaço de participação socioeconômica. Segundo Fraga Filho, muitas mulheres migraram para as cidades do Recôncavo para trabalhar como charuteiras (FRAGA FILHO, 2013), outras, para Salvador, para tornarem-se ganhadeiras ou domésticas. Apesar das classificações pejorativas, a mulher negra continuou a desenvolver seus ofícios de doméstica e de ganho, sendo considerada “a viga mestre da família e da comunidade negra” (THEODORO, 2008, p. 86). A inserção da mulher negra no trabalho informal foi menos dramática devido à alta absorção no trabalho doméstico, todavia, o homem negro sofreu com a ausência de serviço devido também a grande migração do Recôncavo. Isso levou as mulheres, muitas vezes, a ficarem responsáveis pelo sustento do lar e dos filhos. Para Moura (1977, p. 33) sobrou no período republicano para a mulher negra os serviços de doméstica que “substituiu os da Mãe Preta e da mucama, o subemprego nas fábricas e a baixa prostituição forçada” (MOURA, 1977, p. 33), ou seja, a mulher negra continuou a ser tratada “como instrumento de trabalho e objeto de uso sexual”.

Os primeiros anos do pós-abolição foi de trabalho árduo e competitividade para as mulheres negras que trabalhavam como ganhadeiras, pois muito mais mulheres passaram a querer ganhar a vida do mesmo jeito. De acordo com Fraga Filho (2014, p. 130), “as feiras e o movimento portuário [...] atraíam a multidão de pobres, vagabundos, mendigos e desempregados em busca de esmolas, trabalho e alimentos deixados ou descartados pelos feirantes e por embarcações que descarregavam no cais”. A feira do Mercado do Ouro, local com grande número de ganhadeiras, tornou-se disputadíssimo, pois “atraía uma multidão de pessoas para comprar e vender frutas, roupas e objetos diversos”, desempregados ou que vivia do ganho no transporte de mercadorias (FRAGA FILHO, 2014, p. 130). Nestes locais, o conflito era inevitável, sendo as mulheres também detidas pela polícia sob a acusação de desordem, quando, na verdade, se tratava de atrito devido à disputa por espaço de trabalho. Este foi o caso de uma ganhadeira, Januária Martinha de Souza, crioula de

50 anos, que foi presa por desordem na Freguesia da Sé, na rua do Paço, em 31 de outubro de 1889 (FRAGA FILHO, 2014). Para o autor:

Disputas por lugares de ganho e por lugares de comércio nas ruas eram frequentes entre ganhadores e ganhadeiras. Além disso, é preciso considerar que grande parte dos libertos era formada por gente vinda do interior, pessoas ainda em busca de espaço de sobrevivência numa cidade onde a disputa acirrava-se cada vez mais (FRAGA FILHO, 2014, p.134).

Até tornar-se um símbolo da Bahia a mulher negra no pós-abolição sofreu muito preconceito nas ruas de Salvador – continuando na atualidade. Na virada do século, anteriormente às reformas urbanas de Salvador, as mulheres negras que trabalhavam como ganhadeiras foram fotografadas para ilustrar cartões-postais por terem sido consideradas belas serviçais que possuíam aptidão para os negócios (apresentado no capítulo 1), mas, posteriormente, tornaram-se símbolos do atraso da cidade e da imundície das ruas, ou seja, uma imagem que a Bahia não queria perpetuar. Postais denominados por Lindermann como “lavadeira”, “ganhadores africanos” e “caboclo bahiano” foram rechaçados na revista *Bahia Ilustrada* de junho de 1921, com matéria de autoria desconhecida com o título de “propaganda indigna”, por associar a Bahia a pessoas de cor. O periódico que tinha a função de propagar as riquezas e “homens de letras” da Bahia, num período de desprestígio político, classificou como “propaganda indigna” o fato de Lindermann utilizar, décadas antes, pessoas negras para representar a Bahia. Na citação fica claro o incômodo que tais postais causavam lembrando que alguns postais do fotógrafo tinham imagens de mulheres negras com penca de balangandã:

Muitos têm sido os invejosos da grandeza da Bahia que, procurando amesquinhal-a, a pintam, com as cores mais negras, à vista de quem verdadeiramente a não conhece. Desse modo são numerosos os que ignoram as bellezas naturaes de nossa terra e os prodígios de assimilação ethnica. Centro de maravilhosos sentimentos pelo culto da tradição, da arte e da religião, a Bahia sempre floresceu, sempre se mostrou digna de seus destinos de antiga metrópole brasileira. Sua pujança nativa não tem limites. A natureza, alli, encantadora e opulenta, variegada e rica, deslumbra pelo milagre ambiente de suas pompas eternas. A raça reflecte o esplendor da natureza. É vêr os seus typos fortes, morenos, bellos, ou brancos, ou mesmo trigueiros, todos elles se aperfeiçoam cada vez mais, e demonstram em suas feições os reflexos luminosos da sympathia, da lisura, da sociabilidade e da intelligencia.

A educação requintou na perfeição dos costumes, Temos na Bahia uma sociedade elegantíssima e culta. As famílias sobressaem, na sociedade e nas letras, pelas virtudes do coração e pelas bellas qualidades do espírito.

O elemento afro, que se teima em querer dar como um typo característico do povo bahiano, tem apenas, sem nenhum desdém, a significação, aliás inestimável, de um factor efficacissimo de colonização, factor de progredimento pelo trabalho. Sem esse elemento de primeira ordem, o Brasil, como outros paizes, não teriam, certamente, prosperado tanto. Assim como esses, outros

elementos ethnicos entraram no caldeamento brasileiro, consubstanciaram-lhe as energias em actividades proficuas, e fizeram crescer vertiginosamente a população. [...]

Por isso não podemos deixar de levantar protesto contra a maneira indigna de propaganda com que se pretende menosprezar o typo legitimo do bahiano. Nossa indignação é tanto maior e mais justa, quando vemos esses numerosos 'Bilhetes Postaes', com que a "Photographia Lindemann", da própria Bahia, enxameia as papeplarias e livrarias, divulgando no Brasil e no estrangeiro os remanescentes africanos da terra do Salvador como figuras bahianas... [...]

A intenção do propagandista não póde deixar de ser censurável. Essas photogravuras de sus lavra pretendem mostrar um profundo retrocessa [sic] para a Bahia, quando a verdade é que esse glorioso Estado é hoje um dos mais bellos e populosos de todo o paiz (PROPAGANDA..., 1921, p. 22)

De acordo com Ferreira Filho (1998) a primeira gestão de J. J. Seabra (1912-1916) e o governo de Francisco Marques de Góes Calmon (1924- 1928) foram os períodos de maior intervenção sanitaria e disciplinar no trabalho das negras de ganho em Salvador. Inicialmente, no período da reforma urbana implementada pelo governador J. J. Seabra, ocorreu a publicação de dezenas de textos que buscaram apontar os problemas da cidade de Salvador, com as feiras livres sendo indicadas como locais de sujeira, conquanto, não citando diretamente as mulheres que trabalhavam a ganho. O jornal *A Tarde*, de 26 de fevereiro de 1915, denominou de "triste espetáculo" as "feiras coloniais" por ser consideradas "imundas", citando as feiras da "Ribeira, de Água de Meninos e do Bonfim e outros pontos accessíveis por saveiros" como locais degradados que "desabona" a cidade "que se civilisa" (FEIRAS..., 1915, p. 1). Porém, a partir da década de 1920, as mulheres negras que trabalhavam a ganho se tornaram diretamente o alvo, responsabilizadas pelas imundícies das ruas, como mostra outra reportagem do mesmo jornal, após o dia de São João:

E vimos montes de fructas, loucas e capoeiras de galinhas, a venda sob o sol e sob a chuva, em deposito sobre a lama podre.

Por entre poças d'agua stagnada, chapinham vendedores e compradores.

A falta de asseio e completa. Na lama putrefazem-se: detrictos de comidas, fructas, palhas dos milhos de S. Joao, emfim todo um monturo.

Repugna!

As feiras districta essa o mais toleraveis em limpeza.

E é nisto que se concerne o progresso da nossa capital (EDITORIAL..., 1925, p. 1).

Em um segundo momento das reformas urbanas em Salvador, na década de 1920, as sujeiras das ruas e outras posturas inadequadas são assinaladas, de forma mais veemente, como sendo causadas pelas mulheres negras que mercadejavam. As matérias de jornais, se comparadas com a década anterior, são muito mais enfáticas

em culpabilizar as mesmas pelos problemas na cidade, como discorre matéria do Jornal *A Tarde*, de 29 de junho de 1925:

[...] O mais interessante é que mesmo as vendedeiras que têm caixas envidraçadas, tiram as tampas e expõem a gulodice à poeira. Ainda há melhor. No forte de São Pedro, no largo do Accioly e em outros pontos assam bolinhos na própria calçada, pondo em perigo as roupas dos transeuntes com as fagulhas dos fogareiros.

No Cabeça, e no largo 2 de Julho há uma legítima feira em plena via pública, retalhando-se o peixe sobre o passeio, o que traz aquelle local debaixo duma nuvem de moscas. O mesmo se dá na Fonte Nova. O nosso *cliché* é um flagrante do primeiro dos locais mencionados, onde o trânsito se vê prejudicando pelas quitandas ao ar livre. [...] (CONTRA..., 1925, p. 1)

Às mulheres negras que trabalhavam a ganho foram atribuídas diversas importunações no caminho que Salvador trilhava rumo à modernidade. Eram acusadas de propagar imundícies nas ruas, de realizar práticas de “africanismos”, de libertinagem, algazarras, crimes e de tudo o mais que acontecesse nas proximidades do seu tabuleiro. Apesar da sistemática campanha de desqualificação da mulher negra, de seus produtos e de sua atividade de ganho, não era incomum observar o consumo das iguarias por representantes das elites. As vendeiras foram retratadas de maneira jocosa em diversos periódicos soteropolitanos no pós-abolição, de forma direta, citando ações que seriam contrárias às posturas de civilidade, ou através de crônicas, criando personagens fictícios, estereotipados – refletindo um processo histórico-social e econômico que legou à mulher negra o status de uma cidadã de segunda categoria. Apesar de intensas na década de 1920, as críticas e textos desabonadores da conduta moral das mulheres negras existiam desde o final da escravidão. O *Pequeno Jornal*, na *Coluna Variedades*, em 1891, ao falar dos atrativos culturais de vários estados, retrata a Bahia como possuidora de culinária repleta de elementos africanos e apresenta a mulher negra como um atrativo sexual:

Bahia – De chapéu na mão. Vatapá, cuscús, aberém, acarajé, charutos, carurus, pimenta de fazer chorar pedras, muqueca sinhô, muqueca sinhá, 2 de julho, festa da Lapinha, 120 igrejas, tições, por toda parte. Não há níquel nem moedas de prata. As minas abafam tudo. Caes Dourado! Para ou pirajás. Conductor de Bond é recebedor. Mulatinhas de se ficar com a boca cheia d'água. [...] (VARIEDADES..., 1891, p. 2)

Uma outra coluna teve a mesma atitude de sexualizar a mulher negra que trabalhava no ganho nas ruas de Salvador. O jornal *A Coisa*, através da crônica *Pipocas*, criou a personagem Tia Tatá, negra quituteira das ruas de Salvador, que, ao contrário dos longos textos anteriormente publicados que criticavam as manifestações populares negras, usou o caminho das crônicas para desqualificar a mulher negra. A crônica de 06 de maio de 1900 apresentava a fala infeliz de Tatá a reclamar que em um dia de poucas vendas no ganho – demonstrando que nem sempre a atividade era

bem-sucedida – sua filha Chica estava irrequieta com seus balangandãs ao ver os editores do jornal:

Julguei vender muito com as festas do centenário e nada fiz. Coloquei-me no primeiro dia em S. Bento esperando o préstito. Foi imponente não nego, mas ninguém quis fazer um gasto, e sabem o que eu achei, mas engraçado foi minha filha Chica, toda cheia de **balangandãs** representando A Coisa. Cruzes!... que xodó de negrinha desassuntada, nem viu a mãe (PIPOCAS...,1900b, p.1,grifo nosso).

Através do personagem Tatá e de sua filha Chica é possível observar a associação entre as penca de balangandãs e ideia da negra fogosa, que anda toda enfeitada engraçando-se com algum “nhonhô”, foi uma imagem difundida na imprensa em uma atribuição de comportamento lascivo as mulheres negras – construída desde o período colonial. A referência a estar “toda cheia de balangandãs” feita nessa crônica foi a mais antiga encontrada em jornais. Na fala de tia Tatá é possível verificar ainda a crítica maternal e admiração da mesma à filha que se divertia. Na crônica seguinte, também publicado no jornal *A Coisa*, ao caracterizar a mulher negra baiana através da sexualidade de Tatá, se descreve os ornatos considerados típicos para a mulher negra baiana que saia para uma festa, dentre eles balangandãs e penca – demonstrando que eram objetos distintos. Ao contrário da crônica anterior em que Tatá não estava ornada com balangandãs em seu momento de trabalho, a segunda crônica demonstra o uso do objeto em dia de festa:

Soltei minha camisa nova de perfilado, três anáguas em goma crua, torço de surar, **balangandãs e penca**, pulseiras até os sovacos, anéis até as pontas dos dedos, sapatinhas de tremelique, saia nova e beca.

- Aonde vai, Tatá, tão bonita assim? – perguntava todo o mundo que me encontrava.

- Vou visitar e cumprimentar A Coisa de yô Bohemio, que faz anos hoje.

Oh! Que Coisinha danada, tanto cresce em anos como em tamanho para regalo da gente.

Viva A Coisa!

Tia Tatá. (PIPOCAS...,1900a, p. 1, grifo nosso).

O jornal *A Coisa* pode ser considerado um dos folhetins com discurso mais vulgar e racista que circulou em Salvador no início da República – a crônica citada acima, a partir das expressões “a coisa” e “oh”, tem traços de licenciosidade que podem ser interpretados como preconceito sexual. Porém, são diversos os jornais que vulgarizavam a mulher negra da Bahia nos três primeiros decênios do século XX. Outra coluna de jornal, já na década de 1930, continuou a disseminar questões discriminatórias e sexistas relacionados as mulheres negras – como uma tendência das mulatas à prostituição e do uso de joias como uma forma de atrair os homens – em uma estigmatização da mulher negra como aquela que se utilizava de suas vestes

para atrair os homens, praticamente nos mesmos termos com que se expressou, duzentos anos antes, uma carta régia do século XVIII⁸⁷. Possuindo como cenário a Baixa dos Sapateiros, rua de comércio popular no centro da cidade, *O Imparcial*, da família Catarino, aponta uma dualidade entre a crioula (mulher negra) e a mulata: a primeira, apresentada como honesta, bem vestida (enfeitada) vendedora de comida, e a segunda, bem apessoada (fisicamente) como aquela que faz comércio sexual. O jornal apresenta que entre as mulheres negras, há as que investem em venda de produtos da cozinha e há as que investem em prostituição:

Baixa dos Sapateiros
 'Creoulças' de anáguas engomadas,
 E collares de contas africanas,
 Apregõem doces, acarejés e bananas!
 [...]
 Adeante, um typo de mulata interessante,
 A um velho coronel se aconchega,
 E enquanto elle a namora, prasenteiro,
 A mulata sequiosa por dinheiro,
 Finge esperar por um bonde que não chega... (BAIXA..., 1935, p. 7).

Outra forma de imputar aspectos negativos ao local de trabalho da mulher negra que trabalhava no ganho era relacionar tal espaço à disseminação de fofocas sobre a intimidade das famílias ricas que elas ou outras mulheres prestavam serviços, como assinala o colunista Alvino no jornal *A Notícia*, em 15 de novembro de 1914:

[...] Quem pela manhan, entre sete e nove horas passar pelo Cabeça ou Baixa dos Sapateiros e se detiver a ouvir os grupos de cozinheiras parados na porta das tavernas, cercando um taboleiro de verduras, tratando do peixe ou a carne, ouve cousas interessantissimas: Os arrufos do namorado ou do noivo com a filha do patrão; as brigas deste com a patroa por causa das despezas excessivas com o armazém; a descompostura da patroa por que o patrão dormiu na rua...e cousas semelhantes...
 Emquantoellas falam, ouvem-n'as curiosos, rindo maliciosamente ou gargalhando escandalosamente, o 'gringo da venda', o açougueiro, o peixeiro, o engraxate, o capadocio. E cada um delles vae contar adeante. [...]
 A vida do ménage, pela bocca das creadas vem toda p'ra rua.
 As creadas têm prestado e podem prestar ainda relevantes serviços para certos escriptores (ALVINO, 1914, p. 1).

Na década de 1920, foi encontrado o maior quantitativo de textos em jornais inferiorizando as mulheres negras em suas atividades de trabalho. Com base na documentação compulsada, observa-se que o jornal *A Capital* promoveu uma verdadeira caçada às mulheres de tabuleiro em Salvador, pois foram encontradas diversas reportagens que tinham por finalidade desqualificar seus serviços. Em uma reportagem um tanto longa, o repórter diz estar circulando pela cidade para fazer um

⁸⁷ Carta régia de 23 de fevereiro de 1709 citada, a partir de Verger (1992) e Souza (2010), no capítulo anterior.

registro da falta de higiene das negras de tabuleiro, ao realizar a descrição de três bancas. Apresentamos, a seguir, parte das suas impressões sobre a negra dos doces e da mulata do caruru publicado no dia 1 de outubro de 1925:

Defronte a igreja da Se [...], estava dormindo, enquanto as moscas, mosquitos e outros bichos de pequeno 'calibre' e de grande eficiência, passeiavam por cima dos ennegrecidos doces que a pobre população, principalmente a infantil ingere, as vezes, nos momentos de fome.[...]

Deixemos de parte a mulher dos doces, e apresentemos em linhas ligeiras, a mulata velha do caruru com todo o seu arsenal de pratos, garfos, colheres e tudo quanto possa servir numa ceia farta [...]

A água de que a velha se serve para a lavagem dos diversos utensílios, assemelha-se pela cor, com a sua assetinada epiderme de azeviche.

Os pannos, isto é, as toalhas, são pela mesma forma negras e luzidas (OUTRO..., 1925, p. 8).

De acordo com as fontes levantadas para a década de 1920, as mulheres negras foram consideradas, com base em sua suposta imoralidade, falta de asseio e também pelos seus trajes, a antítese da civilidade almejada pelas elites para a remodelação da cidade. Apesar das reformas urbanas, a elite não conseguiu retirar as mulheres negras de tabuleiro das ruas. Assinado por Fialho Silva em 16 de outubro de 1925, em outro artigo no jornal *A Capital*, a baiana com seu tabuleiro e traje característico é caracterizada como representação do atraso ou uma figura fora do tempo atual:

Costumes existem, que de tão habituaes, vão passando despercebidos aos olhos dos governantes e contribuindo para a fealdade da nossa urbs.

A mulata do tabuleiro do doce, por exemplo, ostentando pesadas anagoas e saia de grande roda, de torço à cabeça e chalé à tiracolo, pode ser uma figura tradicional de nosso meio, mas, não é, nessa época de jazz, e de futurismo, uma personagem moderna e representativa de nosso estado de adeantamento (SILVA, 1925, p. 1).

Nesta última matéria selecionada do jornal *A Capital*, fica nítido que a gazeta havia se tornado a paladina na luta contra tudo que era não-moderno, em que se incluía a exclusão social das pessoas de cor e pobres, invocando as autoridades que façam valer os códigos de postura a fim de diminuir os infortúnios causados pelas mulheres negras que trabalhavam a ganho:

Vive esquecido da Fiscalização Municipal a postura que prohiibe terminantemente a qualquer conductor de carga transitar pelos passeios da Cidade. Em algum tempo essa prohibição fora severa e punida. Hoje, entretanto, é o caminho preferido e desfrutado pelo carregador do balaio ou do tabuleiro sem o vexame do guarda lhe chamar ao cumprimento daquela lei.

Há bem poucos dias uma senhõra queixava-se de um acidente motivado por uma mulherzinha carregando cestos de cajús. Teve o vestido todo manchado na contração de um esbarro formidável.

Esse e outros factos se repetem de contínuo, e nos parece que a Fiscalização do dr. Barros pode minoral-os pondo em pratica a utilíssima postura regulamentar (NÃO SE OCUPA..., 1925, p. 1).

Contudo, a ação de ordenar o trabalho das mulheres negras não era unânime em toda a imprensa soteropolitana. São observados, também, elogios aos seus quitutes, como podemos notar pela nota no jornal *O Combate*, de 1927, classificando de “saboroso néctar” o mingau vendido por uma mulata, de madrugada, em frente ao Diário da Bahia (LARGO..., 1927, p. 6).

É observável que as mulheres negras que viviam do ganho uma relação dicotômica com as elites, pois eram citadas como símbolo do atraso, mas também relacionadas ao folclore local, através do ato de fantasiar as crianças de baianinhas. Isis Santos, em sua dissertação de mestrado em História, mostrou como as famílias abastadas de Salvador, no início do século XX, que enriqueceram com o tráfico de escravos, fantasiavam as suas filhas de “baianinhas”. Muito antes da disseminação do traje estilizado de baiana por Carmen Miranda, o traje da baiana já era popularizado, designando-se como “baianinhas” as filhas da elite que foram fotografadas vestidas como “mulatas da Bahia” ou “crioulas da Bahia”, nas revistas *A Cegonha* e *Bahia Ilustrada* (SANTOS, 2014, p. 87). Santos relacionou a produção de tais imagens ao uso costumeiro de retratar as crianças com suas mucamas no final do século XIX e da construção de uma ideia de passagem pacífica da escravidão para o trabalho livre em Salvador – fato questionado por historiadores e sociólogos que se debruçaram sobre o tema. Ainda de acordo com a autora, a coluna *Crianças baianas* da *Revista Bahia Ilustrada* dedicava-se a expor os filhos das famílias ricas de Salvador, sendo apresentadas cinco meninas fotografadas pela revista vestidas de baiana, com uma delas caracterizada como “baianinha com todos os seus pertences” (SANTOS, 2014, p. 120). Isso demonstra como a figura da baiana estava se fixando no imaginário popular. Mas, como as baianas, de motivo de orgulho, se tornaram um estorvo na década de 1920? A partir dos dados coletados em jornais que circularam em Salvador na década de 1920, o discurso da elite associava as negras de ganho à representação da impossibilidade da Bahia branquear os costumes⁸⁸.

⁸⁸ Ancorada no racismo científico (SCHWARCZ, 1993), a expressão refere-se ao desejo da elite brasileira em ocultar e até mesmo extirpar costumes não condizentes com o apregoado como ideal segundo o modelo de civilidade da época. A obra *Evolução do povo brasileiro*, de Oliveira Viana, publicada pela primeira vez em 1923, demonstra o entendimento comum às elites de que a arianização era a saída civilizatória para o Brasil – com o branqueamento da cor da pele, mas também dos costumes. Por décadas o Estado financiou, com a entrada de imigrantes, a política de branqueamento que podia ser observado em outras ações do estado como nas leis de repressão à religiosidade e festas e ausência de políticas públicas para o negro.

A partir da década de 1930, a referência às mulheres negras que trabalhavam a ganho passou paulatinamente a ser propagandístico da identidade nacional e baiana, sem deixar, às vezes, de ter um cunho sexualizado. Escasseiam, na imprensa baiana, artigos que apresentavam essas mulheres como um entrave a civilização com críticas ao trabalho de ganho. As atividades de ganho da mulher negra passam a ser apreciados, assim como sua indumentária. A busca por uma identidade nacional e por uma identidade local fez com que alguns grupos passassem a identificar na negra de tabuleiro, a baiana, um dos símbolos da Bahia, diminuindo as perseguições a sua atividade de trabalho. Em um momento de disputas simbólicas, em que o patrimônio arquitetônico colonial possuía a preferência dos intelectuais da elite, que buscavam demonstrar a civilidade da Bahia através do seu apogeu colonial, havia também aqueles que optaram em demonstrar que a Bahia seria singular justamente pela existência de uma cultura negra persistente, enxergando na baiana ataviada de joias um símbolo soberbo de uma herança africana. Desse modo, tornaram-se frequentes reportagens sobre a baiana, a sua participação nas festas populares, sua vestimenta e joias, reportando-se a uma ideia de que a Bahia é tão especial que as mulheres negras circulavam com trajes e joias opulentos. Inicialmente tais descrições das baianas eram sexistas, posteriormente cresce a classificação como um elemento pitoresco até alcançar a exaltação na década de 1950. Na crônica da *Bahia Ilustrada*, de novembro de 1933, escrita por Lemos Britto, é possível observar o enaltecimento dos diversos atrativos da Bahia, ou patrimônios baianos, com a enumeração da Bahia Histórica, Bahia intelectual, Bahia natureza e Bahia pitoresca. Interessa-nos esta última por definir a baiana com sua penca de balangandãs como elemento pitoresco:

A Bahia pitoresca – nas suas festas de santos, nas **suas creoulas de saias engomadas, camisas de rendas, torsos de sêda listrada, correntes de ouro e pencas de balangandãs**; nas suas pretas de vender pipocas e amendoins torrados; nas suas corridas de cavallos para tirar argolas; na sua romaria do Senhor do Bonfim [...] (BRITTO, 1933, p.24, grifos nossos).

A ideia de Bahia pitoresca era atrelada principalmente às práticas culturais das pessoas de cor, antes definidas como africanismos e censuradas por quem buscava uma civilidade aos moldes europeus. As mulheres negras que trabalhavam à ganho, de propagadoras de imundícies no centro da cidade, devido a uma mudança sociopolítica e ideológica, passaram a objetos de admiração em um intervalo muito curto de tempo, sendo as pencas de balangandãs, um dos objetos que conferiam status às mesmas por ser uma joia. Entre as matérias de jornais analisadas, foi possível perceber que o pitoresco estava relacionado à cultura popular, mas principalmente às práticas religiosas de matriz africana e às mulheres negras, que

passaram a serem apenas denominadas de baianas, em um discurso de folclorização de tais costumes. Dessa forma, a maior festa religiosa da Bahia, a Festa do Bonfim, tornou-se alvo predileto de cronistas e turistas para apreciação da Bahia pitoresca, pois reunia a observação das baianas e do catolicismo popular misturado “harmonicamente” com as práticas de matriz africana. Entre as diversas reportagens produzidas em 1925 e as produzidas a partir de 1935, modifica-se drasticamente a maneira como as mulheres negras são apresentadas nos jornais locais, pois se antes eram descritos os seus tabuleiros como sujos e seus hábitos como abjetos, em dez anos, mudou-se o discurso, passando a ser as mesmas mencionadas constantemente, associadas à festa do Bonfim. Diversos jornais emitiam suas impressões da Lavagem do Bonfim, ressaltando aspectos da participação popular, em que a descrição das vestes e das joias das mulheres negras parecia ser obrigatória:

[...] Senhores responsáveis Paes de família sisudos, depois de derramados na nave os clássicos potinhos d'água, vão, de enorme chapéu de palha, os pés descalços, sambar na rua em reverência à “branquinha” e **às mulatas de balangandans** e saias engommadas. E' nesta parte, principalmente, que a festa perde, todo o cunho de religiosidade, para transformar-se num folguedo pagão (NOSSA ..., 1935, p. 2, grifo nosso).

Não falta nos jornais da época descrições da presença da “autêntica baiana” na Lavagem do Bonfim, “com todos os seus balangandans” levando “na cabeça potes de barro coloridos” (O POVO..., 1948, p. 1) ou de suas vestes, as “saias de roda e seus chales bordados, [...] sandálias de salto e seus balangandãs” (UMA NOTA..., 1947, p. 4). Alguns magazines ainda salientam as impressões dos turistas, como a crônica de José Maria Cardoso publicada em *O Cruzeiro*, ao observar que “[...] deleita-se o turista, logo que põe o pé na terra que o Senhor do Bonfim adoptou”, pois contempla os “typos extravagantes, bizarros, como a ‘bahiana’ de torso turco, chale africano e saia de côr equivalente a seu santo, vendendo acarajé quentinho” considerando que “o traje mahometano’ da ‘bahiana’ do taboleiro e da gamela tem uma graça sempre nova” (CARDOSO, 1941, p. 38). A partir da década de 1930, especialmente na descrição de festas, são indissociáveis os balangandãs das baianas.

Apesar do enaltecimento da figura da baiana por jornais e revistas nas décadas de 1930 e 1940, para a revista *O Cruzeiro* há dois grupos distintos na Bahia: aqueles que queriam congelar o progresso da Bahia para conservar o aspecto colonial da mulher negra com seus balangandãs e aqueles que acreditavam que o progresso poderia ocorrer sem a perda das características tradicionais. Na coluna *Praianos*, o magazine discorre sobre a questão:

Há baianos conservadores, que não se conformam com a marcha progressista da metrópole anciã. **Preferem-na vestida com a saia rodada já famosa ostentando os não menos famosos**

balangandans (ou barangandans). Outros, menos apegados ao passado, venerando-o, contudo, acham que a cidade do Salvador deve acompanhar o rythmo do progresso sem perda, entretanto, da sua personalidade tradicional (CARDOSO, 1941, p. 38, grifos nossos).

A partir das reportagens citadas, é possível perceber uma mudança de pensamento a partir da década de 1930, em que a mulher negra baiana com seu vestuário étnico se tornou paulatinamente um símbolo cultural do Estado. A mudança de comportamento dos jornais é observada também nas gazetas do interior do Estado, como no jornal cachoeirano *O Eco*, que publica um texto assinado por Flávio de Paula, elogiando as vestes das irmãs da Boa Morte: “Amo-te, na seda plissada e nos áureos louvores de tuas raparigas da Irmandade da Boa Morte, como nas nuances das chitas que enfeitam tuas casas de samba e tuas macumbas [...]” (PAULA, 1939, p. 1). O texto poético foi publicado em uma cidade que, uma década antes, possuía uma política de perseguição aos terreiros de candomblé e que, num período curto de cerca de dez anos, passa a elogiar as senhoras que realizavam tal prática.

É importante ressaltar que a popularização da figura da baiana não foi um ato apenas de valorização da cultura local na Bahia, mas um movimento nacional. Vestir-se de baiana não se torna uma atividade apenas da Bahia, sendo o Rio de Janeiro responsável também pela popularização do traje de baiana. Nelson Fernandes (2001) informa que foi a agremiação *Deixa Falar*, no desfile de 1929, que defendeu primeiramente a ideia de que o bloco deveria ter uma ala das baianas para homenagear as mães-de-santo e as tias baianas, devido a sua importância para o samba carioca. A partir do carnaval de 1933, a ala das baianas se tornou obrigatória. A criação da ala das baianas, portanto, foi fruto da iniciativa popular, que ocorreu ainda na República Velha, mas que ganha força no getulismo. Fernandes salientou que as escolas vestiam os homens de baiana por causa da “resistência de muitas famílias, que limitavam a participação das mulheres no Carnaval”, sendo bem posterior a participação de mulheres mais velhas na ala (FERNANDES, 2001, p. 56). É perceptível que a partir da década de 1930, a figura da baiana se solidificou no imaginário popular por meio de uma percepção memorialística e folclórica de âmbito nacional e local. O auge desta popularização aconteceria com Carmem Miranda, de que trataremos na subseção a seguir.

Além da perpetuação da mulher negra como baiana e portando penca de balangandãs, foco desta pesquisa, houve ainda a tentativa da perpetuação da imagem da Mãe Preta, alegoria de construção social de amabilidade entre as raças – que ressaltava o aspecto materno, a amabilidade e a docilidade, ainda atrelada ao escravismo possivelmente no intuito de perpetuar uma imagem vinculada ao

comportamento escolhido pelas elites para a mulher negra na sociedade. Alguns textos publicados em jornais do Rio de Janeiro ressaltam as motivações da construção do monumento: “um tipo nacional” abnegado e a nostalgia da antiga elite escravocrata. Em matéria publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 6 de abril de 1926 fica claro as motivações para a elevação do monumento:

A ‘mãe preta’ é um typogenuinamente, emotivamente nacional. Podemos dizer que entrou para a história brasileira e tomou um lugar na arte, no romance, na psychologia indígenas, quando aquelle pincel de mestre coloriu o quadro soberbo em que se vê D. Pedro II criancinha nos rijos braços de um luzidio ébano, da ‘mãe preta’ do imperador.

E quem ‘sinhozinho’ de tempos idos, não teve a sua gorda ama de leite, mais preta o que azeviche e tão boa quanto a mãe verdadeira?...Injustiça se tem feito, e grave, a esse humilde vulto da formação nacional, recusando-lhe a posteridade a homenagem de uma lembrança.[...]

A Notícia, hontem, generosamente, recordou a ‘mãe preta’ para sugerir que lhe demos um monumento.[...]

As ‘mães pretas’ significam nesta terra, o coração que redimiu. Enquanto o braço agressivo do branco retalhava as carnes dos captivos, as mulheres destes, numa resignação e numa renúncia, dignas de santos, lhes tomavam os filhos fraquinhos e criavam-nos com um grande amor... (‘MÃE PRETA’, 1926, p. 1).

Uma semana depois, no dia 13 de abril de 1926, no mesmo jornal, outro texto salientava a importância de se erigir um monumento a favor da Mãe Preta. O fato do autor do texto ser o baiano Pedro Calmon, oriundo de uma família senhorial baiana, permite um melhor entendimento dos elogios à Mãe Preta. A abnegação é o elogio mais constante feito a Mãe Preta presente em todo o texto como ao afirmar que a mesma “nem importava que o pai, irmãos, marido, os filhos pretinhos, tivessem a morte no tronco, ao estalar do açoite, ao gemer dos grilhões, ao zunir das bastonadas”, pois “chorando, sangrando, rindo, a mãe postiça das criancinhas brancas alimentava com mais amor os entezinhos que lhe mandavam amar” (CALMON, 1926, p.2). No exposto por Calmon, a abnegação das mulheres negras seria recompensada no descanso ou glória conferida pela santa igreja – a mesma instituição que, segundo Gorender (2011), ajudou a sustentar o escravismo colonial:

Mártires, miseráveis mulheres a quem se não dava o direito de sentir e de querer, desgraçadinhas de cujo imenso coração sugava a família senhoril toda a afetividade como sorvem as abelhas forrageiras o néctar das flores, simbolizam nas tradições brasileiras a resignação que redime e santifica. Muitas, que sofreram, penaram, morreram, e nos velhos engenhos do meu norte onde correram mais lentos os rios e a sabiá saúda – turaniano das selvas – o sol que agoniza, quantas que se finará velhinhas sem lar e sem esmola, não mereceram figurar no hagiológico e resplandecer em altares (CALMON, 1926, p. 2).

O texto demonstra saudosismo e apego à “sociedade de castas” (FERNANDES, 2008) que caracteriza o escravismo colonial, quando Calmon se refere

diversas vezes no texto à Mãe Preta como escrava, elogiando sua beleza “mulher escrava de sedosos braços, de alvos dentes, de sorriso fresco [...] foi a mãe de leite da pátria” ou ao dirigir-se aos leitores: “escrava – era senhora pelo bem que espalhou, pelas afeições que semeava, pelos carinhos que colheu, pela ternura comovida com que aleitou nos seios pujantes os filhos dos senhores” (CALMON, 1926, p. 2). O saudosismo dos tempos em que a sociedade abundava de amas-de-leite fica evidente quando Calmon salientou que “cultuar-lhe a dedicação, a renúncia, a sentimentalidade, é recordar também o lar feliz e florido de outr’ora, a velha sociedade, os costumes que já lá vão [...]” (CALMON, 1926, p. 2). O lar feliz dos tempos de outrora, seria feliz para os senhores e não para os negros que lá viviam em cativeiro. Portanto, os principais argumentos de convencimento dos leitores para um monumento dedicado a Mãe Preta foram abnegação e a saudade de tempos de outrora – para o grupo do autor – um texto não dirigido a sociedade negra:

Outros tempos, outros costumes...Já os filhos dos ricos, as nascerem, não são confiados à seiva sã de uma rija negra de fazenda... A ama de leite cativa, saindo da vida real, entrou para a vida histórica. A sociologia filhou-a, para estudá-la e julgá-la; a crônica reteve-a, para fantasiá-la e explicá-la: o romance lhe tomou a lealdade, a canção lhe aproveitou a meiguice, a lenda fez do seu carinho um berço d’oiro, em que todas as crianças sonham dormir. Agora cogitamos erigir sua estátua (CALMON, 1926, p. 2)

O *Clarim d’Alvorada*, principal jornal da imprensa negra de São Paulo na época, em setembro de 1926, lançou uma campanha para celebrar a Mãe Preta por influência de um grupo de homens da elite que propôs honrá-la como emblema da “fraternidade” existente entre brancos e negros no Brasil – com a data de 28 de setembro escolhida para o dia da celebração e proposta de construção de um monumento em “uma celebração conservadora das supostas tradições de fraternidade racial no Brasil” (ALBERTO, 2014, p. 303).

A maior tentativa de criação do símbolo da Mãe Preta, entre as décadas de 1940 e 1950 foi o monumento construído em São Paulo na Praça Paissandu, em 1955. Na Bahia, não foi encontrado nenhuma referência a uma construção identitária pautada na Mãe Preta, pois no período a baiana era um construto identitário consolidado. Contudo, não deixou de existir uma referência saudosista à Mãe Preta, à ama de leite, sobretudo em textos memorialísticos da elite baiana, como o de Sodré Viana, em 1944, publicado em jornal vinculado aos produtores de açúcar, em que descreve o afeto, mas também o vestuário de sua antiga ama que usava balangandãs:

Certamente porque com ela convivi mais, numa união de afeto e de sangue, Mãe-Preta ficou no meu espírito como um resumo de tudo quanto o negro do Recôncavo baiano possui de pitoresco, de emotivo e de bom.

Catarina, por apelido Catita ou Catú, era de origem congoleza, esbelta, limpa, o pano-da-costa sempre traçado no busto, cobrindo os seios fecundos onde hauri a primeira seiva que me sustentou neste mundo. O torso impecável, os **barangandans**, os brincos de prata velha pendendo-lhes das orelhas, o andar quase bailado nas pontas das sandálias, a camisa alvíssima contrastando com as chitas vivas da saia emprestavam-lhe uma graça de bruxa sensual (VIANA, 1944, p. 69, grifo nosso).

Mas como eleger a Mãe Preta como símbolo da fraternidade entre brancos e negros se ela tinha que deixar a amamentação do seu filho de lado para cuidar dos filhos do senhor branco? Passadas algumas décadas, o movimento negro enxergou tal incongruência e buscou corrigir tal questão, sendo na década de 1970 a Mãe Preta um símbolo contestado. Alberto (2014, p. 314) salientou que para “uma nova geração de pensadores e ativistas negros, a Mãe Preta, com sua representação romantizada de relações profundamente violentas e desiguais entre as raças, não só personificava o perigoso mito de democracia racial” como também servia para rememorar a “participação desorientada de muitos pensadores negros, no passado e no presente, na circulação dessa ideologia”. Se o símbolo da Mãe Preta caiu por terra, a baiana continuou a ganhar terreno, pois foi muito mais sólida a construção simbólica em torno da figura da baiana, pois se relacionava à hipótese de trabalho desvinculado a uma obediência ou emancipação do senhor.

Mas por que a Baiana e não a Mãe Preta? A baiana representava, mesmo com todos os percalços enfrentados em uma sociedade de castas, a mulher livre que criava os próprios rumos da sua vida na sociedade escravocrata e no pós-abolição, em contraposição a Mãe Preta que ideologicamente seria útil ao mito da democracia racial e fraternidade entre as raças. Representada e descrita como uma mulher altiva, independente e vaidosa, a popularização da baiana não se deve somente a Carmem Miranda, mas ao seu papel simbólico, sobretudo em Salvador e no Rio de Janeiro. A figura da Mãe Preta, passiva, cuidando dos filhos dos senhores, tornou-se uma imagem negada, pois não demarcava o protagonismo da mulher negra. As pencas de balangandãs, mencionadas, antes, como objeto para atrair homens e, posteriormente, como parte da indumentária da baiana, possuíam um papel de destaque no novo discurso: é consagrado por ser um artigo de luxo e, ao mesmo tempo, exótico; indicando um certo poder – econômico e social – de suas portadoras. Ao se tornarem um símbolo nacional, as baianas, seus apetrechos de vestuário e de trabalho ganharam grande visibilidade, sendo as pencas d balangandãs, um dos seus mais famosos apetrechos, consagrados como um bem cultural pela elite.

2.3 Instâncias de consagração das pencas de balangandãs: de joia/amuleto a bem cultural símbolo de uma “ideia de Bahia”

Nesta subseção, apresentamos algumas instâncias de consagração cultural que elevaram as pencas de balangandãs ao status de bem cultural valorizado pela classe dominante por meio do interesse pelo objeto, salvaguarda e estímulo à produção. A partir da análise da documentação disponível, o uso das joias de crioulas pelas mulheres negras no Brasil era motivo de admiração desde o século XIX. Todavia, este sentimento evoluiu para uma espécie de representação do poder econômico do senhor ou da mulher negra, em que as marcas da escravidão são atenuadas pela demonstração do luxo ostentado por uma parcela diminuta da população de cor. Foram tomadas como instâncias de consagração o colecionismo e a musealização das pencas de balangandãs, bem como sua presença nas artes como música, teatro, cinema e literatura, sobretudo, a partir da década de 1930.

Para Bourdieu (2011, p. 150), a consagração cultural “submete os objetos, as pessoas e as situações sob sua alçada, a uma espécie de promoção ontológica que faz lembrar uma transubstanciação”. A baiana com suas pencas de balangandãs, na década de 1930, foram elevados a representantes da cultura nacional e da baianidade – passando a ser fabricados, a partir da década de 1940, para serem usados como joias pela população em geral e vendidos como souvenirs da Bahia. Esta valorização como símbolo da nação consagrou o objeto – através de ações da intelectualidade nacional, mas também por intelectuais orgânicos, que encontraram, no uso das pencas de balangandãs e em outras manifestações populares uma forma de representar o povo. Após as consequências do pós-guerra as teorias raciais sobre a inferioridade das raças foram aos poucos desprezadas, deixando-se de lado no Brasil as ideias afrancesadas de civilidade, com o Estado, em conjunto com os intelectuais, delimitando um novo quadro na construção da identidade nacional (ORTIZ, 2006). Os intelectuais (um grupo heterogêneo de artistas e pensadores de vários segmentos) e o Estado são compreendidos como difusores e co-responsáveis pela consagração das pencas de balangandãs como um bem cultural símbolo da nacionalidade e da baianidade.

As pencas de balangandãs tornaram-se objetos consagrados através da sua capacidade de distinção entre a população de cor àqueles que possuíam bens. Em uma sociedade com alto índice de pessoas negras, a distinção que as pencas de balangandãs proporcionavam, por meio do seu poder de diferenciação, raridade e exotismo, foi essencial para a construção de uma ideia de Bahia negra próxima aos ideais dos intelectuais do IGHB, pois, como não se podia mais negar a herança africana na Bahia, optou-se por caracterizar a cultura local pelos trajés e joias

opulentos que demonstravam a sofisticação e o poder das mulheres negras da Bahia. A distinção das pencas de balangandãs, portanto, estava relacionada ao status que o objeto conferia a sua portadora: mulheres negras que durante o período escravocrata conseguiam acumular pecúlio para ornar-se com grande zelo. A primeira e segunda instância de consagração do objeto, o colecionismo e a musealização, relaciona-se ao fato do objeto refletir uma outra imagem da escravidão, diferente da que é usualmente propagada, e, ao mesmo tempo, ser uma curiosidade, tanto por seu exotismo, representado pelo poder mágico atribuído a cada berloque que compõe a peça, como por ser usado preso à cintura.

Uma ideia de Bahia foi fruto de uma construção ideológica da identidade local, semelhante ao dos nacionalismos de comunidades imaginadas⁸⁹ e invenções de tradições⁹⁰, em que se buscava definir ou mesmo criar as características “típicas” de um povo, a partir de “uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas” em um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 52). A partir do pressuposto de que as identidades não são imutáveis e nem definidas biologicamente, Hall (2000, 2006) salientou que as identidades são uma construção cultural, ou seja, definidas historicamente, com caráter multifacetado, diversificado e em constante movimentação, constituindo uma celebração móvel e alicerçadas em práticas, discursos e posições. Dessa forma, ancoradas em diversos discursos, podemos dizer que existe uma pluralidade de imaginários sobre a Bahia ao longo dos séculos, sendo a relacionada à baiana e as pencas de balangandãs apenas uma delas.

Os discursos, práticas e posições que configuram a formação de identidades podem ser relacionadas a sistemas de representação (SILVA, 2004). Tais sistemas de

⁸⁹ Comunidade Imaginadas de Benedict Anderson trata da formação de nações pós-coloniais e de como essa formação buscava elementos para justificar a ideia de unidade nacional a partir de estudos de nações asiáticas. Possui uma postura contrastante em alguns pontos com a invenção das tradições ao demarcar que se trata de uma construção cultural e não de uma imposição política. As comunidades imaginadas por Anderson são analisadas através das práticas administrativas e culturais dos estados modernos, que estimulam os indivíduos a cumprir suas obrigações como membros de um grupo (nação). Anderson (2008, p.6) esclarece por que chama de imaginárias essas comunidades nacionais: “são imaginadas porque mesmo os membros das menores nações nunca irão conhecer a maioria dos seus companheiros, encontrá-los, ou mesmo ouvi-los, ainda que nas mentes de cada um exista a imagem da comunhão deles. [...] todas as comunidades maiores que as vilas de contato cara-a-cara [...] são imaginadas. Comunidades devem ser distinguidas, não por sua falsidade/ autenticidade, mas pela forma como foram imaginadas.

⁹⁰ A partir das expressões “tradição inventada” e “invenção das tradições”, demonstramos como algumas tradições são inventadas e muitas vezes institucionalizadas, ou seja, inseridas artificialmente em um contexto de continuidade histórica com o passado para legitimar o nacionalismo a partir de criações de diversos segmentos sociais para legitimar a importância de sua nação. Os autores diferenciam as tradições inventadas dos velhos costumes tradicionais. Segundo os autores, as maiores ocorrências são nas mudanças na sociedade ou de regime político, como, por exemplo, aqui no Brasil o fim da escravidão e a subida de Vargas ao poder em 1930 (HOBSBAWN; RANGER, 1984).

representação podem ser claramente observados na diferença entre a representação identitária almejada para a Bahia pelos intelectuais do IGHB⁹¹ e os vinculados a Academia dos Rebeldes⁹². Para Silva (2004) as identidades são estruturas discursivas e narrativas ligadas a relações de poder, podendo ser instáveis, contraditórias, fragmentadas, inconsistentes e inacabadas. Mas quem formula as identidades? Quem formulou uma ideia de Bahia no início do século XX propagada até os dias atuais? As identidades podem ser estabelecidas, conforme Patrícia Pinho (2004, p.83), por “uma nação, uma etnia, uma classe ou um movimento social”, podendo haver, em sociedades complexas e de classes antagônicas, identidades múltiplas – imbricações relacionadas ao poder e autoridade, na medida em que um grupo “busca realizar-se politicamente” por meio de construções identitárias.

Durante a Era Vargas, houve uma nova compreensão de identidade nacional em que elementos da cultura das classes populares foram eleitos como símbolos nacionais, tendo sido a sua massificação realizada através de instrumentos do Estado, ou de aliados do governo, como o rádio e as publicações. O Brasil vivenciou, na década de 1930, o fortalecimento da identidade nacional a partir de elementos culturais que sinalizavam, por meio de um longo processo político-cultural de resignificação, uma aceitação do povo brasileiro como mestiço e expressões culturais oriundas principalmente de matriz africana como representantes da nacionalidade. Todavia, como salienta Ortiz, “a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência” (ORTIZ, 2006, p. 138), ou seja, não possui uma existência real, é um jogo discursivo, uma criação, muitas vezes com distorções, que visa, dentre outras questões, a consolidação da nação.

⁹¹ Vinculados à elite agrária e aos grupos políticos que se alternavam no poder na República Velha na Bahia, possuíam como pontos de coesão a valorização de Salvador como primeira capital do país e berço da civilização brasileira, do patrimônio histórico, das lutas pela emancipação do Brasil (o 2 de Julho) e dos homens de letras fornecidos pelo estado à nação. Colocaram em prática a ideia de Bahia que possuíam ao criarem instituições que valorizavam os tempos áureos do estado (IGHB e Arquivo Público) e seu patrimônio (museus e Inspetoria dos Monumentos Históricos do estado da Bahia). Eram alguns membros: Francisco Marques de Góes Calmon, Pedro Calmon, Jorge Calmon, José Wanderley de Araújo Pinho, Hermes Lima, Bernardino de Souza, Frei Pedro Thomaz Margallo, Teodoro Sampaio, Xavier Marques, Silva Campos, Pirajá da Silva, Francisco Borges de Barros e Antônio José do Prado Valladares.

⁹² Agremiação literária que reunia jovens escritores para discutirem assuntos relativos à Salvador, com indícios de reuniões desde 1927. De acordo Angelo Soares (2005) tinha a “pretensão de ser antiacadêmica, a começar pelo nome, nos propósitos e posicionamentos dos seus confrades”, em um modernismo que conjungava tradição e modernidade, combatia o conservadorismo e com uma produção literária que refletia as tensões sociais e valoriza a riqueza no negro e do mestiço (SOARES, 2005, p.68-75). Segundo Luiz Rossi “muito da rebeldia invocada por Édison Carneiro e seus colegas devia operacionalizar códigos de distinção que fossem capazes de marcar a distância relativa que seus membros mantinham das instituições oficiais de manutenção da produção cultural baiana”, pois o distanciamento “se expressava nos diferentes redutos de sociabilidade que cada um dos grupos frequentava, bem como nos próprios estilos de vida que sustentavam” (ROSSI, 2011, p.93). Ao invés de frequentarem os cafés e instituições oficiais, optavam por se reunir em botequins, feiras livres e terreiros de candomblé, estreitando laços com a população de cor marginalizada. Os principais membros eram Jorge Amado, Edison Carneiro, Aydano Couto Ferraz, Clovis Amorim, João Cordeiro, Walter da Silveira, José Alves Ribeiro e Pinheiro Veigas.

Salienta-se que o jogo discursivo do nacionalismo no Estado Novo (1937-1945) em muito se assemelhou aos mecanismos utilizados de valorização do popular dos governos fascistas. Sobre a influência fascista no desenvolvimento do nacionalismo varguista, referente ao campo cultural, diversos autores têm salientado os procedimentos adotados pelo getulismo em prol da massificação das características da nacionalidade, através da difusão de ícones culturais pelo DIP, pela inserção de intelectuais de vanguarda no governo e incentivo ao turismo nacional com a abertura de hotéis-cassinos, por exemplo (CARONE, 1977; CAPELATO, 1991, 1998; SIQUEIRA, 2012; KELSCH, 2018). Para Magno Siqueira “o poder de penetração do rádio, percebido pelos ideólogos em redor do poder, faria do governo Vargas o primeiro na América Latina a usar tal instrumento de difusão nos moldes do nazi-fascismo” (SIQUEIRA, 2012, p. 222). Entretanto, Carone salientou que o nacionalismo varguista não chegou ao ápice atingido pelo nazi-fascismo, detalhando aspectos diferenciais do nacionalismo brasileiro:

Em momento nenhum o mito atinge os ápices dos regimes fascistas, mas conteúdo e forma se delineiam dentro do mesmo espírito e intenção. Ao contrário dos movimentos anteriores, a criação mítica é feita conscientemente e durante a existência do novo Estado, numa tentativa de lhe dar caráter e sentido permanente e fundamental. [...] momento em que se conjugam três fatores básicos: a movimentação de massa popular, a confusão de valores das classes dirigentes e a ação do Estado como forma de propaganda e pressão. (CARONE, 1977, p. 166).

Tipos nacionais, patrimônio e bens culturais compunham o arsenal de itens do imaginário nacional difundido pelo rádio através de canções ou informes do governo Vargas. Para Siqueira (2012), a identidade no Brasil, construída a partir da esfera cultural, teve a cultura negra em detrimento da indígena, em especial o samba, como mola propulsora da nação. O negro, e, principalmente o mestiço, em um curto espaço de tempo, deixou de ser “perigoso, primitivo e representante da barbárie”, passando “a ser cooptado pela cultura oficial, tornando-se o símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço dos interesses do Estado” (SIQUEIRA, 2012, p. 3). Entretanto, vale ressaltar que a construção da identidade nacional no governo Vargas também buscou a unidade nacional através de identidades regionais, pois era necessário encontrar “símbolos unos” que “servissem para toda a nação” (KERBER, 2005, p. 126), numa ação de valorização de diferentes elementos culturais como nacionais, ou seja, a escolha de elementos regionais que poderiam reforçar a identidade nacional.

As identidades nacionais e regionais, para Anne-Marie Thiese (2002), se configuraram a partir de um conjunto de códigos como heróis, língua, história da

nação, limites do território, lugares memoráveis, folclore, monumentos nacionais, culinária, danças, animal representativo, dentre outros aspectos. Ao se analisar o contexto brasileiro, a partir da visão de Hobsbawn e Ranger (1984) de invenção das tradições, observamos que diversos elementos selecionados como representativos da nação não possuíam um passado de representatividade, ou seja, foram seleções recentes e conscientes a fim de compor um discurso nacionalista de enaltecimento da história da nação e da formação nacional.

Símbolo recente, a mulher negra de ganho foi convertida em baiana e, como tal, selecionada para representar a nacionalidade. Para Alessandro Kerber (2005), a figura da baiana teria sido exaltada por ser um produto da miscigenação⁹³, com elementos em sua indumentária que remetiam ao encontro das raças como, por exemplo, o pano da Costa remetendo à África, o rosário à religiosidade católica e as pencas de balangandãs a mestiçagem. Kerber (2005) ainda elencou as motivações da escolha da baiana em detrimento do malandro: a baiana representava um convívio harmônico com as elites, o trabalho; enquanto o malandro representava o atrito social, a vida à margem do trabalho, símbolo que o Estado buscou se distanciar. Apesar da baiana não ser um símbolo moderno, o autor conclui que, entre os tipos populares do pós-abolição, era uma representação digna por vincular-se ao gosto pelo trabalho.

Além da representatividade da baiana e das pencas de balangandãs no nacionalismo da Era Vargas, surgiu uma imagem idealizada da Bahia – comportamento que abrolhou também em outros estados – de busca por características singulares que elevassem o estado ao status de lócus privilegiado de uma determinada história, cultura e modos de vida. Na Bahia, este enaltecimento de características locais e do povo recebeu o nome inicialmente de “ideia de Bahia”, e posteriormente de “baianidade”, havendo ainda as expressões “identidade baiana” ou, ainda, “jeito de ser baiano”. Entre os vetores de uma ideia de Bahia na primeira metade do século XX, é possível identificar o território, a memória e o patrimônio como principais pontos elencados para a construção da identidade baiana no período, pois ambos teriam a função de distinguir quem somos.

⁹³ A mestiçagem figurou entre as principais questões científicas no mundo entre o final do século XVIII e início do século XX. Schwarcz (1993) evidenciou que entre 1870 e 1930 a questão foi extensamente debatida no Brasil pelas faculdades de Medicina, cientistas de museus, bacharéis das faculdades de Direito e pelos intelectuais vinculados aos institutos geográficos que apontavam os efeitos negativos para a sociedade brasileira. Devido a tais discussões as soluções para o branqueamento ou arianização da nação tornaram-se temas correntes também na política de Estado. Entretanto, a partir da década de 1930 em uma virada político e ideológica surgiram intelectuais que passaram a pautar os pontos positivos da mestiçagem com o Estado incorporando a mestiçagem como um traço do caráter nacional visto que não haveria unidade nacional com a continuidade do tratamento dado à população de cor na República Velha.

Motivada por diferentes atores locais, para André Haudenschild uma “ideia de Bahia”, teria se iniciado no final do XIX para o XX, quando a baiana era recorrente no “imaginário popular carioca”, nos teatros de revistas e no carnaval de rua, e pela música *A mulata da Bahia*, que fez sucesso em 1904 (HAUDENSCHILD, 2014, p. 80). A perspectiva de Haudenschild é, sobretudo, histórico-cultural, pois aponta que a presença gigantesca de intelectuais baianos em cargos políticos no Império e no início da República, disseminando na capital os “atributos” da Bahia e do seu povo, especialmente na imprensa, pode também ser encarada como um embrião da construção de uma “ideia de Bahia”. Autores como Osmundo Pinho (1996), Patrícia Pinho (2004), Jocélia Aguiar (2008) e Agnes Mariano (2009) demarcaram como início dessa “ideia de Bahia” os anos 1930, em consonância com a ênfase dirigida à nacionalidade no período Vargas, devido aos grandes sucessos de Jorge Amado, Dorival Caymmi e à popularização da baiana e das pencas de balangandãs por Carmem Miranda – por meio de uma baiana estilizada que atendia a certa caracterização cultural relacionado aos interesses da indústria cultural norte-americana – sendo o incentivo ao turismo nacional e internacional uma das formas de pôr em relevo as características da Bahia. Neila Maciel (2015) aponta para os anos de 1950 o momento de apogeu da baianidade devido à consagração de alguns artistas baianos e estrangeiros nas artes plásticas e literatura. Há ainda outros autores que entenderam que a formação da baianidade se deu apenas a partir da década de 1970, devido o destaque dado à Bahia pela mídia televisiva – como exemplifica a exibição da novela Gabriela, em uma adaptação do romance “Gabriela cravo e canela” de Jorge Amado –, e de forte política de Estado voltada para o turismo étnico⁹⁴.

A princípio uma “ideia de Bahia” ou os relatos sobre a Bahia foram frutos principalmente dos relatos de viajantes e de descrições da terra natal por políticos baianos na capital do Império no século XIX. Posteriormente, tornou-se uma concepção disseminada por agentes sociais que imprimiram uma representação social dos baianos – atribuída, em muitos dos casos. O ato de eleger determinados

⁹⁴ Turismo étnico é uma atividade turística de experiência cultural distintas das próprias ou de busca das raízes culturais. De acordo com Xavier Vantin (2008), o turismo étnico iniciou-se nos Estados Unidos, em uma busca de experiências étnico-culturais através de visitas em bairros de origem negra. O autor compara o caso americano ao brasileiro, pois os roteiros aqui estabelecidos buscavam enaltecer aspectos do cotidiano. A Organização Mundial do Turismo (OMT) compreende o turismo étnico como o direcionado para “as tradições e estilos de vida de um grupo e utilizado principalmente para destacar o turismo nas comunidades ou enclaves específicos, em processo de desenvolvimento” (OMT, 2003, p. 168). O Ministério do Turismo definiu o turismo étnico como constituído “das atividades turísticas decorrentes da vivência de experiências autênticas em contatos diretos com os modos de vida e a identidade de grupos étnicos” que busca realizar “um contato próximo com a comunidade anfitriã, participar de suas atividades tradicionais, observar e aprender sobre suas expressões culturais, estilos de vida e costumes singulares” afirmando ainda que “tais atividades podem articular-se como uma busca pelas próprias origens do turista, em um retorno às tradições de seus antepassados” (BRASIL, 2006, p. 13-18).

comportamentos, sentimentos, objetos, eventos culturais e lugares como representativos de uma “ideia de Bahia” não emanou “organicamente” do povo, ou seja, “foi construído e fixado também pela ação de artistas, intelectuais, assim como pela ação do Estado” (PINHO, 1996, p. 44). Caracterizada “por uma série de acontecimentos discursivos ao longo do século XX” (MACIEL, 2015, p. 10), a baianidade é portadora de símbolos utilizados para diferenciar o baiano de outros grupos regionais do país, com origem relacionada à construção de um discurso passadista e sentimentalista disseminado principalmente pelos intelectuais do IGHB entre 1900 e 1930, e pelo enaltecimento da cultura popular e de herança africana da Bahia pelos intelectuais vinculados à Academia dos Rebeldes a partir da década de 1930 – a diferenciação entre o pensamento dos dois grupos e seu imbricamento volta a ser discutida no terceiro capítulo ao se tratar a caracterização da valorização do patrimônio da Bahia.

A invenção da baianidade foi efetivada pela ação de uma intelectualidade heterogênea com a criação de museus, medidas para a proteção do patrimônio, notícias em jornais, literatura, música, artes plásticas e ações do Estado em que o popular paulatinamente rompe com o status da cultura lusitana representada pela arquitetura colonial. Diversos campos científicos como a História, Sociologia, Antropologia, Turismo, Comunicação, dentre outros, têm buscado entender o fenômeno da baianidade a partir de temas como políticas culturais, música, economia, turismo, gastronomia, mercantilização da cultura, dentre outros aspectos. Nesta pesquisa, relacionamos a baianidade com a difusão e consagração das pencas de balangandãs, em diferentes instâncias, como um símbolo da Bahia e do enaltecimento da cultura afro-brasileira. Houve diferentes instâncias de consagração das pencas de balangandãs, de cunho elitizado ou popular, mas que tinham em comum essa representação da identidade nacional e a regional – a baianidade.

Na concepção de uma “ideia de Bahia”, assim como ocorreu com a busca de uma identidade nacional no Brasil na década de 1930, desenvolveu-se o pensamento do popular como sinônimo de tradicional, diminuindo e suscitando o debate de alguns juízos de valor antes profundamente arraigados de preconceito racial, pois o popular, no estado, estava vinculado ao elemento mestiço e negro. Para Renato Ortiz (2006, p. 160), “relaciona-se o popular com o tradicional, pois o popular se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, românticamente idealizada”, sendo o popular visto “como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais”. Para Maciel (2015, p. 139), a cultura popular

foi usada como “capital simbólico na legitimação de um discurso” em que de entraves tornaram-se símbolos da nação.

Para Osmundo Pinho a “ideia de Bahia” é um “objeto cultural multifacetado” que foi “sedimentado e agenciado pelo concerto de um determinado número de agentes identificáveis, sob o ambiente específico e definido do autoritarismo político e da discriminação racial operantes do Brasil” (PINHO, 1996, p.56). Apesar da cultura afrobaiana ser considerada a célula mater dessa “ideia de Bahia”, descrita, notadamente em livros e canções entre as décadas de 1930 e 1950, e intensificada pela indústria fonográfica até os dias atuais, a análise de Pinho, pautada na ação dúbia do Estado de propagar a cultura negra mas de reprimir a população soteropolitana, de maneira especial, entre as décadas de 1970 e 1990, enfatizou que a valorização da cultura de matriz africana foi repleta de descrições estigmatizantes e de ações truculentas do Estado, como o processo de gentrificação do Pelourinho na década de 1990 no governo de Antônio Carlos Magalhães. Ainda para Pinho, a “ideia de Bahia” foi fruto de “uma ideologia sofisticada e persuasiva, de apelo popular e organicamente articulado à construção de um imaginário nacional e com uma dinâmica de produção análoga à produção da consciência nacional” (PINHO, 1996, p. 56-57). Muitos dos símbolos da nacionalidade eram também símbolos da baianidade, em uma construção de influência mútua. O candomblé, a capoeira, as baianas e as pencas de balangandãs tornaram-se emblemas nacionais e locais. Pinho define essa “ideia de Bahia” como:

(a) o ‘sentimento’ de diferença que nós baianos temos em relação ao resto do país e do mundo; (b) que este ‘sentimento’ é constituído a partir de narrativas específicas; (c) que estas narrativas condensam conteúdos particulares; (d) que estes conteúdos são, também ideológicos - no sentido interpretativista apresentado acima; (e) que esta ideologia é tanto a base para a construção de um consenso político com vistas à dominação, como a base para a reprodução de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado internacional de cultura (PINHO, 1996, p. 57).

Osmundo Pinho, através de uma crítica à hegemonia de um discurso propalado pelo Estado, salientou que a “ideia de Bahia” possui um “arsenal simbólico” utilizado de diferentes formas em função das posições de poder, “sustentadas pela cena político-cultural que se apresenta como hegemônica” em práticas discursivas orientadas para o consumo, pautadas na diferença cultural da Bahia, como uma verdade sobre a natureza do “povo” baiano (PINHO, 1998, p. 73). Em uma crítica semelhante à hegemonia de tal discurso, Goli Guerreiro (2005) afirmou que não se pode reduzir a “baianidade” a uma única representação, sendo necessário falar em “baianidades”. Para esta autora existem três baianidades: 1) o ser baiano em sua vida cotidiana; 2) aquela ancorada nas instâncias de consagração (música, literatura, artes

plásticas, ação do Estado), em uma construção política de diferença local e regional; 3) a que é difundida pelo turismo. É preciso salientar que a baianidade é caracterizada por elementos principalmente da região metropolitana de Salvador e Recôncavo, principalmente afrodiaspóricos, ao passo que características de regiões distantes do litoral não são salientadas⁹⁵. Portanto, algumas características são silenciadas, enquanto outras possuem um maior destaque. Em suma, a baianidade se caracteriza cultural e geograficamente por ser litorânea e afrodiaspórica.

Neste contexto de criação de narrativas tanto nacional quanto regional, as pencas de balangandãs figuram como um dos principais elementos da baianidade que perduram até os tempos atuais. Apesar de um esforço dos intelectuais do IGHB para vincular uma “ideia de Bahia” à herança portuguesa por meio dos discursos e publicações da agremiação, houve, maior destaque para a cultura afrobaiana, devido à curiosidade e pela caracterização de “exótico” das manifestações populares sincréticas ou híbridas com o elemento africano. A Bahia, assim como outras localidades nos trópicos, era um atrativo para antropólogos e viajantes⁹⁶, e logo se tornou um local turístico devido às obras de Jorge Amado, Dorival Caymmi que, junto com a contribuição de outros intelectuais locais, evidenciaram um manancial de características que, em conjunto, compõem uma “ideia de Bahia”. A baianidade tornou-se um negócio lucrativo, e as pencas de balangandãs, como um símbolo regional e nacional, popularizou uma visão da Bahia e do Brasil, consagrando-se de diferentes formas.

2.3.1 Colecionismo e musealização das pencas de balangandãs: a representação de um passado “exótico”

Neste subitem iremos abordar como o colecionismo e a musealização tornaram-se instâncias de consagração das pencas de balangandãs desde o início do século XX aos dias atuais.

2.3.1.1 Colecionismo

O gosto por formar coleções acompanha a humanidade desde a Antiguidade, com destaque para a biblioteca de Alexandria. Durante a Idade Média a Igreja Católica possuía vastas coleções que envolviam documentos, relíquias, imagens de santos e

⁹⁵ A Bahia possui um território imenso, entretanto, na baianidade fica expressa a cultura do litoral, em especial de Salvador e do Recôncavo em uma exclusão do agreste e sertão. Nos últimos anos, tem crescido as críticas relacionadas à exclusão do sertão na identidade baiana, sendo cunhado o termo sertanidade (VASCONCELLOS, 2007).

⁹⁶ Roger Bastide, Donald Pierson e Ruth Landes foram alguns pesquisadores que desenvolveram pesquisas em meados do século XX na Bahia sobre a população negra.

objetos litúrgicos. Entretanto, é no Renascimento, século XVI, que a prática colecionista ganha maior destaque devido ao mecenato nas artes e a exploração do Novo Mundo – viajantes que trabalhavam no comércio ultramarino lucravam muito ao comercializar objetos para nobres e burgueses que possuíam gabinetes de curiosidades na Europa (LORENTE, 2012). No século XVII, em diversas cidades da Europa, torna-se comum os gabinetes de curiosidade, espaços destinados ao colecionismo de objetos de maravilhamento ou relacionados a genialidade de algum artista. As coleções eram classificadas em três tipos: mirabilia (objetos raros, que evocavam a curiosidade e davam prestígio ao colecionador); artificialia (objetos que relacionavam natureza com a criação humana); naturalia (fauna, flora, minerais e vinculados ao mundo das fábulas) (YAYA, 2008; FRANÇOSO, 2014). Para Cícero Almeida (2012, p.188) “as coleções particulares foram bastante importantes no imaginário da burguesia ascendente da Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX” pois a sua ausência se configurava em uma “falta de erudição ou de generosidade”. Tais coleções ainda foram fontes de conhecimento para estudos científicos no período por intelectuais que muitas vezes, evitavam se deslocar para regiões fora da Europa, sendo os atos de colecionar, catalogar, ordenar os vestígios materiais uma forma de compreensão do mundo.

De acordo com Costa (2007) o colecionismo no Brasil durante o período colonial, semelhante ao que aconteceu na Europa na Idade Média, mas com especificidades próprias, ficou concentrado nas mãos da Igreja Católica – famílias abastadas possuíam grande quantidade de objetos em prata, mas não se configuravam como coleção, por exemplo. A mudança ocorre nas últimas décadas do século XIX, e intensifica-se com a Proclamação da República em 1889, possuindo como fatores o acúmulo de capital, crescimento das cidades e busca pela diferenciação social.

Mas o que é uma coleção? Quais são as motivações da formação de uma coleção? Para Krzysztof Pomian (1984), o termo coleção possui vários significados, compreendidos como um conjunto ou reunião de objetos da mesma natureza ou que têm alguma relação entre si. Para Pomian (1984, p. 53) uma coleção seria “qualquer conjunto de objetos, naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora dos circuitos das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial em lugar fechado preparado para este fim” exposto ao olhar do público por seu colecionador ou instituição que a abriga. Costa, pesquisador da coleção do Museu Eva Klabin, definiu o colecionismo como:

[...] processo criativo que consiste na busca e posse de objetos de maneira seletiva e apaixonada, em que cada objeto é destacado de seu uso ordinário e concebido como um elemento de um conjunto de

objetos dotado de significados a ele atribuídos pelo indivíduo ou pela sociedade em determinado contexto cultural (COSTA, 2007, p. 20).

A partir do conceito exposto acima, Costa argumenta que uma coleção é formada devido a uma paixão, um impulso que faz o colecionador adquirir objetos que deseja. Desse modo pra Costa (2007, p. 20-21), “os significados atribuídos aos objetos de coleção são um híbrido composto, por um lado, de elementos psicológicos e individuais, e por outro lado, de elementos históricos e culturais”, frutos de um contexto específico e de “uma tradição social que determina o seu valor e a sua importância”, transformando-os em “uma expressão de poder e de inserção social”. Para o autor a coleção deve refletir uma imagem ideal do colecionador no grupo a qual pertence (intelectualidade, bom-gosto, poder aquisitivo, dentre outros):

As coleções são muitas vezes comparadas a um espelho, capaz de refletir, em suas múltiplas partes, a figura do colecionador e seu momento histórico.[...] Uma coleção é, antes de mais nada, uma construção criada pelo próprio colecionador a partir de suas escolhas, mesmo que sejam, em parte, escolhas inconscientes. Especialmente no caso de coleções que são legadas para instituições públicas, o objetivo do colecionador é formar uma imagem de si próprio, não aquela simplesmente refletida em um espelho, mas sim a imagem ideal, imaginada e desejada, para perdurar na eternidade. Talvez a maior analogia para uma coleção seja a de um auto-retrato, onde o colecionador, mesmo que de maneira fragmentada e incompleta, cria a imagem que gostaria que os outros tivessem de si e que, por outro lado, o reconforta como imagem de si mesmo (COSTA, 2007, p. 24-25)

Sobre a passionalidade mencionada por Costa (2007), Jean Baudrillard já havia argumentado sobre a relação entre passionalidade e formação de coleções. Segundo Baudrillard (1993), a coleção se compõe com a organização, muitas vezes complexa, de objetos que se relacionam uns com os outros, sendo o ato de colecionar marcado pela abstração da funcionalidade, pela posse e pela passionalidade – aspectos que envolvem questões históricas e culturais.

Segundo Sharon MacDonald (2006) o colecionismo é uma atividade cultural além da acumulação de coisas, um processo autoconsciente de criação que reúne um conjunto de objetos significativos para um determinado grupo (MACDONALD, 2006). Maria Lúcia Loureiro (2007) salientou que uma coleção nasce de um ato intencional em que os objetos são selecionados, removidos de seus contextos originais e reunidos em um contexto artificial – espaço que o colecionador destinou a coleção ou um museu. Sobre intencionalidade, Almeida (2012, p. 184) argumentou que o colecionador não é apenas o indivíduo que coleciona, mas que inventa a coleção, observando que os objetos “não existem em estado latente” mas são “escolhidos, classificados e possuídos”. Por fim outra definição que trata da intencionalidade no ato

de colecionar foi formulada por Desvallés e Mairesse (2013, p. 35) em que a coleção é definida como uma “reunião de objetos que conservam sua individualidade e são reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica”. Dessa forma, o colecionismo é pensado como uma atividade cultural que traduz aspectos do indivíduo, do grupo, da época e da classe social quer transmitir aos pares e as gerações futuras.

Para Márcio Rangel (2012b, p. 133-138) o “ato de colecionar realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem valor duradouro em um novo arranjo”, sendo que “toda coleção é a representação de uma determinada parcela da realidade, e neste sentido caracteriza-se como um fragmento”, ou seja, informando a característica de não totalizantes das mesmas. Para Rangel (2012b, p. 145) “o ato de colecionar realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais, e como eles recebem um valor duradouro em um novo arranjo”, ou seja, esclarece que a criação de coleções envolve uma intencionalidade, mas que estão sujeitas a novas ordenações. Desse modo Rangel (2012b, p.146) argumenta que “apesar de possuir este forte laço com o nosso passado, as coleções possuem um laço de igual intensidade com o futuro, quando consideramos as possíveis reestruturações conceituais que podem ocasionar”.

Os laços com o futuro também foram enfatizados por José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 28), em uma visão antropológica das coleções, ao apontar que a partir do momento em que são “classificados e coletivamente reconhecidos”, os objetos de coleção passam a ter a função social e simbólica de mediadores entre o passado, o presente e o futuro do grupo, com a finalidade de assegurar “sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço”. Essa função simbólica para Victorino Miranda (2012) está relacionada a materialidade que o objeto evoca, a significação que passou a ter devido ao valor que adquiriu na rememoração de usos, fatos ou pessoas.

A valorização das pincas de balangandãs inicia-se com o colecionismo. As primeiras pincas de balangandãs cuja musealização temos conhecimento são as peças pertencentes à coleção Miguel Calmon doadas em 1936 ao Museu Histórico Nacional. Através da obra de Regina Abreu (1996), Magalhães (2004) e da documentação referente aos objetos da instituição, ficou evidenciado que, em 1936, após a morte de Miguel Calmon Du Pin e Almeida, a viúva, Alice da Porciúncula Calmon Du Pin de Almeida, doou grande parte dos bens da mansão da família, que

ficava no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, para a instituição, pois não haviam deixado descendentes⁹⁷. A coleção Miguel Calmon foi doada, segundo Abreu, para “a fabricação do imortal”, ou seja, para imortalizar o legado de um político dos primeiros anos da República, oriundo de uma família de grande destaque no cenário político brasileiro. Com uma sala dedicada à coleção Miguel Calmon, a viúva, Alice da Porciúncula, conseguiu, através de algumas cláusulas do documento de doação, até o ano 1969, que os objetos ficassem todos reunidos em um único espaço expositivo, demonstrando o poder político e financeiro da família Calmon, perpetuando o nome do esposo na memória nacional.

Para Almeida (2012) a intenção da viúva de Miguel Calmon seria, por meio da musealização da coleção, associar prestígio e honra ao nome do falecido marido, ou seja, havia uma intencionalidade. Para autor, a partir do caso da coleção Miguel Calmon, argumentou que “as relações entre colecionadores e museus estão marcadas por um gesto amistoso de troca” em que “o colecionador oferece a sua coleção, que de outra forma poderia cair na dispersão, em favor da ampliação e melhoria do museu” (ALMEIDA, 2012, p. 186).

A maioria dos objetos da coleção Miguel Calmon é de origem europeia, ou remete ao luxo e influência europeia. Contudo, há alguns objetos considerados “exóticos” para a época, hoje melhor descritos como de caráter etnográfico, oriundos de viagens. O que nos interessa salientar acerca dessa coleção, no entanto, é o fato dela conter exemplares de pencas de balangandãs. As pencas de balangandãs ali contidas ressaltam, talvez, o exotismo ou as origens da família Calmon – proprietária de terras e escravos no Recôncavo baiano. Podemos especular que as duas pencas de balangandãs identificadas como da coleção, itens de um conjunto de cerca de cem joias doadas pela viúva para o MHN, podem ser consideradas uma herança de família. Com o fim da escravidão, qual seriam os motivos da família Calmon ter em sua posse pencas de balangandãs? Seria um ato de colecionador ou uma herança de família? Seria uma forma de representar sua terra Natal? Difícil encontrar tais respostas. Todavia, na coleção Miguel Calmon há ainda um conjunto de nove estatuetas, produzidas em casca de cajazeira, que reproduz os tipos baianos de rua, realizadas pelo escultor Erotides Américo de Araújo Lopes. As esculturas, como a *baiana endomingada*, e as pencas de balangandãs refletem talvez a nostalgia de um político

⁹⁷ A família Calmon tem vinculação com a Bahia, onde prosperou em diversos negócios, sendo proprietária de terras no Recôncavo e do extinto Banco Econômico, por exemplo. Para saber mais sobre a família ver Baumann, 2011.

baiano na capital da República que relembra cenas da infância através das pencas de balangandãs e das esculturas dos tipos baianos.

O MHN possui três pencas de balangandãs, sendo duas relacionadas a família Calmon, e a terceira, faltam informações a respeito de sua procedência. Na documentação, consta que as pencas de balangandãs da coleção Miguel Calmon são procedentes da Bahia; informação que está em consonância com o histórico da família, oriunda do mesmo estado. As pencas de balangandãs da coleção Miguel Calmon, antes apenas um objeto que demonstrava poder familiar, na atualidade figura ao lado de outras joias de crioula, na exposição de longa duração do museu, em uma narrativa expográfica que ressalta a importância da contribuição africana para a formação sociocultural do Brasil. Ou seja, os objetos continuam a ser expressão da identidade nacional, mas dentro de um novo discurso que enfatiza a longa história da formação do Brasil – desde antes da chegada dos portugueses até a atualidade – com a inserção do elemento negro nesse processo.

Parece que a família Calmon tinha o hábito de colecionar pencas de balangandãs dentre outros objetos. Francisco Marques de Góis Calmon, irmão de Miguel Calmon, foi governador do estado da Bahia e foi considerado por Tavares (1961), um precursor do colecionismo baiano, tendo dado prosseguimento ao gosto de colecionar a partir da coleção que recebera de tio, Alexandre Calmon. A família vendeu todos os pertences ao governo do Estado, que transformou a residência em Museu do Estado, atual Museu de Arte da Bahia. Na coleção Góis Calmon da instituição consta duas pencas de balangandãs.

As pencas de balangandãs musealizadas pelo MHN talvez não tenham sido as únicas pertencentes a uma família de posses oriunda de Salvador, pois a partir de uma coluna social da *Revista da Semana* de 9 de março de 1940, foi possível observar que a família Góes de Araújo tinha pencas de balangandãs em sua coleção particular. Na figura 45, é possível ver a senhora Haydée de Sá Adami, esposa de Armando Góes de Araújo⁹⁸, presidente do Banco de Administração da Bahia, paramentada à baiana. Segundo o semanário, ela ostentava “uma baiana estylizada, trazendo vestes originais, com tecidos da Costa d’Ouro com mais de cem anos e com todos os enfeites e barangandans de ouro autêntico” sendo as peças “da colecção daquele banqueiro” (LIMA, 1940, p. 30). As informações contidas nesta pequena nota de coluna social e a imagem são muito importantes, pois demonstram o uso de joias, que, no século XIX, estavam restritamente vinculadas às negras, em eventos da elite,

⁹⁸ Membro da elite baiana, nascido em 20 de setembro de 1895, era filho do médico Manoel José Araújo e de d. Maria Augusta Góes de Araújo.

através do hábito de fantasiar-se de baiana. Como também chama a atenção à presença de tais joias em acervo particular da família Góes de Araújo. O uso do traje de baiana em um baile de carnaval evidencia a popularidade das crioulas e da penca de balangandãs no período em que a posse e exibição de peças autênticas era sinônimo de status – as joias e tecidos eram originais, ou seja, do século XIX.

Fig. 45: Senhora Góes de Araújo, vestida de baiana, com trajes originais, incluindo balangandã, em baile de Carnaval em 1940



Fonte: Biblioteca Nacional, LIMA, Revista da Semana, 9 de março de 1940, p. 30

Outra família que colecionou diversos objetos no início do século XX, dentre eles penca de balangandãs foram os Catarino. Segundo Tavares, o pai de Henriqueta Catarino, possuía distribuída nos três andares da sua residência na rua da Graça, “a mais bem posta coleção baiana” formada por joias e objetos de prata que “foram sua predileção especial”, mas também móveis, pratos e louças antigas que adornavam a residência⁹⁹ (TAVARES, 1961, p. 257). O autor informou ainda que, no final da década de 1950, quando escreveu o livro, a viúva do seu irmão Alberto Martins Catarino, Sra. Leocádia Sá Catharino, mantinha a coleção “praticamente intacta, salvo algumas peças que estão na residência do seu filho, professor José Catarino” (TAVARES, 1961, p. 257). A residência, atualmente o espaço museal denominado Palacete das Artes, gerido pelo Estado da Bahia, não possui nenhum acervo relacionado aos Catarino. Parte do acervo possivelmente deve compor o Museu Henriqueta Catarino, fundado por uma das filhas de Bernardo Catarino, Henriqueta

⁹⁹ Ainda serão incluídos no corpo desta pesquisa informações sobre os balangandãs existentes no Museu de Arte da Bahia, no Museu Imperial e no Museu do Instituto Feminino da Bahia que não foram colhidas devido a Pandemia Sars Covid-2.

Martins Catarino. Na instituição – única que possui um traje de crioula em exposição – encontram-se quatro penças de balangandãs e seis naves de penças de balangandãs, frutos do colecionismo da família.

A maior coleção de penças de balangandãs do século XIX compõe o acervo do Museu Carlos Costa Pinto (MCCP), adquiridos por Carlos Aguiar Costa Pinto¹⁰⁰, no início do século XX, na cidade de Salvador. Carlos Costa Pinto foi um próspero comerciante que colecionava prataria, mobiliário, cristais, dentre outros objetos oriundos de famílias locais que se desfaziam de suas peças. O museu possui 3.175 objetos, divididas em 12 coleções, adquiridas através de compra, entre as décadas de 1920 e 1940, sendo todas oriundas da Bahia. As coleções de maior destaque são a de prataria e a de joias de crioula – maior coleção desse tipo de objeto em instituição museal. O museu possui 27 penças de balangandãs, sendo 26 em prata e 1 em ouro, todas expostas com outras joias de crioula. Segundo Tavares, o colecionador dedicou parte de sua vida às “antiguidades baianas” e conseguiu reunir “a maior coleção da terra”, mesmo sem ter nenhuma especialização (TAVARES, 1961, p. 257). Caracterizada como uma coleção de gosto eclético, Costa Pinto adquiriu muita ourivesaria baiana, descrita por Tavares como “centenas e centenas de quilos pesa a sua coleção de bandejas, lâmpadas, paliteiros, gomis ou de balangandãs de ouro e de prata. Ou de joias raras, que tanto ataviavam as damas brasileiras da Colônia e dos Impérios. Ou de lustres que iluminaram tantas salas suntuosas” (TAVARES, 1961, p. 257). Não há informações na documentação museológica sobre quando e das mãos de quem Carlos Costa Pinto adquiriu as penças de balangandãs, tendo ficado registrado apenas que foram adquiridas em sua totalidade na Bahia. A ausência de qualquer tipo de recibo, ou anotação, dificulta a compreensão das motivações da formação da coleção. Para o colecionador, filho de família de alto poder econômico, assim como Miguel Calmon, os objetos deveriam representar a riqueza da Bahia nos tempos da escravidão, quando as negras desfilavam com imponentes joias.

Falecido em 1946, Carlos Costa Pinto foi testemunha ocular da decadência de diversas famílias baianas que tiveram como única opção se desfazer de objetos luxuosos de seus antigos sobrados. Podemos datar o início de sua coleção nesse período de declínio econômico, e o término do seu colecionismo de joias de crioulas, em um período em que o objeto possuía um destaque internacional. Apesar da fama do colecionador na Bahia, sua coleção é musealizada apenas em 1969, quando a

¹⁰⁰ Nascido em 24 de dezembro de 1885, Carlos de Aguiar Costa Pinto era de uma família tradicional baiana, uma burguesia comercial em ascensão, filho de Joaquim da Costa Pinto (político da Bahia) e Sophia Henriqueta Macedo de Aguiar, sendo neto, pelo lado materno, do Marechal de campo Dr. Francisco Pereira de Aguiar e Sophia Henriqueta Moreira de Macedo.

viúva, sem filhos, consegue realizar o sonho do marido e perpetuar seu nome na história da Bahia. Tavares (1961), anos antes, informou a vontade da viúva em expor periodicamente os objetos, construindo um edifício para abrigar a coleção, composta por 3175 peças, e fundar um museu.

As pencas de balangandãs da coleção Miguel Calmon e da coleção do MCCP são frutos da vontade de viúvas sem descendentes de perpetuarem a imagem dos esposos – figuras proeminentes da política e da economia baiana. Tais objetos remetem a riqueza e beleza de suas portadoras, mas também à riqueza da Bahia escravocrata – possivelmente uma imagem que os descendentes das antigas famílias senhoriais desejavam transmitir. As pencas de balangandãs musealizadas no Museu Histórico Nacional, Museu de Arte da Bahia, Instituto Feminino da Bahia e Museu Carlos Costa Pinto são frutos da vontade de famílias tradicionais da Bahia em salvaguardar objetos que remetiam ao apogeu do local.

O colecionismo das famílias baianas no início do século XX está intimamente ligado ao perfil da formação de coleções no Brasil traçado por Costa (2007, p. 40). Para o autor houve duas formas de colecionismo nos primeiros anos da República: 1) colecionadores que aproveitaram “o descaso dos primeiros anos da República em relação ao passado colonial e imperial” e formaram “coleções preocupadas em conservar objetos e documentos relativos ao nosso passado, que corriam o risco de serem destruídos pelo progresso”; 2) colecionadores que seguiam o “gosto eclético da Belle Époque” que adquiriam “objetos e pinturas vindos de fora acompanhadas pelo estabelecimento de um comércio de luxo e um refinamento do convívio social”. Os colecionadores baianos, como Carlos Costa Pinto, enquadram-se na primeira opção pois ao colecionar tinham a intenção de salvaguardar parte dos objetos que contavam a história de riquezas do estado da Bahia.

Odorico Tavares (1961), em um livro-guia sobre a Bahia, listou os principais colecionadores da primeira metade do século XX na Bahia. A partir dos dados fornecidos por Tavares, é possível traçar uma relação entre colecionismo, criação de museus e tipologias de acervos eleitos como representativos da Bahia – que repousava na vontade de salvaguardar bens patrimoniais baianos da venda para outros estados e para o estrangeiro, legando às futuras gerações uma gama de objetos que contavam um pouco da história baiana. Algumas coleções, na atualidade, formaram os principais acervos de museus baianos em edifícios projetados, doados ou vendidos para que se tornassem museus. Tavares mencionou diversas personalidades baianas, todos homens, que colecionavam diversas tipologias de objetos. Dentre os colecionadores citados por Tavares, alguns possuíam pencas de balangandãs como Costa Pinto, Góis Calmon, Alberto Martins Catarino e Armando

Góis de Araújo – este último colecionador de prataria. Outros colecionadores citados por Tavares (1961) foram Antonio Fernandes Dias – que, no início do século XX, reuniu extraordinária quantidade de porcelanas da China - e os senhores Pedro Ribeiro, Clemente Mariani, Arnold Wildberger, Matias Bittencourt e Brás Bartilotti, que possuíam em suas residências móveis, pratas e louças.

Os colecionadores baianos eram dos estratos sociais mais altos da sociedade baiana, com atividades agrárias, comerciais ou industriais. O perfil semelhante das coleções e a formação no mesmo período demonstram como o grupo compreendia a importância das coleções para demonstração de erudição e poder pois “o valor e o prestígio de uma coleção derivam, assim, dos significados a ela atribuídos pelo colecionador e por seu grupo social” (COSTA, 2007, p. 21). Dessa forma, o pensamento de Rangel (2011, p.5) é assertivo e aplica-se ao colecionismo baiano ao salientar que “coletar, pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa o tempo de maneira linear e irreversível pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitável”.

A ação de colecionar e musealizar penças de balangandãs conferiram status aos objetos pelo ato em si, mas também devido à figura do colecionador, pois se um membro da elite evidenciava a importância histórica de determinado objeto, de maneira geral, este passava a ter seu valor simbólico inflado pelas mídias e círculos sociais. Paula Coutinho, sobre as coleções, diz que

Se coleções servem de indício de gosto e status social, pode-se conceber a figura do colecionador como um indivíduo social dotado de autoridade para impor categorias de percepção. Um colecionador, quando pertencente a certa camada econômica e que, do ponto de vista simbólico, possua autoridade cultural e social, terá os meios suficientes para estabelecer os seus valores e gostos à sua esfera de atuação, ou melhor, ao seu campo. Pode, assim, estabelecer categorias colecionistas ou atribuir valoração simbólica a um objeto (COUTINHO, 2017, p.29).

Mas, como famílias da elite baiana e brasileira, em geral, conseguiram colecionar tais joias? Quando e de que modo os objetos saíram das mãos das usuárias e foram parar em coleções e museus? Apesar da coleção de Carlos Costa Pinto ter sido iniciada apenas na década de 1920, um artigo no jornal *A Notícia*, em 1914, intitulado *A creoula de correntões d'ouro escasseia*, informou a ausência do uso pelas mulheres negras de joias de ouro nas ruas de Salvador. O autor salientou a popularidade das peças apesar da sua ausência nas ruas da cidade:

Hoje, entretanto, ellas são raras. Não constituem mais um elemento representativo dos nossos costumes; relembram antes uma epocha [ilegível]

Tiveram o seu tempo, tiveram. Mas, depois, vieram aquellas cousas todas da civilisação e ellas foram escasseando. Enchiamout'roras as igrejas nos grandes dias de São Cosme e São Damião, S. Benedito,

Senhor dos Passos; eram aos punhados nas procissões do Senhor Morto e de N. S. da Conceição da Praia...[...]. Era naquele tempo que o gatuno as olhava em meio da multidão como observa hoje na janella de um salão de baile uma dama d'alta roda faiscando de jóias...Passaram como tudo passa. Restam-nos das "creoulas douradas, de outr'ora uma ou outra que ainda se apresenta na festa de S. Roque da Igreja da Barroquinha (A CREOULA..., 1914, p. 1).

Campos apresenta duas suposições a respeito de escassez de pencas de balangandãs nas ruas de Salvador no livro *Procissões tradicionais da Bahia*, publicado em 1941, atribuindo o sumiço das joias nas ruas devido ao vício das negras com o jogo de bicho, ou ao fato de serem vendidas pelos herdeiros que não tinham interesse em guardar ou usar tais adornos:

O 'Bicho' consumiu boa parte dele, pois, a fim de sustentarem o vício, nos primeiros tempos do jogo, puseram no penhor quantas jóias possuíam. E quase todas lá se ficaram, nas burras dos espanhóis. Outra porção, falecendo as suas possuidoras, foi vendida pelos herdeiros a colecionadores, a ourives, a intrujões estrangeiros que as exportaram. Pequena quantidade encontra-se ainda aferrolhada por esses herdeiros mais precavidos; por umas crioulas velhas mais bem avisadas. Parte significativa daquele todo de outrora é o que raras mulheres de sai [é isso mesmo: "mulheres de sai"? Se for, vc pode explicar o que são mulheres de sai?] trazem hoje em ocasiões apropriadas: um batizado, uma festa da igreja, etc. (CAMPOS, 2001, p. 314).

A argumentação de Campos, assim como a impressão do jornalista do periódico *A Notícia* em 1914, sobre as causas da diminuição da circulação de pencas de balangandãs nas ruas de Salvador, parece refletir um desuso devido às mudanças das relações sociais entre o período imperial e o republicano. Não haveria mais necessidade de demarcar nitidamente a posição social através do uso de joias entre as pessoas de cor e tais objetos poderiam ser usados – aproveitando seu valor monetário – para outro fim. Ao refletir sobre o assunto, Simone Silva (2012) sintetiza os motivos da diminuição do uso das pencas de balangandãs atribuindo as mudanças histórico-sociais nas primeiras décadas do século XX. Para Silva (2012, p. 16), com o advento da República e do novo século, novos valores entraram em voga, não havendo “mais sentido para essa expressão simbólica”, ou seja, a autora atribui o desuso dos balangandãs a diminuição da necessidade de distinção social entre as pessoas de cor no pós-abolição – as categorias se diluem e passam a categoria única de egressos da escravidão. Portanto, a perda do sentido do uso (atribuída à mudança sociopolítica), problemas financeiros e morte das usuárias podem ter sido fatores que motivaram as donas a descartarem os objetos, cuja venda pode ter sido anunciada em jornais, ou até mesmo terem sido vendidas diretamente para colecionadores e antiquários.

2.3.1.2 Da musealidade a musealização das pencas de balangandãs

Um das instâncias de consagração das pencas de balangandãs foi a musealização desde a década de 1940 por diversos museus brasileiros. Antes de tratar de aspectos da musealização das pencas de balangandãs por diferentes instituições museológicas é preciso discorrer sobre o conceito de musealização e também sobre o termo musealidade. Diversos museólogos e profissionais de museus, no Brasil e no exterior, têm buscado definir o conceito de musealidade. De acordo com Anaildo Baraçal (2008) o termo musealidade (“muzealita”, em tcheco) teria sido cunhado na década de 1970 por Zbynek Stránský e Wilhelm Ennenbach, como um “processo de adquirir musealidade”. Bruno Brulon (2017, p. 142) também argumenta ser de Stránský a criação do conceito associado “a qualidade ou o valor dos musealia”. Dessa forma o termo musealidade refere-se à percepção de um valor específico do objeto ao tornar-se musealia (objeto de museu).

Segundo Maria Cristina Bruno “a musealidade está mais na percepção do objeto enquanto referência patrimonial do que na consagração de coleções” (BRUNO, 2000, p.14). Posteriormente, Bruno (2006) volta a tratar da musealidade ao salientar que seria a percepção contextual da cultura material, antecedendo o ato de colecionar e ao museu.

Ainda relacionado a “percepção” do objeto enquanto referência, Marília Xavier Cury (2020, p. 132 -134) argumentou que a musealidade “são as qualidades e os valores atribuídos aos objetos museológicos, musealia, como ação humana, a ser estudada pela Museologia, nas dimensões dos sentidos e dos comportamentos culturais [...]” argumentando ainda que “musealizamos porque os objetos possuem a sua musealidade (qualidade histórica, antropológica, sociológica, técnica, artística, econômica etc.)”. Para Cury (2020) a musealidade, atribuição de valor ao objeto, pode ocorrer por critérios determinados por especialistas e/ou por grupos culturais por meio da participação nos procedimentos de musealização.

Ivan Vaz (2017, p. 44), que defendeu uma dissertação sobre o conceito musealidade, advertiu que “a musealidade não é mais apenas o objeto de estudo das propriedades/qualidades dos objetos, mas um fator de construção, valorização e transmissão dessas mesmas propriedades/qualidades”. Do mesmo modo, Julia Moraes salientou que a “musealidade não é impressa sobre as coisas, mas qualifica as relações que os grupos desenvolvem com essas e as hierarquizam como prioritárias ou não à valorização” (MORAES, 2020, p. 151). Dessa forma a musealidade é um constructo da valorização e transmissão das qualificações de um objeto por um grupo.

Para Tereza Scheiner (2005a, p. 33) a musealidade é “a potência ou qualidade identificada em certas representações do Real” que as tornam relevantes “na ótica de determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2005a, p. 8). No mesmo ano Scheiner destacou ainda que a musealidade:

[...] é reconhecida por meio da percepção que os diferentes grupos humanos desenvolvem sobre esta relação, de acordo com os valores próprios de seus sistemas simbólicos. Como valor atribuído (ou assignado), a percepção (conceito) de ‘musealidade’ poderá mudar, no tempo e no espaço, ajustando-se aos diferentes sistemas representacionais de cada grupo social (SCHEINER, 2005b, p. 95)

Desse modo, a musealidade ocorre quando um grupo ou indivíduo atribui valor e significado a determinadas representações, percepção que pode ser alteradas, pois é resultante de um “produto dos sistemas de valores específicos a cada cultura, no tempo e no espaço” (SCHEINER, 2005a, p. 34). O processo de musealidade não se esgota em si mesmo, pois quando um grupo atribui valor a um objeto por tal processo ele pode entrar na cadeia operatória da musealização, que é a “subordinação a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação” (SCHEINER, 2005a, p. 34) pela Museologia, isto é, o olhar museológico sobre este bem. Portanto, a musealização ocorre posteriormente à musealidade, sendo a musealidade ainda para Scheiner:

[...] valor atribuído a determinadas coisas do real (tangíveis ou intangíveis), que permite ao sujeito interpretante considerá-las como passíveis de musealização: porque não é a musealização que define a musealidade, ao contrário – é a musealidade percebida (pelo sujeito interpretante) que possibilitará o ato da musealização (SCHEINER, 2017, p. 72).

Dessa forma, a musealidade antecede a musealização por ser uma valorização que torna os objetos musealia. A musealização é um processo social de valorização do objeto por meio da sua seleção, aquisição, documentação, conservação e comunicação em um museu.

Waldisa Rússio Guarnieri (1990, p. 204) compreendeu que “musealizamos os testemunhos do homem e seu meio, seja do meio físico (natural), seja do meio transformado pelo homem”, ou seja, ao atribuir valor musealizamos desde fósseis, rochas, conchas até obras de arte. Para Guarnieri é “através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituem sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo”. Para a autora, quando musealizamos os objetos passamos a percebê-los “como elementos da realidade, existentes fora do Homem e a partir da sua consciência”, com a musealização, como consequência, se preocupando “com a *informação trazida pelos objetos (lato sensu)* em termos de *documentalidade, testemunhalidade e fidelidade*” (1990, p. 205, grifo da autora). Ainda

para Guarnieri (1990, p. 205) “quando musealizamos objetos e artefatos [...] procuramos passar informações à comunidade” pois “a informação pressupõe conhecimento (emoção/razão), registro (sensação, imagem, ideia) e memória (sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações). Diante do exposto a autora revela três motivações para a musealização de objetos e a percepção que o Homem tem dos objetos musealizados.

Alguns autores como Ulpiano Meneses e Maria Lúcia Loureiro associam a musealização à ideia de documento. Jean Meyriat (1981), reconhece nos objetos musealizados a condição de documentos por atribuição de valores. Para Meneses (1992, p. 111), o ato de musealizar está relacionado à ideia de “transformação do objeto em documento”. De maneira semelhante, para Loureiro (2011, p. 2-3), a musealização seria “um conjunto de processos seletivos de caráter informacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes ‘naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação”.

Para Mário Chagas a documentalidade seria apenas uma das qualidades do objeto museológico. Para Chagas (1996, p. 58) o conceito de musealização se desenvolve “a partir da aplicação do conceito museu a um espaço-cenário determinado [...] vinculado a uma intencionalidade representacional” (CHAGAS, 1996, p. 58). Ainda para o museólogo a musealização estaria relacionada a um ato intencional de selecionar um objeto para representar algo fazendo um recorte da realidade para possibilitar a representação. Em um outro momento, Chagas (2003a) afirmou que a musealização é um processo que se inicia a partir da seleção desempenhada pelo “olhar museológico” repleto de subjetividades:

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiriram novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas (CHAGAS, 2003a, p. 18).

Para Desvallées e Mairesse (2013, p. 57) a musealização, de um ponto de vista estritamente museológico, é a “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal”. Sobre o processo de musealização os autores discorreram que:

[...] não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu [...]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu [sobre os objetos musealizados in situ]. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (DESVALLÉES;MAIRESSE, 2013, p. 57).

Na musealização, portanto, ocorre à atribuição de novos valores a um determinado objeto pelo museu, ou também pela comunidade que passa a ver, ou não, tal objeto com acréscimo de novos significados. Porém, é importante salientar que na musealização os bens culturais adquirem uma nova vida ou “iniciam uma nova etapa em suas trajetórias” (BRULON, 2016, p. 40).

A noção de etapa/processo perpassa diversas conceituações da musealização. Cristina Bruno definiu a musealização como “o processo constituído por um conjunto de fatores e diversos procedimentos que possibilitam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança, na medida em que são alvo de preservação e comunicação” (BRUNO, 1996, p. 67-68). Posteriormente, a autora argumentou que os processos da musealização “estão vinculados à valorização e à sistematização dos sentidos e significados extraídos das referências culturais que são alvo da atenção museológica” (BRUNO, 2014, p. 7). Assim como Bruno, outras autoras do campo da Museologia como Cury (1999, 2005, 2020), Loureiro (2011), Lima (2013) e Moraes (2020) buscaram definir, dentre outras questões, a musealização como atribuição de valores e constituída de processos ou etapas.

Cury (2005, p. 30) definiu a musealização como “a atribuição de valores a objetos que, por suas qualidades, são selecionados com o objetivo de provocar o confronto do Homem com sua Realidade, Realidade construída pelo próprio Homem”. Ao compreender a musealização como etapas/processos técnico-conceituais especializadas do campo da Museologia, seguimos o proposto por Cury (1999, p.50-54) como os quatro momentos da musealização: 1) seleção do objeto que passa a integrar uma coleção, ou seja, reconhecimento de sua musealidade a partir da

consciência de que “certos aspectos do mundo devem ser mantidos por seus valores”; 2) inserção em um contexto museológico, ou seja, ocorre a entrada em um museu onde envolve-se um conjunto de ações que visam transformá-lo em documento e objeto de comunicação; 3) participação de exposições quando sua materialidade sustenta uma ideia, ou seja, é o momento em que o objeto da “forma a um conceito”; 4) estabelecimento de uma maior aproximação com o público por meio da comunicação museológica. Posteriormente Cury (2005, p. 26) descreveu que o ato de musealizar é composto por procedimentos básicos (aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação) pelos quais um bem adquire o status de patrimônio, consagrando-os como testemunhos, eleitos por sua representação e/ou cientificidade. Em artigo recente, Cury esclareceu que a musealização:

[...] é um processo de seleção, suspensão, retirada de objetos de certo circuito (de uso ou funcionalidade, simbólico, econômico e outros), o reposicionamento dele numa instituição, o museu, mantida por uma gestão, cuja administração permite que os musealia recebam cuidados. Esse movimento requer seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – e escolha e vontade – preferência e subjetividade. E por mais que se diga que os objetos têm em si uma representatividade de dada circunstância complexa, a realidade, eles falam igualmente daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente (CURY, 2020, p.135)

Para Cury (1999, p.52) a musealização, ou seja, a “valorização de objetos”, podem ocorrer de duas formas distintas: através da transferência do objeto de seu contexto para uma instituição museológica ou sua valorização *in situ*. De forma semelhante a Cury, Lima (2013, p. 51-52), compreende-se a musealização como a institucionalização (que inclui as etapas descritas por Cury) ou “um processo institucionalizado de apropriação cultural” que “imprime caráter específico de valorização” aos elementos tanto de origem natural quanto cultural, podendo ser executada “indistintamente no local no qual está situada a coisa – musealização *in situ* – quanto realizando a sua transferência para outro espaço – musealização *ex situ*”. Para Moraes (2020, p. 148) a “musealização é prática social que escapa aos limites dos museus” coadunando com Cury e Lima sobre a possibilidade de musealização *in situ* e *ex situ*.

Para Lima a musealização é um processo “que abrange o juízo/atitude – eivado de significações, de conteúdo simbólico – em facetas [...] capazes, também, de ajustarem-se em movimentação permanente” (LIMA, 2013, p. 51). Ao tratar de movimento permanente, Lima esclarece o processo contínuo que abarca a musealização, ou seja, a valoração dos conteúdos simbólicos que envolvem o objeto musealizado. Também como processos contínuos, para Cury (2020, p. 135) “a musealização mantém e atualiza a musealidade e atribui aos musealia a musealidade,

como também atribui aos musealia sua perspectiva comunicacional” sendo “a musealidade (qualidade e valores) que movimenta a musealização”. Ainda para Cury (2020, p.136), à musealização e musealidade são processos imbricados e que se ajustam em movimentos permanentes, observando que “a musealidade é o valor ou qualidade daquilo que é musealizado” e a “musealização, como processo, que sustenta os valores ou qualidades no presente”.

Scheiner (1995) elaborou um conceito de musealização a partir do diálogo com a Filosofia, observando-o como a atribuição de valores/significados a fatos/fenômenos/objetos considerados importantes para determinados grupos sociais. A autora também compreendeu o termo com o um conjunto de procedimentos relacionados a significação/ressignificação que pensamos ainda tratar da atribuição de novos significados sem perder o significado original. Para a autora a musealização ocorreria porque:

O objeto está no museu porque faz parte do mundo, porque representa um local, um fato, uma ideia, um tempo específicos; porque, não sendo possível musealizar pessoas, musealizam-se as coisas em que essas pessoas estão representadas. E, porque o tempo não para, musealizam-se fragmentos de tempo, congelados na forma de objetos. (...) Objetos antigos (fragmentos de um tempo mitológico); objetos ‘autênticos’ (evocando a figura do Pai como criador); objetos do cotidiano (o Homem na intimidade); objetos únicos (a posse como forma de poder); objetos em série (memórias do Homo faber), objetos automatizados (o gadget, o robô - escravo absoluto); objetos exploratórios (o controle do enigma); elementos da Natureza elevados à categoria de objetos (a natureza controlada, sistematizada, coisificada). O Homem vai ao museu em busca de si mesmo e ali encontra apenas materialidade. (SCHEINER, 1995, p. 11).

Deste modo após dialogar com os conceitos de musealização e musealidade é necessário debruçar-se sobre as pencas de balangandãs musealizadas em instituições museológicas brasileiras, observando as motivações para a musealização e a possível origem dos objetos nos museus.

Quadro 01: Pencas de balangandãs musealizadas

Instituição	Pencas de balangandãs	Balangandãs tipo corrente	Material de fabrico	século
Museu Carlos Costa Pinto - BA	27	--	prata e ouro	XIX
Instituto Feminino da Bahia - BA	04	--	prata/latão com banho de prata	XIX/XX
Museu de Arte da Bahia - BA	02	--	prata	XIX
Museu Histórico Nacional - RJ	03	--	prata	XIX
Museu Imperial - RJ	03	--	prata	XIX
Museu de Arte do Rio - RJ	05	--	prata	XIX

Museu do Folclore - RJ	01	--	Latão com banho de cobre	XX
Museu Afro-Brasil – SP	16	03	prata/latão com banho de prata	XIX/XX
Museu Pedro Ludovico GO	01	--	Latão com banho de prata	XX

Fonte: a autora (2022) a partir de dados coletados em visitas técnicas e fichas disponibilizadas pelos museus.

De acordo como quadro 01 foram encontradas pencas de balangandãs em nove instituições museológicas no Brasil. A maior quantidade de objetos musealizados encontra-se na Bahia (33), seguido de São Paulo (19), Rio de Janeiro (12) e Goiás (1). Quanto ao século de sua produção, Bahia e Rio de Janeiro concentram a musealização de pencas de balangandãs do século XIX. A coleção do Museu Afro-Brasil em São Paulo caracteriza-se pela grande quantidade de pencas de balangandãs produzidas no século XX – semelhantes às comercializadas no Centro Histórico de Salvador. A penca existente no Museu do Folclore no Rio de Janeiro relaciona-se a salvaguarda de um bem que remete a um fazer artesanal – produção de artesanato em prata. Por último, a penca de balangandãs do Museu Pedro Ludovico que encontrava-se na exposição de longa duração em 2011 não representava as joias de crioula visto que foi utilizada como decoração da cozinha do museu-casa – devido ao número de frutas na penca confeccionada no século XX.

As pencas de balangandãs em instituições museológicas brasileiras representam, em diferentes discursos, uma joia de design inovador na época, um amuleto, a riqueza das mulheres negras no Brasil escravocrata, um objeto de família, um artesanato em chapa de metal, um objeto de decoração. As pencas de balangandãs, de acordo com os dados apresentados no quadro 02, estão em maior destaque no Museu Carlos Costa Pinto e Museu Afro-Brasil onde todos os objetos estão em exposição de longa duração. Observa-se em tais museus uma importância significativa dada às pencas de balangandãs no discurso expográfico - no MCPP como um destaque na coleção da instituição e no Museu Afro-Brasil como um objeto significativo para tratar da mulher negra brasileira. O MHN também insere as pencas de balangandãs no discurso expográfico de longa duração quando aborda a contribuição dos africanos na formação do povo brasileiro.

Quadro 02- Pencas de balangandãs em exposição 2021

Instituição	Exposição de longa duração	Exposição de curta duração	Reserva técnica
Museu Carlos Costa Pinto	27	--	--
Instituto Feminino da Bahia	00	00	04
Museu de Arte da Bahia	--	--	02

Museu Histórico Nacional	02	00	01
Museu Imperial	--	--	03
Museu de Arte do Rio	--	05	--
Museu do Folclore	01	--	?
Museu Afro-Brasil	19	--	--
Museu Pedro Ludovico	01	00	00

Fonte: a autora (2022) a partir de visitas técnicas realizadas após reabertura dos museus entre setembro e novembro de 2021.

Ao refletir sobre os diversos sentidos atribuídos às pencas de balangandãs nos museus, observa-se que, de acordo com Desvallés e Mairesse (2013, p. 57), o objeto seja de origem animal, vegetal, de culto, utilitário ou de deleite, quando passa pelo processo de seleção e entra no museu, torna-se “evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” transmitindo “um testemunho autêntico sobre a realidade”. Mas qual seria este testemunho “autêntico” visto que podemos ter diferentes visões sobre o mesmo objeto?

Os objetos musealizados possuem sentidos e valores múltiplos, relacionados à sociedade que os “produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta” (MENESES, 1994, p. 27). A musealização de vários objetos forma as coleções museológicas – conjunto de objetos institucionalizados em que são atribuídos valores e uma relação entre si. De acordo com Lima, as coleções são “apropriações culturais de exemplares de origem cultural e natural, aos quais foram atribuídos também valores culturais de distinção” ou ainda de “diferença de identidades” (LIMA, 2013, p. 48). As pencas de balangandãs estão relacionados a coleções museológicas de joias de crioulas, sendo essas relacionadas à história do Brasil Império ou da escravidão, ao vestuário feminino do século XIX, ao design de joias. A consagração desse tipo de joia relaciona-se, por sua vez, a diversos valores como o histórico, raridade e documental, demonstrando que a musealização dos objetos pode refletir diferentes aspectos ou diferentes visões de uma realidade.

A valoração simbólica das pencas de balangandãs não ocorreu apenas com a musealização das joias, mas também através de coleções que retratavam as negras de ganho e sua indumentária. Apesar de talvez possuir um papel secundário na consagração das pencas de balangandãs, as gravuras, pinturas e fotografias musealizadas e pertencentes às coleções denominadas *Brasilianas*¹⁰¹, como a do

¹⁰¹ As *Brasilianas* caracterizam coleções, particulares ou institucionais, que tratam de assuntos pertinentes ao Brasil, podendo ser compostas de livros, gravuras, fotografias, pinturas, etc. Rubens Borba de Moraes, na Instrução Normativa nº 01, 11 de junho de 2007, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que “dispõe sobre o Cadastro Especial dos Negociantes de Antiguidades, de Obras de Arte de Qualquer Natureza, de Manuscritos e Livros Antigos ou Raros, Art. 3º, inciso IX, alínea a, define a *brasiliana* como: “Coleção *Brasiliana*: livros sobre o Brasil – no todo ou em parte, impressos ou gravados

Instituto Moreira Sales e da Biblioteca Nacional, ao retratar aspectos culturais oitocentistas, deram grande ênfase aos tipos étnicos femininos que comercializavam nos centros urbanos, suas vestes, comportamentos e sociabilidades. As imagens tornaram-se documentos históricos consagrados para a representação da mulher negra e sua indumentária, com muitas imagens sendo utilizadas como fontes para demonstrar o uso das penças de balangandãs.

2.3.1.3 Antiquários

Para além do colecionismo e da musealização, também compreendemos a ação dos antiquários como instância da consagração das penças de balangandãs, apesar dessas terem sido caracterizadas por intelectuais do patrimônio como dilapidadoras da cultura e da memória nacional, o que levou ao estabelecimento de uma legislação que coibisse a comercialização de acervos para o exterior (PINHEIRO, 2011). Wanderley Pinho, em pronunciamento em 1917, ressaltou a ação danosa de antiquários na proteção de bens na Bahia, pois vendiam “por preços de pechincha” diversos objetos históricos (PINHO, 1918, p. 192). De acordo com Tavares, Gois Calmon, governador da Bahia, entre os anos de 1924-1928, sob a influência do genro, Wanderley Pinho, e do sobrinho, Pedro Calmon, procuraram deter, através da criação da Inspetoria dos Monumentos Históricos do Estado da Bahia, criada em 1927, a saída das antiguidades baianas. Entretanto, os “coleccionadores se abasteceram à farta nas casas de antiguidades ou nos lares de família arruinadas na Bahia” (TAVARES, 1961, p.255).

Os antiquários, através dos anúncios realizados pelas próprias lojas ou por reportagens que enalteciam a Bahia, tornaram-se um dos elementos de propagação das penças de balangandãs como um símbolo da Bahia de outrora. A *Revista da Semana*, em matéria de 1943, critica a ação dos antiquários ao demonstrar a ação como uma consequência dos problemas econômicos da Bahia:

Os tempos mudaram. Os senhores de engenho, os donos de escravos, os marotos do comércio e os fazendeiros já não dão mais pulseiras de ouro e balangandans de prata. A desventura trouxe-lhes a visita do antiquário esperto e encheu-lhes o baú de folhas de cautelas do penhor. Hoje, são as brancas chiques que usam seus enfeites. Mas elas estão satisfeitas com os colares de coral, os galhos de arruda e as figas para espantar o mau olhado (BALANGANDANS..., 1943, p. 17).

desde o século XVI até o final do século XIX (1900 inclusive), e os livros de autores brasileiros impressos ou gravados no estrangeiro até 1808”. A biblioteca Nacional possui um rico acervo de brasiliana assim como Instituto Moreira Sales, com a Brasileira fotográfica, por exemplo.

Na década de 1950, os antiquários continuaram como vilões devido à astúcia de saber explorar a curiosidade de turistas ávidos por possuir objetos relacionados a uma Bahia pitoresca, tal qual era apresentada pelos jornais e guias de viagem. Em 1951, José Valladares (2012) afirmou que na Bahia era onde as antiguidades eram vendidas com o preço mais elevado, sendo, muitas vezes, de “qualidade secundária, ou reconstituído, ou falsificado”. Para o autor, “alguns antiquários vivem, sobretudo, da imitação das joias antigas” não fazendo “mistério”, pois não “lhes faltam fregueses, perfeitamente informados do que se trata” (VALLADARES, 2012, p.109). A revista *Manchete*, em 11 de abril de 1953, também denunciou a ação dos antiquários, a partir da atuação do antiquário Hercílio, bastante conhecido no mercado na época por “sua técnica” para vender penças de balangandãs aos turistas, muitas vezes objetos já produzidos no século XX e não as utilizadas pelas negras de ganho e amas no século XIX.

O vendedor de antiguidades prepara sua casa com uma malícia de mercador chinês. Tudo cheira a velhice. As salas são escuras, os objetos (com exceção do ouro, que é guardado em cofres) são largados nos cantos. Chega o turista e quer ver, primeiro, o que pode comprar em matéria de lustres. Hercílio mostra o que tem, provando a autenticidade de cada peça. Depois exibem-se os cristais e o que houver trabalhado em pico de jaca é comprado sem discussão de preço. Nessa altura, quando já há negócio feito, uma mulher, cheirando a espermanecete, traz uma bandeja de café e pergunta se deve ir buscar os balangandans. A moça do Rio ou de São Paulo ficava de alma acesa, escolhia até que, uma hora depois, pagava de 10 a 20 contos por uma pulseira cheia de trecos, hoje, fora de moda, melancolicamente largada numa gaveta (MARIA, 1953, p. 15).

Talvez em um movimento para frear a ação dos antiquários no início do século XX, desenvolveu-se na Bahia a prática de colecionismo que impediu uma saída total dos objetos do estado. Infelizmente, há, na Bahia, uma ausência de estudos interseccionais entre a formação de coleções, criação de museus e ação de antiquários na construção de uma “ideia de Bahia”. Buscamos evidenciar como o ato de colecionar, musealizar e comercializar em antiquários as penças de balangandãs se constituíram em instâncias de consagração desses objetos. Apesar de Carlos Costa Pinto não ter deixado por escrito quaisquer informações a respeito das motivações para formar uma coleção tão numerosa de penças de balangandãs, é importante salientar a percepção que esse colecionador tinha acerca do potencial que esse objeto tinha como representação da história local.

2.3.2 Música, teatro, cinema e literatura como instancias de consagração

Neste subitem, tratamos de abordar a popularização das penças de balangandãs como elemento da cultura baiana e nacional através de sua presença na

música, no teatro, no cinema e na literatura. Entendemos esse como parte de um discurso que transformou a joia em bem cultural reconhecido por diversas instâncias de consagração, dentre elas o Estado. Consideradas como instâncias de consagração, tais artes fizeram com que as pencas de balangandãs se tornassem uma representação da cultura brasileira, tendo sido difundida internacionalmente e, conseqüentemente, levando à produção em larga escala de tais objetos.

A música foi uma importante instância de consagração das pencas de balangandãs. A partir das pesquisas de Lisboa Júnior (1990) e de Haudenschild (2014) sobre a música baiana, da baiianidade por Mariano (2009) e de levantamentos em plataformas de música, foram encontradas diversas canções que fazem referência às mulheres negras da Bahia, a partir de dois recursos de linguagem. Primeiro, o uso de uma terminologia que inclui étimos como negra, crioula, morena, laiá e baiana para tratar da mulher negra da Bahia; segundo, o uso de metonímias tendo por base o seu vestuário, em que se destaca anáguas, saias rodadas, figas da guiné, colares e balangandãs. Selecionamos as canções que circularam entre 1904 e 1964 e que fazem referência às baianas; já em relação àquelas que se referem às pencas de balangandãs, à pesquisa se estendeu de 1902¹⁰² até a atualidade. Entre os anos de 1904 e 1929, encontramos 15 músicas que fazem referências à baiana¹⁰³, e apenas 01, as pencas de balangandãs; canções que circularam não apenas na Bahia, mas no cenário nacional e internacional e que apontam para a presença da baiana e das pencas de balangandãs no imaginário nacional.

A primeira canção que mencionou as pencas de balangandãs encontrada na pesquisa foi o samba *Quem vem atrás fecha a porta*, conhecida também pelo subtítulo *Seu Rafael*, escrito por Caninha e gravada por Izaltina e Baiano, cantor de grande sucesso na época. A canção trata de um homem que chegou à Bahia e que se

¹⁰² Segundo Lisboa Júnior (1990) a primeira canção gravada no Brasil foi o Lundu *Isto é Bom* do baiano Xisto Bahia interpretado pelo artista Manuel Pedro dos Santos, apelidado de Baiano, gravado pela Casa Edson em 1902, nº 10.001, com gravação em uma só face. Na mesma época, foram gravados ainda outros lundus de Xisto Bahia, como *Preta Mina* e *Mulata Vaidosa*. Além das letras de Xisto Bahia, a canção *O caruru*, gravada por Mário Pinheiro, em 1907, todas faziam menção às mulatas da Bahia, demonstrando que a indústria fonografia, desde os seus primeiros anos, possuía apreço por músicas que falassem da Bahia.

¹⁰³ 1) *Anjos baianos*, canção de José de Souza Aragão e Tito Lívio, gravação de Mário Pinheiro (1904); 2) *O vatapá*, canção anônima, gravação de Os Geraldos (1907-1913); 3) *A baiana e o capadócio*, canção anônima, gravação de Os Geraldos (1907-1913); 4) *O coco de laiá*, canção anônima, gravação de Canhoto (1927); 5) *Ai, eu queria*, canção de Pixinguinha e Vidraça, gravação de Francisco Alves (1928); 6) *Baiana Prosa*, canção de Pinheiro, gravação de Euclides Senna (1928); 7) *Lavadeira*, canção de A. José Alcântara, gravação de Francisco Alves (1928); 8) *Querida Bahia*, canção de Nepomuceno, gravação de Alfredo Albuquerque (1929); 9) *Baiana*, canção de Luperce Miranda, gravação de Jararaca (1929); 10) *Zomba*, canção de Francisco Alves gravação de Aracy Cortes (1929); 11) *Baianinha*, canção de DeChocolat, gravação de Aracy Cortes (1929); 12) *Bahia*, canção de Aimerê, gravação de Francisco Alves (1929); 13) *Adeus Sinhá*, canção de João Miranda gravação de Joviano Araújo (1929); 14) *Olha o Boi*, canção de Orlando Vieira, gravação de Francisco Alves (1929); 15) *Zorô*, canção de Orlando Vieira, gravação de Francisco Alves (1929).

apaixonou pelas baianas: “Eu chegando na Bahia /Fiquei perdido de amor / Por ver tanta baianinha, / Da terra de São Salvador [...] / Na Bahia tem mulata / De rico balangandã, / A mulata da Bahia/ É mesmo de bam, bam, bam” (apud LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 36). Nota-se a relação entre mulata¹⁰⁴ e balangandã, sendo o objeto um dos elementos que caracteriza a mulher negra da Bahia. Desse modo, o balangandã funciona como um diacrítico. O que permite afirmar que, ao menos nessas imagens da baiana consagradas pelo cancionário popular, o uso da penca de balangandã era característico da mulher negra.

A Era Vargas foi o período de maior número de gravações que mencionam a baiana e os balangandãs – fato que podemos interpretar como de elevação a símbolos nacionais devido à associação das características (beleza, gosto pelo trabalho, simpatia, uso de roupas típicas, profusão de joias, etc.) ao povo brasileiro. Entre 1930 e 1945, foram encontradas 69 canções com referência à baiana¹⁰⁵ e 09 com referência

¹⁰⁴ De acordo com a *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, publicada por Nei Lopes, o termo mulato/mulata é de cunho discriminatório e refere-se a mestiçagem entre branco e negro. Para Liliam Silva (2018, p.77) o termo sugere “uma falsa impressão de democracia racial que há no país, associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hiperssexualizado”. No início da República, as políticas de branqueamento contaminava os segmentos artísticos e literários com a necessidade de branquear a população brasileira. A mulher negra passa a ser denominada de mulata, seguindo a política de branqueamento do país e o apelo sexual do período (que permanece na atualidade).

¹⁰⁵ 1) *Vamos dar valor*, canção de Sátiro de Melo, gravação de Silvio Caldas (1930); 2) *Perdoa e Confessa*, canção de André Filho, gravação de Augusto Calheiros (1930); 3) *Abana, baiana*, canção de Pedro de Sá Pereira e A. Carvalho, gravação de Aracy Cortes (1931); 4) *Bahia*, canção de Ary Barroso, gravação de Silvio Caldas (1931); 5) *Terra de Iaiá*, canção de Ary Barroso, gravação de Silvio Caldas e Elisa Coelho (1931); 6) *Nega baiana*, canção de Ary Barroso, gravação de Elisa Coelho (1931); 7) *Iaiázinha*, canção de Plínio Brito, gravação de Elisa Coelho (1931); 8) *Baianinha*, canção de Silvio Caldas (1931); 9) *Baianinha*, canção de Henrique Vogeler e Freire Júnior, gravação de Jesy Barbosa (1931); 10) *Me leva Iaiá*, canção de Leonel Faria (1931); 11) *Baiana Nagô*, canção de Alcebiades Barcelos e Armando Marçal, gravação de Antonio Moreira da Silva (1932); 12) *Velha Baiana*, canção de Alberto Ribeiro, gravação de o mesmo e Aracy Cortes (1932); 13) *Que doce é esse*, canção de Gastão Viana e Benedito Lacerda, gravação de Patrício Teixeira (1933); 14) *Iaiá formosa*, canção de Sá Rego, gravação de Silvio Pinto (1934); 15) *Compra ioiô*, canção de Roberto Martins e Waldemar Silva, gravação de Chiquinha Jacobina (1935); 16) *Olha a baiana*, canção de Kid Pepe e Germano Augusto, gravação de Orlando Silva (1935); 17) *No tabuleiro da baiana*, canção de Ary Barroso, gravação de Carmem Miranda e Luiz Barbosa (1936); 18) *Baiana*, canção de Olga Prager Coelho e Eduardo Tourinho, gravação a mesma (1936); 19) *Deixa a baiana sambar*, canção de Waldemar Pujol e Portelo Juno, gravação de Aurora Miranda (1937); 20) *Baiana do tabuleiro*, canção de André Filho, gravação de Carmem Miranda (1937); 21) *Baiana dengosa*, canção de Paraguassu, gravação o mesmo e Nhá Zefa (1937); 22) *Vem, baianinha*, canção de Max Bulhões e Constantino Silva, gravação de J. B. de Carvalho (1937); 23) *Vem cá, Iaiá*, canção de Germano Augusto e Kid Pepe, gravação de Aracy Cortes (1937); 24) *Nas cadeiras da baiana*, canção de Portelo Juno e Leo Cardoso, gravação de por Carmem Miranda (1938); 25) *Baiana*, eu bem te dizia, canção de Raul Torres (1938); 26) *Iaiá baianinha*, canção de Humberto Porto, gravação de Dalva de Oliveira e dupla Preto e Branco (1938); 27) *Pisa baiana*, canção de irmãos Valença, gravação de Carlos Galhardo (1938); 28) *Adeus da Bahia*, canção de Nelson Vaz, gravação de Jorge Fernandes (1938); 29) *Baianinha*, canção de Castro Barbosa, gravação o mesmo e Dircinha Batista (1938); 30) *Samba Iaiá*, canção de João de Souza Aranha, gravação de Grupo X (1938); 31) *Mulata baiana*, canção de Gastão Viana e Pixinguinha, gravação de Patrício Teixeira (1938); 32) *Goma de goma*, canção de Herivelto Martins, gravação de Aurora Miranda (1938); 33) *O que é que a baiana tem*, canção de Dorival Caymmi, gravação de Carmem Miranda e Caymmi (1939); 34) *O que é que tem a baiana*, canção de Pedro Caetano e Joel de Almeida, gravação de Dircinha Batista (1939); 35) *A preta do acarajé*, canção de Dorival Caymmi, gravação o mesmo e Carmem Miranda (1939); 36) *Eu sou da Bahia*, canção de Waldemar Silva, gravação de Dircinha Batista e Nuno Roland (1939); 37) *Baiana me dá o seu amor*, canção de Raul Marques, Miguel Baúso e César Brasil, gravação Côro da R. C. A. Victor (1939); 38) *Ó*

às pencas de balangandãs. É importante ressaltar que as referências às pencas de balangandãs ocorreram a partir do Estado Novo, período em que muitos elementos da cultura baiana são incluídos na música popular brasileira. As pencas de balangandãs, devido principalmente à Carmem Miranda, tornaram-se elemento das canções de maior sucesso na época.

A canção mais conhecida que fez referência aos balangandãs foi *O que é que a baiana tem* de Dorival Caymmi, gravada em 1939 pelo mesmo com Carmem Miranda, cantora já bastante aclamada na época e que já havia interpretado outras canções sobre a Bahia, e que levou a baiana e as pencas de balangandãs a um reconhecimento internacional. Eis a letra:

O que é que a baiana tem? (2x)
 O que é que a baiana tem?
 Corrente de ouro, tem!
 Tem pano da Costa, tem!
 Tem bata rendada, tem!
 Pulseira de ouro, tem!
 Tem saia engomada, tem!
 Sandália enfeitada, tem!
 Tem graça como ninguém...
 Como ele requebra bem...
 Quando você se requebrar,
 caia por cima de mim... (3x)
 O que é que a baiana tem? (2x)

Baiana, canção de Sá Roris e Braulio Carvalho, gravação de Almirante (1940); 39) *Senhor do Bonfim me enganou*, canção de Pedro Caetano, Wilson Batista e Claudionor Cruz, gravação de Dircinha Batista e Nuno Roland (1940); 40) *Ele rasgou minha baiana*, canção de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, gravação de Dircinha Batista (1940); 41) *A Baiana tem*, canção de Sátiro de Melo e Jararaca, gravação de Jararaca (1940); 42) *Meu dinheiro tem*, canção de Dias da Cruz e Pedro Fábio, gravação de Os Pinguins (1940); 43) *No samburá da Baiana*, canção de Moacyr Bernadino e J. Portela, gravação de Marília Batista (1940); 44) *Bahia, oi, Bahia*, canção de Vicente Paiva e Augusto Mesquita, gravação de Anjos do Inferno (1940); 45) *Baiana boa*, canção de Milton Bitencourt, gravação de Anjos do Inferno (1940); 46) *Me ensina a sambar*, canção de Antonio Almeida, gravação de Anjos do Inferno (1940); 47) *Baiana em Hollywood*, canção de Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar, gravação de Alvarenga e Ranchinho (1941); 48) *A baiana diz que tem*, canção de Raul Torres (1941); 49) *Me leva baiana*, canção de Jararaca e César Guerra Peixe, gravação de Jararaca e Ratinho (1941); 50) *Adeus, baiana*, canção de Manezinho Araújo, gravação o mesmo (1941); 51) *Abana baiana*, canção de Roberto Roberti e Jorge Faraj, gravação de Irmãs Pagãs (1941); 52) *Baiana do meu coração*, canção de Lamartine Babo e Moacir Araújo, gravação de Almirante (1942); 53) *Lembranças da Bahia*, canção de Moreira da Silva e Geraldo Pereira, gravação de Moreira da Silva (1942); 54) *Comprei uma baiana*, canção de Joca do Pandeiro e Jacaré, gravação de Eladir Porto (1942); 55) *Vatapá*, canção de Dorival Caymmi, gravação de Anjos do Inferno (1942); 56) *Lembranças da Bahia*, canção de Geraldo Pereira e Moreira da Silva, gravação de Moreira da Silva (1942); 57) *Baianinha*, canção de Gastão Viana e Benedito Lacerda, gravação de Nelson Gonçalves (1942); 58) *Baiana falsificada*, canção de Herivelto Martins, gravação de Trio de Ouro (1943); 59) *Baiana bonita*, canção de Gastão Viana e Benedito Lacerda, gravação de Grupo Os 4 Azes e 1 Coringa (1943); 60) *Minha Homenagem*, canção de Ciro Monteiro (1943); 61) *Baiana falsificada*, canção de Herivelto Martins, gravação de Trio Nordestino (1943); 62) *O laiá baiana*, canção de Georges Moran e Freitas Guimarães, gravação de Francisco Alves (1944); 63) *Pregão da baiana*, canção de Denis Brean, gravação de Isaura Garcia (1944); 64) *Bahia, Rainha da lenda*, canção de Pedro Caetano e Alcyr Pires Vermelho, gravação dupla Joel e Gaúcho (1944); 65) *Oração ao Bonfim*, canção de Vicente Paiva e Chiquinho Sales, gravação de Francisco Alves (1944); 66) *Falsa baiana*, canção de Geraldo Pereira, gravação de Ciro Monteiro (1944); 67) *Lá vem a baiana*, canção de João de Barro, gravação de Anjos do Inferno (1945); 68) *Baiana dengosa*, canção de Elias Salomé e Lopes Rodrigues, gravação de Irmãs Medina (1945); 69) *Mais um milagre*, canção de Geraldo Pereira (1945).

Só vai ao Bonfim que tem... (2x)
 um rosário de ouro
 uma bolota assim,
 Quem não tem balangandãs
 ô não vai no Bonfim,
 ô não vai no Bonfim (apud MARIANO, 2009, p. 234)

Outra canção que fez referência às pencas de balangandãs foi *O que é que tem a baiana*, de Pedro Caetano e Joel de Almeida, gravada por Dircinha Batista em 1939, uma resposta à música cantada por Carmem Miranda, com o intuito de desqualificar o uso das pencas de balangandãs e do torso como algo que não convém às cariocas: “E não quer cair por cima de ninguém, / Não tem balangandãs, porque não lhe convém,/ Pois sendo carioca não precisa de nada, / Nem torço de seda, nem sandália enfeitada” (apud MARIANO, 2009, p. 232).

Contudo, tal música não diminuiu a vontade dos músicos e de Carmem Miranda de referenciar as pencas de balangandãs em canções, gravadas na temporada que Carmen passou no Brasil, em setembro de 1940. Em *Disseram que eu voltei americanizada*, de Luís Peixoto e Vicente Paiva, gravada por Carmem Miranda, possivelmente uma resposta às críticas por viver nos Estados Unidos, há uma menção às pencas de balangandãs: “Disseram que já não tenho molho, ritmo, nem nada / E dos balangandãs já nem existe mais nenhum” (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 37). Outras canções, do mesmo ano, enfocaram uma relação das pencas de balangandãs com o nacionalismo como em *É um quê que a gente tem*, de Ataulpho Alves e Torres Homem e gravada por Carmem Miranda, na qual os compositores fizeram uma relação entre samba, Brasil e penca de balangandãs: “E o samba verde-amarelo já cantei p’rá todo mundo / E houve muito bate-fundo com os meus balangandãs” (MONTEIRO, 1989, p. 45-46). Outra canção de cunho nacionalista com balangandãs foi *Diz que tem*, de Vicente Paiva e Aníbal Cruz e gravada também em 1940 por Carmem: “Ela diz que tem, diz que tem / Tem cheiro de mato, tem gosto de côco / Tem samba nas veias, tem balangandãs / Ela diz que tem, diz que tem / Tem pele morena e o corpo febril / E dentro do peito o amor do Brasil” (MONTEIRO, 1989, p. 45-46). Portanto, em apenas um ano Carmen Miranda gravou três músicas mencionando as pencas de balangandãs em 1940.

Grande repercussão teve o samba feito por Vicente Paiva e Chianca de Garcia, chamado *Exaltação à Bahia*, lançado na peça *Como se faz uma baiana*, em 1943. Estrelada no Cassino da Urca por Jararaca, Ratinho, Linda Batista e Grande Otelo, a sua gravação em disco foi feita pela cantora Heleninha da Costa. A canção menciona mais uma vez as pencas de balangandãs da baiana: “Foi na Bahia das igrejas todas de ouro / Onde valem as morenas um tesouro como nenhum / Como nenhum pode

haver, / onde as baianas com sandálias e balangandã, / Vão mostrar ao mundo inteiro / Nosso samba brasileiro / E da auri-verde, / Bahia, oh” (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 113). No samba, as baianas de sandália e balangandãs, assim como as igrejas cheias de ouro da Bahia, são consideradas uma atração turística, símbolos nacionais em uma afirmação da nacionalidade com as expressões “samba brasileiro” e “auri-verde Bahia”.

Na Era Vargas houve, ainda, outras canções que faziam referência as pencas de balangandãs, como o *Leilão da baiana*, de Max Bulhões e Milton de Oliveira, gravada por Violeta Cavalcante (1945), em que a baiana vende seus bens em uma grande algazarra: “Vou vender meu tabuleiro/ Na presença dos meus fãs, / Minha figa da Guiné, / O meu pano da Costa, / E os meus balangandãs” (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 124). Denis Brean foi um dos compositores que mencionou as pencas de balangandãs em suas letras, como na música *Cheguei da Bahia*, gravada por Linda Batista em 1945: “Pra quem não acredita,/ Eu posso provar, / Um pano da Costa eu trouxe de lá,/ Um balangandã eu trouxe de lá,/ Argola africana eu trouxe de lá, / A camisa rendada eu trouxe de lá,/ A chinela e a figa eu trouxe de lá,/ Também trouxe um ioiô, / Mas não posso mostrar” (MARIANO, 2009, p. 231). A canção apresenta uma lista de itens que compõem o traje da baiana, dentre eles a imprescindível penca de balangandã.

Seguindo o embalo da fama das pencas de balangandãs em diversas canções no período Vargas, a peça de Teatro de Revista¹⁰⁶ *Joujoux e Balangandãs*, de Henrique Pongetti e Luiz Peixoto, com música homônima, com os personagens principais interpretados por Maria Clara Correia (Mariah) e Mário Reis. De acordo com Lúcia Oliveira (2007, p.345) o musical narrava a história do “sr. Motta Durães, que vai aos Estados Unidos e é bem recebido por um amigo americano” quando volta ao Brasil “sr. Durães e senhora convidam o ianque para conhecer o Brasil” chegando o americano em um “de Frota de Boa Vizinhaça”, e “conhece as danças típicas de diferentes regiões da América do Sul: o tango, a rumba e o samba”. A canção, em cuja letra há um diálogo entre Joujoux, uma moça parisiense, e Balangandãs, um rapaz brasileiro, fez um grande sucesso no carnaval de 1939 e em 1940. Com encenação no Teatro Municipal e no Cassino da Urca, com apresentação inclusive organizada pela

¹⁰⁶ Gênero teatral popular, que segundo Vera Collaço e Rosane Satolin (2019, p.1), é caracterizado por ser “um espetáculo ligeiro, do gênero do teatro musicado, que passa em revisão os acontecimentos da atualidade de forma cômica. A revista busca atingir o maior número possível e diferenciado de público, tendo, em suas origens, forte denotação crítica e política; a revista ri de si mesma e dos fatos oriundos do seu meio e da sociedade. Esse é um dos elementos mais importantes da revista e por isso ela se torna tão rica, já que, ao contemplar o seu público com o riso perante o que ele próprio vivencia, ela também é fonte de pesquisa do seu contexto político, artístico e social”.

primeira-dama Darcy Vargas do país para fins beneficentes, *Joujoux e Balangandãs* ficou durante muito tempo nas colunas sociais e aguçaram a curiosidade das elites pelos balangandãs.

A peça *Joujoux e Balangandãs* não foi a primeira a mencionar símbolos vinculados à cultura afrobrasileira. A mulata foi um dos principais personagens-tipo do Teatro de Revista. De acordo com Antonio Lopes (2009) e Nancy de Freitas (2015), era comum a mulher negra ser representada no Teatro de Revista como baiana¹⁰⁷. A ascensão de tal personagem ocorreu desde o século XIX, inclusive em números com artistas estrangeiros, como a revista portuguesa *Tim-Tim por Tim-Tim*, de Souza Bastos, encenada no Brasil em 1892, que teve inclusão de um “número de bahiana” denominado “O Mugunzá”, com música de Francisco Carvalho, cantada pela atriz espanhola Pepa Ruiz (TAVEIRA, 2008, p. 109). Durante algum tempo, os papéis de mulheres negras foram interpretados por atrizes brancas, contudo, no início do século XX, inseriram atrizes negras e mestiças, como Júlia Martins e Otília Amorim (LOPES, 2009). Na década de 1940, a cantora e atriz mulata Araci Cortes interpretou algumas mulatas/baianas no Teatro de Revista. Na peça *É disso que eu gosto*, de Walter Pinto, produzida em 1940, Araci interpreta uma mulata que se veste de baiana à semelhança de Carmen Miranda. No ano seguinte, em outra peça de Walter Pinto, *A cabrocha não é sopa*, novamente Araci Cortes interpretou uma mulata, caracterizada pela sensualidade e pelo uso de penca de balangandãs:

Martins: Veja que linda cabrocha/Dizem que mora no Rocha
Oscarito: Tem andar bem provocante/ E usa muito pouca roupa

Martins: Essa cabrocha é um perigo

Oscarito: A cabrocha não é sopa

Araci: Eu tenho corpo cheiroso, eu tenho balangandans

Quem quiser sentir meu cheiro/vá lá em casa amanhã

Martins e Oscarito: Mexe que mexe cabrocha/para o nosso sangue esquentar (bis)

Araci: Comigo não tem veneno, nem tombo eu vou levar

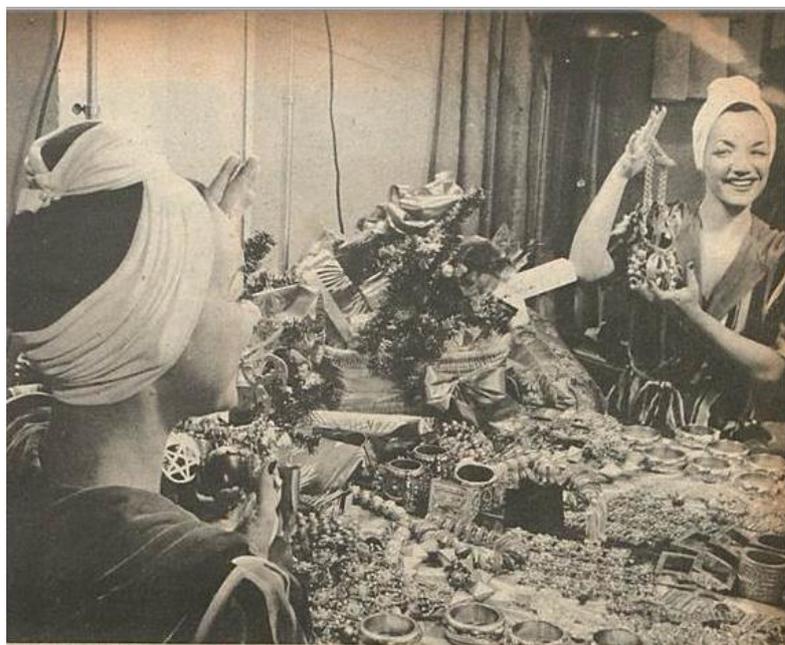
Esta cabrocha granfina eles têm que respeitar (FREIRE JÚNIOR; MAIA, 1941 apud FREITAS, 2015, p. 129-130).

Com a capacidade de atingir um grande público, o Teatro de Revista disseminou diversas características atribuídas a mulatas – algumas racistas e sexistas – como o uso da penca de balangandãs. Entretanto, foi o cinema, associado à música,

¹⁰⁷ Lopes enfatizou que, entre certos grupos cariocas, a Bahia, no fim do século XIX, “era considerada como fonte da cultura afro-brasileira”, para justificar a baiana como talvez o primeiro tipo feminino do Teatro de Revista. Saliou que ainda no século XIX, nas peças de Artur Azevedo, “a baiana aparecia em seu exotismo, com roupas típicas, vendendo comidas típicas, mas também atraindo o olhar masculino”, características que perduram no personagem-tipo até a década de 1940. Informou ainda que a terminologia “teatro rebolado” deve-se à atriz Aurélia Delorme, brasileira de descendência ibérica que, através da habilidade de gingar os quadris, tornou o gênero conhecido no século XX (LOPES, 2009, p. 88).

um fator determinante para a consagração das pencas de balangandãs como um bem cultural brasileiro. Dorival Caymmi e Carmem Miranda popularizaram os balangandãs e a baiana na música, sendo as décadas de 1930 e 1940 emblemáticas para a construção de “uma ideia de Bahia” como “Terra da felicidade”, das “denguices da mulata” e da “negra dos balangandãs”. Para Haudenschild, as letras das canções “superestimam a Bahia”, possuindo “um indiscutível sotaque turístico”, pois “só alguém de fora veria a Bahia com aqueles olhos” (HAUDENSCHILD, 2014, p. 80). André Domingues, ao olhar para as letras de Caymmi, salientou que as canções praieiras possuíam um cunho documentalista, citando locais, personagens e acontecimentos (DOMINGUES, 2009). Em uma cidade que vivia graves problemas sociais, as canções apontavam para um paraíso em que todas as raças se congratulavam em uma alegria sem igual, exceto pelas lamúrias dos velhos marinheiros nas canções praianas.

Fig. 46: Carmen Miranda segurando uma penca de balangandã



Fonte: Revista Manchete, 18 de dezembro de 1954, p.25.

As pencas de balangandãs se tornaram um objeto conhecido internacionalmente através do filme *Banana da Terra*, de 1939, em que Carmem Miranda se apresentou pela primeira vez vestida de baiana ao som da música *O que a baiana tem*, de Dorival Caymmi. A popularização dos balangandãs ocorreu devido ao traje de Carmem e aos trejeitos na interpretação da canção. Contudo, o traje de baiana usado pela cantora diferia do traje das negras baianas, pois utilizava torso e pano-da-costa com lantejoulas; bata, que deixava a barriga de fora; saia de seda listrada e muitos colares e pulseiras que se assemelhavam aos colares de bolas confeitadas e outras joias de crioula. Nas imagens do filme *Banana da Terra*, produzido em preto e branco, se destacavam o brilho da indumentária e das joias que

remetiam à riqueza das joias de crioulas – objetos que a cantora gostava de exibir em entrevistas, como na figura 46. O número do filme *Banana da Terra* foi tão bem sucedido que a música *O que que a baiana tem* foi novamente interpretada em outro filme, *Laranja da China* (1940) filme dirigido por Ruy Costa e produzido por Wallace Downey.

Ao analisar a carreira cinematográfica de Carmem Miranda entre os anos de 1939 e 1943, foi possível perceber que a cantora sempre surgia fantasiada de baiana: com turbantes estilizados variados, roupas coloridas e balangandãs, em uma caricatura da baiana. A cantora propagou, junto com a figura de baiana, outros aspectos da cultura nacional como o açúcar, o café, o samba, mas também a hipersexualização da mulher negra baiana e da mulher brasileira, de uma maneira geral. Os filmes *Banana da Terra* (1939), *Laranja da China* (1940), *Serenata Tropical* (1940), *Uma noite no Rio* (1941), *Aconteceu em Havana* (1941), *Minha secretária brasileira* (1942) – com adereços mais discretos – e *Entre a loira e a morena* (1943) – em que surge com uma gamela cheia de frutas na cabeça – possuem como característica números musicais, com a maioria das canções remetendo à cultura popular brasileira, e nos quais a cantora aparece fantasiada, de maneira estilizada, de baiana¹⁰⁸.

A popularização da baiana e das penças de balangandãs por Carmem Miranda deveu-se, em grande parte, ao carisma da artista. Apesar disso, a letra de *O que é que a baiana tem* não condiz com as roupas que a cantora escolheu para compor a personagem. Para Tânia Garcia (2004), Carmem Miranda criou “a baiana imaginada”, ou seja, “menos regional e mais cosmopolita”, como o resultado “de um filtro, que interposto inconscientemente por Carmen, a levou a enfatizar ou omitir certos aspectos típicos do traje e acrescentar outros a partir de suas referências” (GARCIA, 2004, p.111). Garcia salientou ainda que o uso do turbante marcou a cantora de tal maneira que, nos Estados Unidos, Carmem “raramente aparecia em público sem estar com seus cabelos enfiados num turbante estilizado” (GARCIA, 2004, p. 110). Carmem Miranda criou uma baiana hipersexualizada, estereotipada – comum na indústria cinematográfica norte-americana em que tipos caricatos e estereotipados eram comuns – e livre de africanismos, em uma propagação no exterior da baiana não negra. A cantora foi uma baiana branca, segundo Moura (1986), algo que agradava as elites, pois apesar de Walt Disney ter visitado a Portela para gravação do filme do *Zé Carioca*, utilizaram nas filmagens atores brancos “para não ferir as susceptibilidades

¹⁰⁸ Foi possível encontrar facilmente os filmes de Carmem Miranda em várias plataformas digitais e com boa qualidade de imagem e som.

de nossas “elites”, eternamente ressentidas pelo apelido de “macaquitos” ou para “não desagradar às plateias americanas”, colocando em cena apenas baianas e baianos brancos, e demarcando que, no cinema, mesmo para representar algo tão genuinamente afro-brasileiro, “a mulata não teve vez” (MOURA, 1986 apud FERNANDES, 2001, p.118).

A baiana de Carmem Miranda alimentava estereótipos e não foi um sucesso unânime da crítica, como é possível constatar em matéria da revista *A Cena Muda*¹⁰⁹, em 1941, quando a cantora já havia aparecido no cinema cinco vezes vestida de baiana. A reportagem sugeria que Carmem interpretasse papéis sem o uso de balangandãs:

A especialidade de Carmem Miranda a coloca numa situação bastante arriscada. Seus triunfos nos Estados Unidos, na Broadway como em Hollywood, tiveram por base o exotismo de sua indumentária extravagante, nitidamente carnavalesca. [...]

Uma Carmem vestida com elegância, uma Carmem social e distinta, interpretando papéis mais sérios e decentes, eis o que muitos de seus fãs desejam ver na tela. [...]

O turbante, os balangandãs, as estouvadas grosserias cênicas, as explosões de ataque de estupidez, as ciuadas grotescas, com arremessos de sapatos na cara dos coiós e dentadas nas mãos dos namorados, tudo isso é irritante, cacete, conduzindo o espectador a planos de apreciações visivelmente antipáticos. [...]

A vulgaridade é um anátema intransigente. Além disso, outras artistas de Hollywood já aparecem com os seus turbantes. Alice Talton, uma morena estonteante da Warner Bros., muito mais bonita do que Carmem, aparecerá num filme dessa empresa, com balangandãs e um turbante notável. Tudo isso concorrerá para sucumbir e vulgarizar a figura de Carmem Miranda lá e cá. A Fox precisa dar-lhe outros papéis, fugindo um pouco desta repetição enfadonha que se encaminha para o intolerável (CARMEM..., 1941, p. 3).

O texto da revista *A Cena Muda* apresentou uma imagem de Brasil que Carmem Miranda propagava e que incomodava pela vulgaridade, salientando ainda que o uso de turbantes e balangandãs, em Hollywood, estava deixando de ser algo exclusivo da cantora luso-brasileira. A popularidade que Caymmi, Carmem Miranda e o espetáculo *Jou-joux e Balangandãs* conferiram às penças de balangandãs resultou na publicação, na imprensa, de inúmeros textos a respeito do objeto. Florêncio Santos, que escreveu um artigo definindo os balangandãs em junho 1941, citado no capítulo anterior, no mesmo ano escreveu outro artigo relacionado ao objeto, demonstrando incômodo com a sua popularização, ao criticar o ato da imprensa relacionar a Bahia

¹⁰⁹ Foi a primeira revista brasileira voltada para assuntos de cinema, com publicações entre 1921 e 1955. Carmem Miranda foi capa de diversos números da revista. Até a atualidade o folhetim é colecionado por fãs da cantora.

constantemente às crioulas e a pratos africanos, enfatizando que a Velha Capital possuía outros atrativos:

É cousa vulgar, e inúmeras pessoas poderão ratificar a asserção, o fato de sempre, ou quasi sempre que se fála da Baía em determinadas rodas, surgirem referencias pouco amáveis, em que se procura focalizar, a terra que é o berço da nacionalidade, como terra do vatapá e do acarajé, da creoula de tórço e de barangandans... [...] Insistimos, pois, em desfazer essa injustificada impressão de que a Baía se reduz ao taboleiro de quizados africanos e aos requebros da mulata de chinelinhas, **cascavelhante de barangandans**. Compreendemos o êxito de um Dorival Caymi com o seu samba lambuzado de azeite de dendê e com sua afortunada **evocação dos “barangandans” que a “baiana tem”**. Mas a Baía não é só isso (SANTOS, 1941b, p. 11, grifo nosso).

O que Florencio Santos criticava era a ascensão meteórica das pencas de balangandãs, no final da década de 1930, como um símbolo baiano e nacional. A década de 1940 seria de descoberta, com diversos intelectuais buscando definir o objeto em artigos, jornais e revistas ou descrevendo o objeto ao visitar a Bahia e participar das festas religiosas.

É possível compreender como a baiana com seus balangandãs haviam se tornado uma representação do Brasil a nível internacional a partir da matéria de Evaldo Simas Pereira, intitulada *A “baiana” vai correr mundo nos filmes de Walt Disney*, publicada na *Revista da Semana* de 3 de julho de 1943, na coluna *Nossa Terra*. Pereira informou sobre um convite de Hollywood à “preta do acarajé” para conhecer a indústria cinematográfica norte-americana. Em um longo texto, é ressaltado como as pretas velhas tinham mantido as tradições em meio a tantas mudanças da modernidade, descrevendo-as como um símbolo de um tempo passado que persistia. A reportagem destacou a mobilização do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, que buscou fixar a imagem da baiana em suas práticas cotidianas, além de fotógrafos, pintores e intelectuais que buscavam descrever de maneira fiel os costumes. O teor do texto sugeriu que houve um frenesi em torno da baiana no início da década de 1940, causado pelos sambas, Carmem Miranda e pela visita de Walt Disney:

Quando Walt Disney esteve no Brasil à procura de características peculiares brasileiras, já conhecia a bahiana. Sabia da sua existência pela letra de quanto samba ouvira e pela escandalosa roupagem estilizada da menos bahiana das brasileiras – Carmem Miranda. Talvez tivesse visto mesmo alguma bahiana em qualquer festa e se surpreendido por não encontrá-las à solta, pelas ruas do Rio de Janeiro. Mas, quando levou consigo o primeiro dos escolhidos, o nosso muito amigo Zé Carioca, sentiu que não podia dispensar aquela expressão tão nacional do Brasil. E mandou o convite de Hollywood (PEREIRA, 1943, p. 17).

Pereira (1943) informou que foram produzidas centenas de fotografias enviadas a Disney com a baiana no tabuleiro, em procissões, no carnaval e em outros locais, além da preparação de bagagem com coisas típicas do fazer e da vida da baiana, a fim de impressionar Hollywood e as plateias do mundo. O texto, portanto, figura como um importante documento do alcance da baiana e da penca de balangandãs no universo cultural na década de 1940.

Entre os anos de 1946 e 1963, foram encontradas 30 músicas relacionadas à baiana¹¹⁰ e 03 relacionadas às penca de balangandãs, demonstrando que continuou em voga o enaltecimento das baianas e dos balangandãs no período, entretanto, com um número menor de músicas e sem o mesmo alcance de sucesso.

As três músicas encontradas relacionadas aos balangandãs para o período possuem temas distintos. Denis Brean foi o compositor de *Baiana no Harlem*, gravada por Linda Batista em 1950, que trata do sucesso das baianas com seus balangandãs nos Estados Unidos: “E foi aí que a baiana fez a roda, / Falou uma moda e no seu balangandã / E o Joel Louis que sambava no asfalto, / Gritou bem alto: Baiana, sou teu fã!” (MARIANO, 2009, p. 232). Já a música *Só se fala da baiana*, composta por César Siqueira e gravada por Marlene em 1952, é uma crítica à diferenciação excessiva realizada na música entre a baiana e os demais tipos femininos, demonstrando uma insatisfação no enaltecimento das baianas e seus balangandãs: “E esta história de baiana com balangandãs / Em roda de macumba, / oi, Sinhô do

¹¹⁰ 1) *Bahia, terra santa*, canção de Henricão e Rubens Campos, gravação de Carmem Costa (1946); 2) *Bahia imortal*, canção de Ary Barroso, gravação de Dircinha Batista e Déo (1946); 3) *Diana*, canção de Genival Macedo e Jorge Tavares, gravação de 4 Azes e 1 Coringa (1947); 4) *Baiana escandalosa*, canção de José Batista e Marina Batista, gravação de Dircinha Batista (1947); 5) *Lá vem a baiana*, canção de Dorival Caymmi, gravação o mesmo (1947); 6) *Falaram tanto da Bahia*, canção de Roberto Roberti e Arlindo Marques, gravação de Anjos do Inferno (1949); 7) *Baiana Tereza*, canção de Hélio Nascimento e Milton Vilela, gravação de Black-out (1949); 8) *Você diz que é baiana*, canção de Raimundo Olvado e Elpídio Viana, gravação de Roberto Silva (1949); 9) *Conceição da Praia*, canção de Dilu Melo e Oldemar Magalhães, gravação de Marlene (1949); 10) *Cidade Alta*, canção de José Gonçalves, gravação de Zé e Zilda (1949); 11) *Festa de baiano*, canção de Tonico e Sertãozinho (1950); 12) *Olhos verdes*, canção de Vicente Paiva, gravação de Dalva Oliveira (1950); 13) *Saudade da Bahia*, canção de Jair Gonçalves, gravação de Vagalumes do Luar (1951); 14) *Carta da Baianinha*, canção de Lourival Santos e Laranjinha, gravação de Laranjinha e Zequinha (1952); 15) *Baiana de Nazaré*, canção de Ari Moreno, gravação de Belinha Silva (1952); 16) *A baiana sambou*, canção de Herivelto Martins e Ciro Monteiro, gravação de Trio Nordestino (1954); 17) *Iá lá da Bahia chegou*, canção de Clodoaldo Brito e João Melo, gravação de Araci Costa (1954); 18) *Um carioca na Bahia*, canção de Hélio Simões e J. Miranda, gravação de Araci Costa (1954); 19) *Tempero da baiana*, canção de Correia Seixas e Erick Araguary, gravação de Anísio Silva (1955); 20) *Abraço fraternal*, canção de Pedro Caetano, Carlos Renato e Alcino Guedes, gravação de Martha Rocha e Emilinha Borba (1955); 21) *A situação do escurinho*, canção de Aldacir Louro e pandeirinho, gravação de Germano Mathias (1956); 22) *Baiana das miçangas*, canção de Aurélio Dias de Oliveira, gravação de MaritaLuizi (1958); 23) *Baiana no samba*, canção de Adinaldo Rodrigues, gravação de Dois Coringas (1958); 24) *Berimbau de baiano*, canção de Zé do Norte (1960); 25) *Colar de ouro*, canção de Jairo Simões e Renato Mendonça, gravação de Roberto Santos (1962); 26) *Me pediu uma baiana*, canção de V. Silva e Arnô Canegal, gravação de Ari Cordovil (1963); 27) *Relembrando a Bahia*, canção de Generina Vilaça, gravação de Bárbara (1963); 28) *Baiana de Araque*, canção de Araguary e Edson Santana, gravação de Wayne Silva (1963); 29) *Vou pra Bahia*, canção de Arthur Montenegro (1963); 30) *Retrato da Bahia*, canção de Riachão, gravação de Trio Nordestino (1963).

Bonfim, / Perdeu a graça, não tem mais poesia, / E agora é só mania / Que não tem mais fim” (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 151). Por último, a canção *Baianinha, Baianinha*, de Babi Fernandes, cantada por Jorge Fernandes, gravada em 1955, é um canção clássica de saudades da Bahia e da baianinha com todos os seus apetrechos: “Hei de voltar à Bahia, / Baianinha, pra ver você de torço e chinela, / Balangandãs e colar, saia de renda enfeitada / Baianinha hei de voltar, / Só pra ver o feitiço que você tem nesse olhar “ (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 158).

Voltando ao número de músicas que mencionam balangandãs, a partir da década de 1970 até a atualidade, há um crescimento no número de canções, sendo encontradas 25 músicas, dentre as quais 12 são sambas-enredos¹¹¹ e 15 são de estilo variado, com predominância de samba¹¹². Contudo, essas músicas não alcançaram o sucesso do período Vargas. As pencas de balangandãs continuam a ser relacionados à beleza da baiana, em uma escala menor, crescendo a relação com Carmem Miranda e a história da cultura afrobrasileira, através dos sambas-enredos. Neste período, os sambas-enredos enalteceram características da nacionalidade ao referenciar as pencas de balangandãs, sendo observado que, nos outros estilos musicais, as referências aos balangandãs possuem conotação diversificada.

As pencas de balangandãs ficaram relacionados a um período de apogeu da música popular brasileira, através de algumas matérias em jornais, quando foi mencionado que os tempos áureos iam “da prataria dos balangandãs aos dourados

¹¹¹ 1) *Mar baiano em noite de gala*, gravação de Unidos de São Lucas (1976); 2) *Sonhos de Natal*, gravação do G.R.E.S Tradição (1987); 3) *Vestindo a moda*, canção de Cajá, Filipine Nilton da Flor, gravação da Barroca Zona sul (1991); 4) *S.a.a.r.a. ... A Estácio Chegou No Lê LêLê de 'alalaô*, canção de de Fininho et.al., gravação do G.R.E.S. Estácio de Sá (1994); 5) *Bahia de São Salvador*, O Porto Seguro do Brasil, canção de Zezinho De Lucas, Paulo Cruz E Manero, gravação da União do Parque Curicica (2005); 6) *samba-enredo (sem título)*, canção de Ala musical da escola gravação Barroca Zona sul (2006); 7) *samba-enredo (sem título)*, canção de Xandinho et.al., gravação de G.R.C.E.S.M.F. Vila Alice (2010); 8) *75 Anos de Cara Pintada de Brasil - Une Somos Nós, Nosso Samba, Nossa Voz!*, gravação de S.B.C.R Imperatriz Dona Leopoldina (2012); 9) *A velha Bahia apresenta o centenário do poeta cancionero Dorival Caymmi*, canção de Vitor Gabriel, gravação da Escola de Samba Águia de Ouro (2014); 10) *samba-enredo (sem título)*, gravação de Acadêmicos do Cubano (2019); 11) *Balangandãs - A Magia da Sorte, o Espanto do Mal e o Brilho das Estrelas*, canção de Gilsinho, Júlio Assis e Elson Ramires, gravação Imperadores do Sol (2019); 12) *Viradouro de alma lavada*, canção de Claudio Russo et.al., gravação de G.R.E.S. Unidos do Viradouro (2020).

¹¹² 1) *Mineira*, canção de João Nogueira e P.C. Pinheiro, gravação de João Nogueira (1975); 2) *Guerreira*, canção de João Nogueira e P.C. Pinheiro, gravação de João Nogueira (1978); 3) *Brastoque*, canção de Pádua, gravação o mesmo (1978); 4) *Coisas da Portela*, canção de Agepê e Canário, gravação de Agepê (1984); 5) *Eu prefiro acreditar*, canção de Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Marquinho, gravação de Zeca Pagodinho (1990); 6) *Groove da baiana*, canção de Jorge Zarath, Tenison Del Rey e Paulo Vascon, gravação de Daniela Mercury (2000); 7) *Bossa Nova do Sertão*, canção de Carlinhos Brow e Alain Tavares, gravação de Timbalada (2004); 8) *Balangandãs*, gravação de Os Bambaz (2007); 9) *Alô alô Brasil*, canção de Cássio Ferreira, Eduardo Dussek e Roque Conceição, gravação de Eduardo Dussek (2011); 10) *Horizonte Mãe*, canção de Roy, gravação de O círculo e Ilê Aiyê (2012); 11) *A força que vem da raiz*, canção de Roque Ferreira, gravação de Mariene de Castro (2014); 12) *Canto Para Aldebarã*, canção de Thamiros Tannous, gravação a mesma (2014); 13) *Água na boca*, canção de Marcelo Café (2016); 14) *Realeza*, canção de Joluis e Alvinho, gravação de Alcione (2020); 15) *Nascente da Paz (bororó)*, canção de Leandro Lehart (2020).

clássicos do municipal”, em que são ressaltados os sucessos de Carmem Miranda, a sua relação com os balangandãs e com músicos da Bahia (CORDEIRO, JACINTHO, AUGUSTA, REIS, 1975, p.10). Carmem Miranda e as penças de balangandãs tornaram-se indissociáveis e nunca deixaram de fazer parte do imaginário popular, pois alguns sambas-enredo associaram a cantora e o objeto a um período da história da nação. Por exemplo, o samba-enredo da escola de samba *Cabeções de Vila Prudente*, para o carnaval de 1982, intitulado *Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim*, de autoria de Nelson Coelho, Roberto Lindolfo e Ditão, demonstra tal questão. Em documento enviado ao Chefe do Serviço da Censura da Divisão de Superintendência Regional do Departamento de Censura Federal, foi possível perceber qual a compreensão de balangandã reinava no universo musical do início dos anos de 1980, pois para que uma escola pudesse desfilar deveria ser enviado pela agremiação letra e esboço de algumas alegorias para liberação da censura. Na letra do samba-enredo, além dos balangandãs, galhos de arruda e figa da Guiné foram associados à baiana, sendo as penças de balangandãs vinculadas também à Carmem Miranda (ARQUIVO NACIONAL, 1981).

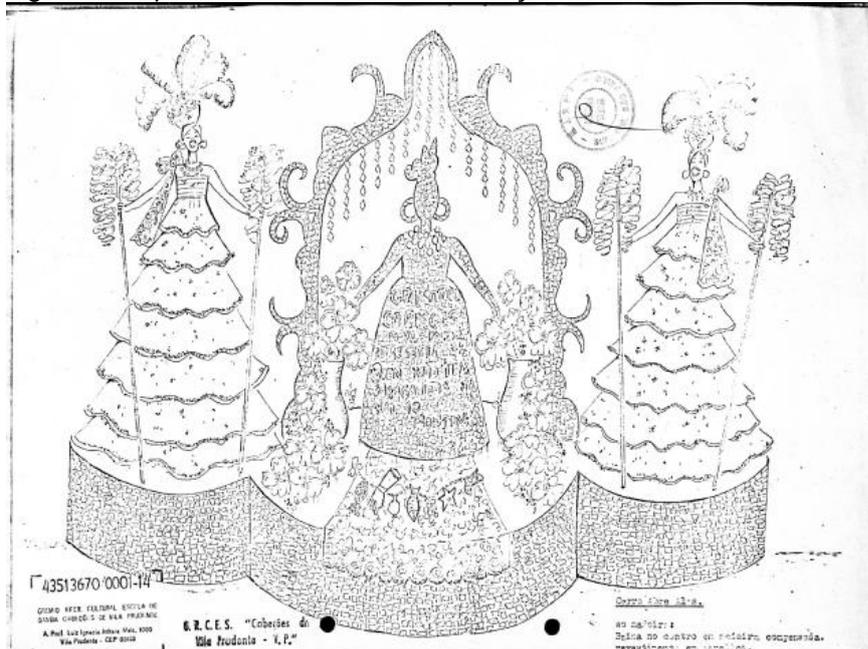
Além da letra do samba-enredo, o documento ainda continha um texto que tratava de explicar aos censores o que seria um balangandã e sua relação com Carmem Miranda. As penças de balangandãs foram descritas como um adorno portado pelas negras baianas no dia da lavagem das escadas da Igreja do Bonfim, existindo o barangandã, o berenguedém e a penca. Definiram o balangandã como “uma penca de exorcismo usado pelas baianas tradicionais”, como comum “a competição de balangandãs nas noites do Senhor do Bonfim” salientando ainda que “Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim” e que a peça “é uma penca que tem uma argola na qual é presa uma porção de balangandãs” (ARQUIVO NACIONAL, 1981, p. 4). No documento ainda é possível observar a descrição de diversos amuletos que compõe a penca de balangandãs.

No documento enviado aos censores, ainda foi possível observar alguns croquis de alegorias, sendo que o carro Abre-alas possuía imagens que remetiam à figura da baiana e dos balangandãs (fig. 47). No desfile da escola, Carmem Miranda foi descrita como aquela que popularizou as penças balangandãs internacionalmente através de diversas canções.

Na atualidade, a representatividade das penças de balangandãs chegou até a cidade de Uruguaiana no Rio Grande do Sul com o samba-enredo *Balangandãs: a magia da sorte do Mal e o brilho das estrelas* da Escola de samba *Imperadores do Sol*. O enredo enalteceu os balangandãs como um amuleto de proteção e Carmem Miranda como rainha dos balangandãs. No card promocional da Escola de samba (fig.

48) é possível visualizar o destaque dado aos berloques que compõem a penca de balangandãs.

Fig. 47: Croqui do carro abre-alas da Cabeções de Vila Prudente de 1982



Fonte: Arquivo Nacional, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1981, p.6.

A grande visibilidade veio com o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro, no carnaval carioca de 2020, fez uma homenagem às ganhadeiras de Itapuã com o samba-enredo *Viradouro de alma lavada*, em que contou a história de tais profissionais e sua religiosidade. O carnaval da escola fez menção a diversas formas aos balangandãs: 1) No samba-enredo havia a menção às penca de balangandãs associando às crioulas: “São elas, dos anjos e das marés / Crioulas do balangandã, ô laiá / Ciranda de roda, na beira do mar / Ganhadeira que benze, vai pro terreiro sambar / Nas escadas da fé / É a voz da mulher”; 2) O *card* promocional do carnaval da escola (fig. 49) possuía uma imagem de uma penca de balangandã; 3) referências às penca de balangandãs no terceiro carro alegórico do desfile, denominado de *Jóias de Crioula – A arte Metal e o Ganho da Sorte*, todos em prata e com diversos elementos presentes na joia (fig. 50); 4) uma ala que desfilou próximo ao carro denominado de balangandãs.

Fig. 50: Carro alegórico “Joias de Crioula – A arte Metal e o Ganho da Sorte”



Fonte: <https://www.carnavalesco.com.br/>

Dessa forma, buscamos evidenciar que, a partir da década de 1930, houve uma intensa produção musical que caracterizava as pencas de balangandãs e a baiana como símbolos da identidade nacional. Na atualidade, foi observado que as pencas de balangandãs continuam a ter na música uma instância de consagração, remetendo à história e identidade nacional, associados às baianas e à Carmem Miranda.

Por fim, saindo do âmbito da música, do teatro e do cinema, outra forma de consagração das pencas de balangandãs foi à literatura, sendo Jorge Amado o maior expoente de uma escrita voltada a propalar as características do povo da Bahia, a partir da valorização de costumes e tipos baianos das camadas subalternas e relacionados à cultura afrobaiana. Amado proporcionou aos leitores o encontro com diversos elementos da baianidade por meio de personagens, lugares, profissões, hábitos do cotidiano, em uma obra ficcional que remetia a diversos personagens que realmente existiram na Bahia, através de uma escrita de cunho antropológico, imaginativo, memorialístico e documental de intelectual orgânico de seu tempo. Jorge Amado pode ser considerado um intérprete da Bahia. Considerado um dos agentes construtores de uma “utopia de lugar” (RISÉRIO, 1993; MACIEL, 2015), o autor foi uma espécie de porta-voz da baianidade, através de uma escrita que buscava enaltecer o “espírito do lugar”, uma aura fantástica, singular, que só a Bahia e o povo baiano “seriam capazes” de possuir. Para Celeste Andrade (2000) a obra de Jorge Amado possui a habilidade de demarcar espaços e fronteiras, uma geografia imaginada somada a crítica social voltada principalmente aos subalternizados.

Jorge Amado fazia parte do grupo Academia dos Rebeldes, que possuíam um posicionamento político-cultural distinto dos membros do IGHB, especialmente relacionado a importância da cultura afrodiáspórica e da cultura popular na caracterização da cidade. Valdomiro Santana apresentou um depoimento de Jorge Amado sobre as vivências do literato entre o povo baiano entre o final da década de 1920 e início de 1930:

[...] éramos uns subliteratos, uns esculhambados, o rebotalho da cultura baiana. Fazíamos farras imensas, tínhamos muita ligação com as figuras populares, capoeiristas, malandros, estivadores, boêmios, prostitutas. Íamos sempre as festinhas de bairro, aos candomblés, as feiras, aos mercados. Daí o meu aprendizado de romancista. Esse meu contato com o povo foi fundamental para a obra que escrevi (AMADO *apud* SANTANA, 1986, p. 14).

Em conjunto com Edison Carneiro e Couto Ferraz, Amado promoveu o II Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, que tinha como principal pauta uma maior visibilidade das características da herança africana da população de Salvador, com a participação de intelectuais, mas também do povo-de-santo. A obra de Jorge Amado, assim como suas práticas sociais, estava comprometida por uma luta pela liberdade religiosa, contra a marginalidade do povo negro e pela descriminalização do candomblé. Nos anais do congresso é possível observar o discurso de Jorge Amado sobre a importância de dar visibilidade à população negra de Salvador, salientando a ideia de vergonha das elites relacionada à população de origem africana, afirmando ser necessário “reconhecer, estudar, classificar e louvar a admirável contribuição do negro na formação da nacionalidade” (AMADO, 1940, p. 326).

Comunista, candomblecista e casado com uma desquitada, Jorge Amado não foi glorificado de imediato pelo povo com a publicação de seus livros. Ao contrário, recebeu críticas por disseminar como comum na Bahia práticas culturais vinculadas a cultura afro-brasileira, em um momento político que iniciava a aceitação de povos africanos na formação da identidade nacional. Jorge Amado enaltecia características que o Estado buscava atenuar ou esquecer. Em 3 de agosto de 1935 o jornal *O Imparcial*, que veiculou na década anterior dezenas de reportagens repudiando o trabalho das mulheres negras no ganho, paladino de uma concepção de civilidade, criticou a obra de Jorge Amado e voltou a atacar as negras de ganho através de uma crítica ao personagem Jubiabá – considerado pelo periódico um personagem desqualificado para representar a Bahia:

O retrato mais conhecido, da Bahia, é aquela em que Ella se apresenta sob as vestes de mulata velha vendendo acarajé e amendoim nas horas úteis e fazendo feitiçaria nas horas vagas. A Bahia velha ganhou fama de feiticeira como geralmente pensam das pretas velhas as creanças... Assim é que ficamos aparecendo sempre aos de fora como clientes obrigatórios do ‘velho’ Jubiabá...

Mas não é só a Bahia que gosta dos feitiços e das bruxarias; todo o Brasil (isso já vem dos nossos índios) está cheio de feitiçarias e de feitiçeiros (FEITIÇARIA, 1935, p. 1)

Jorge Amado não se abalou com as críticas à sua escrita ou à representação de personagens típicos do povo baiano – sobretudo de origem negra e das classes sociais subalternas – em seus romances. No prefácio da primeira edição de *Capitães de Areia*, salientou que não escrevia para alimentar o próprio ego, mas para apresentar a essência do povo baiano. A forma como Jorge Amado tratou de tal questão reflete o incômodo que o sucesso dos romances do autor causava em alguns segmentos na elite letrada soteropolitana, em que uma imagem da Bahia com moleques, cortiços, bêbados e prostitutas se fixava no imaginário popular sobre a Antiga Capital:

Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores (AMADO, 1937, p. 13).

Diversos elementos que caracterizam a baianidade estão presentes na obra de Jorge Amado. Podemos destacar personagens como pescadores, ganhadeiras, prostitutas, bêbados, pessoas vinculadas à religião de matriz africana, moleques, vagabundos etc.; a culinária, com descrição de pratos típicos; as festas populares; as belezas naturais; os velhos sobrados, dentre outros aspectos. As pencas de balangandãs aparecem de três formas: 1) como lembrança da Bahia (souvenirs); 2) como ornamento feminino; 3) como presente para lemanjá.

A primeira forma de Jorge Amado citar as pencas de balangandãs pode ser observada no romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, publicado em 1959, em que as pencas de balangandãs aparecem como lembrança da Bahia, comercializado no Centro Histórico e no Mercado Modelo. Na passagem, fica claro que, após a morte de Quincas Berro D'água, um grande acontecimento local, os comerciantes aproveitam para aumentar os preços dos produtos que serviriam como uma lembrança para os turistas da cidade:

Já naquela hora a notícia da inesperada morte de Quincas Berro D'água circulava pelas ruas da Bahia. É bem verdade que os pequenos comerciantes do mercado não fecharam suas portas em sinal de luto. Em compensação, imediatamente aumentaram os preços dos **balangandãs**, das bolsas de palha, das esculturas de

barro que vendiam aos turistas, assim homenageavam o morto (AMADO, 2008a, p. 47, grifos nossos)

A segunda forma de Jorge Amado mencionar as penças de balangandãs em sua obra foi ao elencar, no prefácio de *Tenda dos Milagres*, publicado em 1969, os diversos ofícios e seus mestres que possuíam tenda/loja no Pelourinho como mestre de capoeira, riscadores de milagres, trovadores, violeiros, repentistas, santeiros, dentre outros. Um dos ofícios destacado foi o de prateiro em que é referenciada a confecção de penças de balangandãs atribuída a Lúcio Reis, personagem fictício que, possivelmente, faz referência a alguém que conheceu:

Prateiros trabalham os metais nobres: a prata e o cobre se revestem de uma sóbria beleza em frutas, peixes, figas, **balangandãs**. Na Sé e na Baixa dos Sapateiros tocam o ouro e ei-lo virado em colares e pulseiras. O mais afamado dos prateiros foi Lúcio Reis; o pai, competente lusitano, lhe ensinou o ofício mas ele desprezou as filigranas pelos **cajus, abacaxis, pitangas, pinhas, figas de todos os tamanhos**. Da negra Predileta, sua mãe, herdou o gosto de inventar e inventou brincos, broches, anéis – hoje valem fortunas nos antiquários (AMADO, 1983, p. 10, grifos nossos)

A terceira forma de apresentar as penças de balangandãs em sua obra foi observada no mesmo livro, como parte da indumentária de Rosa de Oxalá – mulher negra, descrita como a mais bela da Bahia, festeira, cumpridora das obrigações a seu santo e que havia sido tirada da prostituição por um coronel com que teve uma filha. Jorge Amado, ao descrever um passeio de Rosa de Oxalá pela cidade à noite, em direção aos folgedos da Tenda dos Milagres, portando sua pença de balangandãs, quis demonstrar ao leitor o feitiço que a negra despertava nos homens ao passar tão bela:

Dizer como era Rosa, Rosa de Oxalá, a negra Rosa, descrevê-la com as chinelas de veludo, seu odor noturno, esse cheiro de fêmea, esse perfume, a pele negro-azul em seda e pétala, seu poderio inteiro, da cabeça aos pés, a profunda bizzarria, a prosopopéia, **os balangandãs de prata**, o langor dos olhos iorubas, ah, meu amor, pra fazê-lo, só um poeta de provada fama [...] Uma vez ia Rosa pela rua, em trajas de festa [...]. Numa janela do sobrado rico, dois senhores opulentos, um bem idoso, o outro moderninho, viram-na passar com seu presente e sua realeza, toda nos trinques, deixando as chinelas, ao caminhar, um rastro bom de música, a rosa nos cabelos – os cabelos era um musgo matinal – a bunda em navegação de maré alta e um pedaço de seio iluminado ao sol (AMADO, 1983, p. 96-97, grifos nossos).

Rosa de Oxalá, assim como outras personagens de Jorge Amado, exalava sensualidade – obras ambientadas em Salvador eram comuns haver referências às mulheres negras, seus trajas, gosto pelo trabalho e beleza. O uso de pença de balangandãs por Rosa são citados mais uma vez quando ela se veste para assistir escondida ao casamento da filha Miminha – criada pelas irmãs solteironas do coronel

por serem consideradas mulheres com conduta ilibada. Apesar da tristeza, Rosa de Oxalá usa todas as suas joias para assistir escondida o casamento da filha:

Não cruzou a Praça, no entanto, em trajes de baiana, saia, bata e anáguas brancas, a cor sagrada do encantado. Quando à porta da Catedral, ofereceu o braço a Archanjo, exibia vestido de senhora da sociedade, cortado e costurado pela mais cara costureira, **jóias sem preço, balangandãs de ouro e prata**, e a elegância inata de quem nasceu rainha. Arrumara-se como se fosse ocupar o lugar que lhe competia de direito, junto ao pai da noiva, à esquerda do padre (AMADO, 1983, p. 162, grifos nossos).

A terceira forma como as pencas de balangandãs aparecem nas obras de Jorge Amado pode ser visualizada no romance *Tereza Batista cansada de guerra*, publicado em 1972, em que foram descritas algumas festas populares, dentre elas a de lemanjá, no Rio Vermelho, que ocorre no 2 de fevereiro em que fiéis levam “os presentes para a mãe-d’água sendo trazidos e acumulados nos enormes cestos de palha – perfumes, pente, sabonetes, balangandãs, anéis e colares, um mundo de flores e cartas de peditório” (AMADO, 2008b, p.41). Jorge Amado elenca, portanto, os balangandãs como um presente para a vaidosa lemanjá.

Além da obra de Jorge Amado, foram analisados ainda romances que tratam de trajetórias de mulheres negras ambientados na Bahia entre o século XIX e início do século XX a fim de observar se os autores abordaram a posse de pencas de balangandãs pelas mulheres negras da Bahia.

O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, possui como personagem central a africana jeje Kehinde (nome africano) ou Luísa (nome católico), mulher negra que foi traficada para a Bahia ainda criança. O romance é narrado por Kehinde durante a sua derradeira travessia, quando regressa ao Brasil para encontrar seu filho que foi vendido como escravo. A obra pode ser considerada uma ilustração do conceito de transmigração criado por Beatriz Nascimento, pois Kehinde é traficada criança para o Brasil, morando (passando), devido as circunstâncias do cativo ou na labuta do trabalho livre, na Ilha de Itaparica, Salvador (vários bairros), Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Campinas, Maranhão, Lagos. Gonçalves dá grande visibilidade ao trabalho de ganho ao demonstrar que sua personagem consegue comprar a liberdade e conquistar bens com a atividade. Kehinde começa sua atividade de ganhadeira em Salvador por admirar as mulheres negras que vendiam quitutes no sobrado da sua senhora: “eu gostava de ver as doceiras, pretas bonitas e bem-vestidas, usando toda sorte de enfeites ou joias de verdade, como as chamativas pulseiras de ouro cheias de penduricalhos” (GONÇALVES, 2009, p. 140). A menção aqui aos balangandãs não é nítida pois não

há evidências da existência de pulseiras com penduricalhos no século XIX, apenas penças, balangandãs e penças de balangandãs.

Kehinde, assim como as ganhadeiras que conheceu, passa a adquirir joias e roupas a fim de conquistar mais fregueses com a sua elegância, sendo associado, portanto, o uso de joias ao trabalho das mulheres negras no ganho. Outra associação das joias de crioula às mulheres negras no romance de Gonçalves relaciona-se a Festa do Bonfim. A narrativa de Kehinde demonstra sua admiração ao observar o luxo das mulheres negras na celebração:

Eu me arrependi de não ter usado uma roupa melhor, porque do lado de fora da igreja, onde ficavam os pretos, todos estavam vestidos como se fossem a uma festa muito rica. A maioria vestia azul, cor associada ao mar e à sua rainha, e as pretas usavam as batas que deixavam um dos ombros descoberto, e muitos colares de corais e de ouro, o mesmo material dos braceletes empilhados até o cotovelo. Eram bonitas figuras, com as saias rodadas de tecido bordado e um pano do mesmo tecido para montar o turbante que cobria a cabeça, e muitas ainda tinham **as cinturas marcadas com fileiras de ouro de onde pendiam figas e outros penduricalhos**, que faziam barulho e marcavam o passo de dança que usavam para caminhar (GONÇALVES, 2009, p. 334-335, grifos nossos).

Nesta citação da obra de Gonçalves fica nítido que os penduricalhos de ouro usados à cintura em dias de festa pelas negras da Bahia trata-se de penças de balangandãs – apesar de não denominar de tal forma (será que eram chamados de balangandãs em meados do século XIX?). Por fim, a última referência no romance ao uso de joias de crioulas por mulheres negras no século XIX salienta que as “pretas de São Salvador faziam sucesso em São Sebastião, principalmente as que se vestiam à maneira da Bahia” apontando ainda “que as outras já estavam começando a imitar” (GONÇALVES, 2009, p.472). Dessa forma, o romance de Ana Maria Gonçalves aponta o uso de penças de balangandãs pelas mulheres negras da Bahia e o uso de tais joias também no Rio de Janeiro.

O Romance *Água de barreira*, escrito por Eliana Cruz em 2016, é uma obra que trata dos percalços sofridos por mais de uma geração de mulheres entre a escravidão e o pós-abolição na Bahia. Martha, a personagem central, filha de Anolina, uma ex-escrava, migra do Recôncavo para Salvador a fim de buscar outras formas de ganhar o sustento. São descritos por Cruz todos os percalços enfrentados e o estabelecimento de Martha como ganhadeira – profissão que lhe proporciona o acúmulo de capital por meio da aquisição de joias de crioulas e uma casinha. Na narrativa de Cruz é possível vislumbrar a seguinte passagem sobre o gosto da personagem por joias:

Adorava ouro e comprava pulseiras, brincos, anéis e colares que podia. Comprava também muitas pulseiras de coral. Tudo no mesmo ourives que servia a família de Iaiá Bandeira, na Rua dos Ourives.

Tinha balangandãs pendurados à cintura, e as pulseiras subiam no braço que ficava livre do pano da costa jogado em um dos ombros. Sempre quis **ter um balangandã igual ao chaveiro de prata que via sempre, quando criança, pendurado na cintura de Iaiá Bandeira** (CRUZ, 2018, p. 170, grifos nossos).

Na citação acima é possível ver apontada uma das motivações da aquisição de uma penca de balangandã: a vontade de também ter um objeto/joia pendente na cintura como sua antiga senhora. Tal vontade de adquirir joias é recriminada pelo companheiro por achar que ela estava obcecada com a ideia de ganhar mais, de ser mais que aqueles senhores, alegando que “até suas pulseiras, brincos e balangandãs ela mandava fazer no mesmo joalheiro” (CRUZ, 2018, p. 177). Em outra passagem da obra é revelado para a neta de Martha, Celina, que com muita dificuldade estudava para professora, o precioso tesouro da avó e um outro motivo para a acumulação de tais objetos:

[...] Martha um dia lhe chamou no canto e lhe mostrou uma caixa. A menina arregalou os olhos. **Eram balangandãs, terços, colares e brincos...tudo de ouro.** [...]

Teu avô a vida toda me disse que eu queria ser igual a eles, que eu disputava com a família de Maricota...Era um pouco isso sim – e riu –, mas eu queria que tivessem alguma coisa pro futuro. **Fui comprando aos poucos, a vida toda. Um mês um brinquinho, tempos depois um colar, outra hora a penca de balangandã...**[...]

- Usei já algumas coisas para bancar o seu ginásio. Se a gente tivesse usado antes, isso tinha virado comida, vestido novo, quem sabe parte de uma outra casa maior, mais bonita... Mas eu queria uma coisa que ninguém pudesse tirar, fia. É pros seus estudos de professora, Cecé (CRUZ, 2018, p. 255, grifos nossos).

A citação salienta bem que além de adorno corporal, as joias de crioula eram uma forma de acúmulo de pecúlio pelas mulheres negras. Em consonância com as publicações que apontaram as joias de crioulas, dentre elas as penca de balangandãs, como um capital a ser utilizado para algo de grande importância para a vida da possuidora dos objetos ou de sua descendência, a narrativa de Cruz alinha-se aos estudos realizados sobre os objetos. A respeito do uso, ao contrário da descrição de Gonçalves de utilização para conseguir mais fregueses no trabalho de ganho e na Festa do Bonfim, Cruz enfatizou o uso doméstico por Martha na ocasião de apresentação do noivo de Damiana, sua filha, à família. Na reunião familiar, ocorrida em 1912, Martha apresenta-se com suas melhores roupas e João Paulo, seu genro, não deixa “de reparar nas joias de crioula que cobriam os pulsos, o pescoço e as orelhas” da mesma que portava “balangandãs vistosos que ela vinha colecionando por anos” (CRUZ, 2018, p. 213). O fim de tais joias no romance é o furto e comercialização dos objetos por João Paulo, deixando Martha, Damiana e Celina, sem as joias da família que custearia os estudos da última.

Os romances de Jorge Amado, de Ana Maria Gonçalves e Eliana Cruz que possuem como tema central questões que envolvem a cultura afro-brasileira ou a trajetória de mulheres negras na Bahia, não deixaram de mencionar as penças de balangandãs como joia ou como um souvenir da Bahia. Tais romances demonstram a ressonância que as penças de balangandãs possuem entre escritores que se debruçam sobre temas relacionados a influência do povo africano na cultura baiana.

Deste modo, este subitem buscou demonstrar a relação entre a música, Teatro de Revista, cinema e literatura na consagração das penças de balangandãs como objeto afrodiaspórico, usado pelas mulheres negras, que foi elevado à bem cultural. As ações de valorização ocorreram, sobretudo, entre as décadas de 1930 e 1950, mas ainda ecoam na atualidade, ao demonstrar o poder de referencialidade que as penças de balangandãs possuem a respeito da Bahia e da cultura afro-brasileira.

2.3.3 Outras instâncias de consagração

Outras instâncias de consagração, não menos importantes, fizeram das penças de balangandãs um bem cultural representativo da Bahia e do Brasil a nível internacional. Devido à diversidade das formas de consagração e a fim de facilitar o entendimento, agrupamos neste subitem diversas formas de utilização das penças de balangandãs para enaltecimento da identidade baiana e brasileira. O recorte temporal foi entre as décadas de 1950 e 1980, a partir, sobretudo, da análise de jornais e revistas de circulação nacional.

Fig. 51: Rainha Elisabeth II sendo presenteada com pença de balangandã



Fonte: MARTINS, Revista Manchete, nº 865 (1968)

As pencas de balangandãs, em diversas ocasiões, foram utilizadas como presentes dados as autoridades nacionais e internacionais, influenciando na consagração do objeto. Talvez o destaque mais memorável, como presente, tenha sido a oferta de uma penca de balangandã (fig. 51) de ouro pelo governo do estado da Bahia à rainha Elisabeth II, em Salvador no mês de novembro de 1968, ocasião em que a rainha britânica recebeu ainda das mãos das autoridades um álbum do artista plástico Caribé e berimbaus (KAMILA, 1968b, p. 2). Na ocasião, a rainha britânica recebeu mais uma penca de balangandã de presente, confeccionado em prata e pesando um quilo e meio, das mãos dos comerciantes do Mercado Modelo, quando visitou o local (KAMILA, 1968a, p. 2; KAMILA, 1968b, p. 2; MARTINS, 1968, p. 3-18).

Posteriormente, em maio de 1970, o governador da Bahia, Luís Viana Filho, presenteou o presidente Médici, em visita à Bahia, com uma penca de balangandãs em prata (BAHIA..., 1970, p. 3). O presidente Médici parece ter gostado do presente, pois nos anos seguintes presenteou algumas autoridades com pencas de balangandãs de prata, como o presidente Nixon e sua esposa (NIXON..., 1971, p. 3), e, por ocasião da visita ao presidente uruguaio Stroessner (UMA ALEGORIA..., 1973, p. 2). No mesmo período, o Chanceler brasileiro Mário Gibson Barbosa ofereceu penca de balangandãs de prata da Bahia ao ministro de Relações Exteriores da Nigéria, Okoi Aripica, durante o encontro dos dois em Lagos (BALANÇA..., 1972, p.4). Por último, foi encontrada ainda uma notícia referente ao presente ofertado pelo presidente Geisel, em dezembro de 1976, ao primeiro-ministro de Portugal Mário Soares: uma caixa contendo penca de balangandãs da Bahia (BRASIL..., 1976 p.19). Ressalta-se que em uma troca de presentes entre autoridades, geralmente são escolhidos itens que fazem referência à história e cultura local, sendo a escolha das pencas de balangandãs pelos dirigentes do Estado, portanto, uma consagração do objeto como bem cultural nacional.

Uma outra forma de consagração foi a organização de feiras e exposições, no Brasil e no exterior. As pencas de balangandãs tiveram destaque nos jornais em diversas edições da Feira da Providência, evento beneficente organizado no mês de setembro no Rio de Janeiro, com o *stand* da Bahia expondo peças e quitutes que remetiam à cultura de matriz africana no estado, sendo anunciada a comercialização de pencas de balangandãs (SAMBA..., 1970, p. 2; ENDEREÇO..., 1971, p. 2; FEIRA..., 1971, p. 27; BAHIA..., 1974, p. 4). Outra feira em que as pencas de balangandãs tiveram destaque foi a III FENEART, de 24 de fevereiro de 1974, que aconteceu no Rio Grande do Sul, com *stand* da Bahia comercializando pencas de balangandãs (GRANDE..., 1974, p. 2).

No início da década de 1970, ocorreram algumas exposições temporárias no Brasil e no exterior que deram visibilidade às pencas de balangandãs. Em junho de 1973, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, inaugurou a exposição de João Boaventura Menezes – Joias Afro-Brasileiras – com vinte e duas joias com nomes de orixás. Destaca-se que João Menezes era filho de ourives, “nascido e criado na Bahia e desde cedo tomou contato com o metal, dominando-o artesanalmente” e que a abertura da exposição contou com “a proteção de Babalorixás e Yalorixás, e baianas vestidas à caráter, com joias e balangandãs”, servindo pratos típicos (JÓIAS...,1973 p. 11). Outra exposição que teve penca de balangandãs, ferramentas de Ogum, pachorô de Oxalufã e demais objetos afros expostos foi inaugurada na Casa do Estudante do Brasil (CEB), organizada por Raul Lody, na época, ainda um jovem estudioso da cultura afro-brasileira (CEB INAUGURA..., 1974, p. 6).

Em 1972, foram exibidos em Paris diversos objetos, como pulseiras de Oxum, guias de candomblé, penca de balangandãs de prata e tabuleiros de jacarandá, dentre outros objetos na vitrine principal da agência da Air France, na Avenida dos Champs Elysées. Segundo o *Jornal do Brasil*, a exposição foi uma promoção da Bahiatursa (órgão oficial de turismo do Estado da Bahia), “atendendo a convite da chefia do Serviço de Estudos e Promoções da empresa aérea francesa” e fruto de uma homenagem da Air France aos 150 anos da Independência do Brasil (PARIS...,1972, p. 10). Portanto, houve uma promoção para fins turísticos da Bahia através da exposição de alguns objetos, dentre eles as pencas de balangandãs.

As pencas de balangandãs foram a Londres em 1973, junto com a exposição organizada pelo Mestre Didi e sua esposa Juana Elbein dos Santos, denominada *Exposição Arte Afro-Brasileira*, realizada com o auxílio da embaixada brasileira (O CANDOMBLÉ..., 1972, p. 2). Em 1974, uma outra exposição em Londres foi inaugurada na Caming House, pela Sociedade Anglo-Brasileira, por sugestão da conselheira Helen Oliver, sobre pintura e outros objetos de arte do Brasil como “uma xícara, uma poltrona, duas mesas-consolo, documentos autografados por Pedro I e pela Princesa Isabel – pertenceram a Pedro II”, sendo as pencas de balangandãs cedidos pela Embaixada brasileira (ARTE...,1974, p. 5). Observa-se nas exposições em Londres a assistência da embaixada brasileira na organização das exposições, incluindo o empréstimo de pencas de balangandãs para uma delas.

Além das exposições, houve publicidade das pencas de balangandãs no exterior através de eventos de moda. O *Jornal do Brasil*, em matéria de 26 de setembro de 1970, informou que a estilista brasileira Zuzu Angel levaria para New York peças de seu ateliê para desfile na cidade norte-americana. O jornal informou que a estilista levou pencas de balangandãs de prata da Bahia como *souvenirs* a

serem distribuídos no evento no dia 16 de outubro (ZÓZIMO, 1970, p. 3). A notícia demonstra, mais uma vez, o poder das pencas de balangandãs em representar a cultura brasileira.

Ainda relacionado à moda como instância de consagração, foram encontradas, sobretudo, para a década de 1970, quando o estilo *hippie* era preponderante, dezenas de matérias em jornais e revistas orientando como usar e onde comprar balangandãs. A revista *O Cruzeiro*, em janeiro de 1971, por exemplo, apresentou desenhos para fantasias de carnaval com destaque para a baiana com penca de balangandãs (CARNAVAL..., 1971, p. 6). Tais editoriais de moda deram grande visibilidade ao objeto e propiciaram uma grande comercialização de réplicas e peças inspiradas nas pencas de balangandãs, desde a década de 1940 e intensificadas na década de 1970. Reportagem de 1955, por exemplo, informava que estava em grande moda “entre as nossas damas elegantes o uso de pulseiras contendo pequeninos amuletos ou fetiches dos quais o mais comum é a figa, a velha figa da Guiné, lembrando, por associação de ideias, os Barangandans das crioulas coloniais, o escravo, a escravidão, as mucamas...”, enfatizando ainda ser um importante remédio contra o quebranto e mau-olhado (MACEDO, 1955, p. 7). Uma outra matéria sobre a moda dos balangandãs atribuiu a Caymmi a consagração das pencas de balangandãs:

A mania de pulseiras de balangandans começou por causa de um samba do compositor Dorival Caymmi. A palavra balangandans foi um som novo, despertou discussões (alguns queriam que fosse barangandans) e as mulheres, quando souberam que se tratava de ouro, interessaram-se vivamente. Daí em diante foi moda ter uma pulseira imensa, nem sempre de bom gosto, onde se amontoavam bolas, peixes, corcundas, tesouras, figas, garrafinhas, canecas, tudo em ouro velho e vermelho. Gente rica daqui escrevia para os conhecidos de Salvador e pedia uma pulseira (MARIA, 1953, p. 15).

Na década de 1970, intensificaram matérias de atribuição de poder protetor as pencas de balangandãs. Em textos que cobriam páginas inteiras de jornais eram descritos os diversos tipos de amuletos africanos, caracterizando conceitualmente e formalmente as pencas de balangandãs, com destaque para os significados dos berloques que compõem as peças (BEATRIZ..., 1970, p. 3; DÊ TRÊS..., 1971, p. 6; O PAPEL..., 1973, p. 5; AMULETOS..., 1973, p. 1; AMULETOS..., 1978, p. 12).

Os textos refletem a curiosidade sobre as pencas de balangandãs e sua popularidade. Uma das reportagens, assinada por Sônia Beatriz, no dia 04 de maio de 1970, publicada no jornal *Correio da Manhã*, salientou o grande mistério e superstição que envolve as pencas de balangandãs, ao afirmar que “ofereciam a seu possuidor uma série de “defesas” e proteções contra a má sorte, mau-olhado, ou eram então usados para demonstrar o pagamento de uma promessa ou uma preferência de devoção” (BEATRIZ, 1970, p. 3). Foram publicadas, ainda, matérias que salientavam o

poder de alguns livros para deciframos as pencas de balangandãs, com destaque para a menção a lançamentos de obras de Paulo Carvalho e sua expertise em decodificar o objeto (CAVALCANTI, 1965, p. 2).

No mesmo sentido, intensificaram-se, na década de 1970, reportagens a respeito da Festa do Bonfim, com jornais e revistas realizando grandes coberturas e matérias de capa, ao contrário das produzidas no final da década de 1930 e início da década de 1940, quando os textos sobre a festa popular, na grande maioria, se resumiam a breves notas. Contudo, salienta-se que, desde a década de 1930, as pencas de balangandãs figuram como objeto obrigatório referenciado nos textos jornalísticos da cobertura da Festa do Bonfim. As matérias sempre colocavam como um atrativo a visualização das vestes das mães-de-santo na Lavagem, como a produzida pelo *Jornal do Brasil*, escrita por Paolo Marconi, em janeiro de 1972: “as negras baianas, vestidas com saias compridas, batas e balangandãs de prata, colares e xales de panos da Costa, são as mais solicitadas para as fotografias dos turistas, que invadem o cordão de segurança para que as mães-de-santo molhem suas cabeças com a água de axé” (MARCONI, 1972, p. 2). Outras matérias também referenciavam as pencas de balangandãs da mesma forma, deixando-os em evidência nacionalmente no período das festividades do Bonfim – jornais faziam grandes matérias com diversas imagens da festa (NOBLAT, 1973, p. 74-80; ATÉ MESMO..., 1975, p. 78; OLIVEIRA, 1976, p. 5; BARRETO, 1986, p. 110).

As pencas de balangandãs também foram elemento de propaganda de instituição bancária no país. O Banco Bandeirantes, no ano de 1972, publicou em jornais e revistas uma propaganda, composta por imagem e texto, que incluía uma menção aos balangandãs (fig. 52). Possuindo como símbolo um trevo de quatro folhas, que em muitas culturas atrai boa sorte, o anúncio informava que:

A crença de que um trevo de quatro folhas é portador de felicidade vem dos tempos mais remotos. Na Alemanha é símbolo da prosperidade. Na França as moças o consultam para saberem se farão um bom casamento. Em Portugal sua figuração em joias, como talismã, é muito comum, e, no Brasil, a penca de balangandãs da Bahia o incluiu entre os seus consagrados amuletos (UM TREVO..., 1972, p. 5).

A propaganda de uma instituição bancária fazendo referência a uma joia que remete às crenças das mulheres negras, com amuletos que possuem de origem em diferentes culturas, salienta o destaque que as pencas de balangandãs possuíam na mídia e, portanto, tornando-se um elemento que agregava popularidade a propaganda do banco.

Fig. 52: Propaganda do Banco Bandeirantes com menção às pencas de balangandãs

Um trevo-
(s.m. - do latim trifolium) -
Planta leguminosa com cerca de 130 espécies
conhecidas. O mesmo queerva do amor. Sua
cultura iniciou-se no século XV, na Itália,
alastando-se por toda a Europa. Foi
introduzida na América em fins do
século XVIII. No Brasil, é
encontrado praticamente em todo
o seu território.

é um trevo-
A crença em que um trevo de quatro
fólias é portador de felicidade, vem desde
os anos mais remotos. Na Alemanha, é
símbolo de prosperidade. Na França,
as moças o consultam para saberem se
farão um bom casamento.
Em Portugal, sua figuração em jóias,
como talismã, é muito
comum, e, no Brasil, a peca de
balangandãs da Bahia o incluiu
entre os seus consagrados amuletos.

é um trevo-
Hoje, para você que encontrou o Banco Bandeirantes, o
trevo de quatro fólias tem um sentido muito importante.
Identifica serviços bancários eficientes e lhe assegura
assistência completa em todos os seus negócios:
investimentos, financiamentos em geral (inclusive
com recursos externos), seguros, viagens e turismo.
Enfim, significa o apoio de uma organização de crédito,
com a experiência de 27 anos no mercado brasileiro.

BANCO BANDEIRANTES
Empresário Líder do
GRUPO FINANCEIRO BANDEIRANTES

Ativar c
Acesse C

Fonte: O Fluminense, 22 de novembro de 1972.

Ao se elencar essas diversas instâncias de consagração, buscamos salientar que a valorização das pencas de balangandãs não ocorreu apenas no campo cultural dos museus, música, teatro, cinema e literatura, mas também na imprensa, na economia e relações diplomáticas, figurando como um objeto que representava a nação e que atraía a atenção.

As décadas de 1930 e 1940, a música, o cinema e o teatro tiveram papel determinante na consagração das pencas de balangandãs. No mesmo período, entre as elites, mas não possuindo uma abrangência popular, as pencas de balangandãs foram colecionadas e musealizadas, sendo uma peça procurada por um público especializado, devido à característica de exceção que possuía, ou seja, de representação da riqueza de algumas mulheres negras oitocentistas. A década de 1950 marca a consagração do objeto, pois sua popularidade pode ser observada pela procura em antiquários e pelo uso por mulheres da elite de balangandãs em diferentes formatos - moda que foi alavancada, ainda, pela morte prematura da cantora Carmen Miranda. Um frenesi em torno dos objetos que caracterizavam a vida artística da maior cantora nacional até o momento. A década de 1970, devido à influência da moda, foi o período de maior quantidade de matérias sobre as pencas de balangandãs, mas também quando as autoridades, presidentes e embaixadores, deram destaque ao objeto como símbolo nacional.

Dessa forma, neste capítulo buscamos abordar a trajetória das pencas de balangandãs nas primeiras décadas do século XX e as ações que culminaram na sua valorização com bem cultural símbolo nacional e baiano, compreendendo que a

construção dos balangandãs como um símbolo foi possível graças à ação de diversos atores sociais. Demonstramos que a consagração do objeto no século XX ocorreu atrelada à construção da identidade nacional e de uma “ideia de Bahia”, em que colecionadores, intelectuais, artistas e o Estado, em um grupo heterogêneo, produziram discursos que inseriram as penas de balangandãs no rol dos bens considerados patrimônio.

CAPÍTULO 3

CAMINHOS DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO VINCULADO À DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL

3 Caminhos da valorização do patrimônio vinculado à diáspora africana no Brasil

Não existe Brasil sem África e, portanto, não existe identidade nacional sem a cultura afro-brasileira. (RATTS; DAMASCENO, 2006, p. 180).

Neste capítulo, buscamos analisar a valorização do patrimônio de matriz africana nas políticas patrimoniais do Brasil, no âmbito federal e no estado da Bahia, através de uma análise quantitativa e qualitativa dos bens tombados e registrados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹¹³ e pelo órgão de proteção estadual, criado em 1927, com a denominação de Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais do Estado da Bahia e, atualmente, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Parte-se do pressuposto de que a valorização da herança africana no Brasil – apesar de, na década de 1930, ter sido considerada uma das matrizes formadoras da identidade nacional, o que pode ser verificado através das contestáveis ideias de democracia racial e de ausência de preconceito de cor que circulavam no Brasil¹¹⁴ – foi incipiente, pois não houve tombamentos de bens vinculados à cultura negra. A bem da verdade, devemos remeter a uma exceção, que foi o tombamento de um conjunto de objetos sagrados, frutos de apreensões realizadas pela polícia em diversos locais de culto de matriz africana. A penca de balangandãs, assim como outros bens culturais da diáspora africana, despontou como um objeto cultural representativo da nação em uma época em que as ações do estado em defesa de tais patrimônios foram tardias ou insatisfatórias. Por último, observamos como a política patrimonial da Bahia vincula-se a uma ideia de “genius loci”

¹¹³ Ao longo dos seus mais de oitenta anos de criação, o órgão federal de proteção ao patrimônio teve inúmeras nomenclaturas. Em 1937, ano de sua criação, denominava-se Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A primeira mudança ocorreu em 1946, devido a uma alteração institucional, passando a chamar-se Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), ainda vinculado ao Ministério da Educação e Saúde e, passando, em 1953, a vincular-se ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), devido à separação da Educação e Saúde. Em 1970, nova mudança, denominando-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC. Em 1979, teve seu nome novamente alterado para Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), subordinado diretamente ao Ministro da Educação e Cultura. Em 1990, passou a chamar-se Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC) e, em 1994, voltou à denominação de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que se mantém até a atualidade (FONSECA, 2005; CHUVA, 2009).

¹¹⁴ Apesar de algumas características terem despontado no século XIX, tais ideias tiveram grande publicidade a partir da década de 1930, sobretudo, através da publicação da obra de Gilberto Freyre, Casagrande e Senzala, que pregava, dentre outras coisas, a existência de uma relação cordial entre senhores e escravos e de uma escravidão amena no Brasil. Tais ideias foram criticadas por Florestan Fernandes em *A integração do negro na sociedade de classes* (2008), Otávio Ianni em *Raças e classes no Brasil* (1987), Kabengele Munanga em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (1999), Abdias do Nascimento em *O genocídio do povo negro* (1978), dentre outros.

(NORBERG-SCHULTZ, 1981)¹¹⁵, de acordo com a qual a penca de balangandã foi um dos bens culturais que se conjugaram para construir e solidificar uma certa ideia de Bahia, compondo o quadro de bens culturais/patrimônios a serviço do desenvolvimento local.

Nesta pesquisa, optou-se por denominar o patrimônio de matriz africana como patrimônio da diáspora africana no Brasil, ou afrodiaspórico brasileiro, por buscar uma perspectiva macro de análise. Tal patrimônio contempla um conjunto de bens e práticas culturais (re)produzidas em um contexto de diáspora, fruto de resistências, reinvenções e hibridismo culturais que ocorreram ao longo do período da escravidão e do pós-abolição no território brasileiro. Portanto, designamos como patrimônio afrodiaspórico brasileiro os bens culturais produzidos em um contexto de deslocamentos forçados, sujeição a uma cultura dominante, gerando transposição, transformação e reinvenções/adaptações culturais que também podem ser observadas em outras regiões da América que receberam grandes contingentes de pessoas escravizadas. Alguns estudos referenciados nesta tese definem o patrimônio de matriz africana como patrimônio cultural afro-brasileiro, como Alessandra Lima (2012, p. 16), que o caracteriza como “toda expressão cultural que evoca, como espaço de elaboração, a experiência da escravidão ou, como origem, os significados e simbologias que remetem à ancestralidade africana”. Entretanto, a opção por designar como patrimônio afrodiaspórico reside na inserção da pesquisa em um contexto amplo, em que objetos e práticas culturais diversas, atualmente considerados patrimônios, surgiram devido a que, autores Colin Palmer (1998), Paul Gilroy (2001), Marilise Reis (2012) e Lúcia Silva e Regina Xavier (2018) denominam de diáspora negra atlântica. As pencas de balangandãs são entendidas, neste capítulo, como um objeto fruto de uma cultura afro-atlântica e como um bem cultural que surgiu em um contexto de encontros culturais em situação de conflitos e diferenças socioculturais.

O termo diáspora, utilizado ao longo desta pesquisa para caracterizar o patrimônio de matriz africana, foi popularizado em estudos relacionados à diáspora judaica, remete a um exílio forçado, uma imigração traumática causadas por guerras, fome, perseguição étnica, escravização, dentre outros fatores. Segundo Colin Palmer (1998), houve ao menos cinco correntes diaspóricas na África desde a Antiguidade,

¹¹⁵ Expressão romana relacionado a uma antiga crença de que todo lugar, tinha seu gênio ou espírito guardião. De acordo com Norberg-Schultz (1981) esse espírito dá vida a pessoas e lugares, acompanha-os desde o nascimento até a morte e determina seu caráter ou essência. Era necessário respeitar o espírito do lugar para a criação de um povoado ou uma edificação. Nesta pesquisa, utiliza-se sua aplicação como conceito do campo da arquitetura, especialmente voltada para questões relativas ao patrimônio, em que o espírito do lugar se traduz como a essência (características tangíveis e intangíveis) do lugar por sua identidade única.

motivadas por questões diversas, sendo a vinculada ao tráfico atlântico à quarta diáspora, entre os séculos XV e XIX, caracterizada pela comercialização de pessoas e mercadorias e por uma ideia de inferioridade de determinados povos. A última diáspora, iniciada no século XIX, para Palmer, vincula-se ao reassentamento de indivíduos de ascendência africana nas Américas, retorno à África e migração para Europa, em ações que procuravam um distanciamento das lembranças do cativo, volta para a terra ancestral ou a busca por melhores condições de vida. Contudo, para Flávia Carvalho (2010, p. 15), os estudos da diáspora africana não se limitam apenas a “mercantilização dos corpos”, mas também em uma “transposição cultural de vários grupos”, que nas Américas, em contato com as culturas locais, vieram a produzir novas formas e tradições culturais.

A amplitude do conceito de diáspora deve-se, de acordo com Marilise Reis (2012), Lúcia Silva e Regina Xavier (2018), a atuação de intelectuais diaspóricos, de identidades múltiplas e híbridas, em discussões sobre modernidade, referenciando pesquisas de William Du Bois, Paul Gilroy, Stuart Hall, Goli Guerreiro, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Arthur Alfonso Schomburg, Anna Julia Cooper, CLR James, Eric Williams, Edward Said, dentre outros, que trouxeram interpretações distintas do tema, através da ideia de ambivalência e da complexidade das formas culturais dos povos africanos/afrodescendentes que foram trazidos compulsoriamente às Américas ou migraram intencionalmente para a Europa ao longo dos séculos. Silva e Xavier (2018) demarcaram que o uso do conceito diáspora africana e atlântica vincula-se aos denominados estudos Africanos, que despontaram a partir da década de 1960, nas disciplinas de História da África e Estudos Afro-americanos, sendo o trabalho de George Shepperson, publicado em 1965, como o primeiro a fazer uso da locução “diáspora africana” (SILVA; XAVIER, 2018). No Brasil, Beatriz Nascimento cunhou os termos transmigração e transatlanticidade e, posteriormente, Lelia Gonzalez criou o termo amefricanidade para contemplar também os ameríndios. Luiz Felipe de Alencastro (2019) cunhou a expressão Atlântico Sul para caracterizar tal território como espaço de intensas trocas culturais e comerciais, em uma análise macro e global das relações Europa, Brasil e África.

Em um contexto de descolonização da África e de uma emergência de movimentos de luta contra o racismo, Silva e Xavier discorreram como o termo diáspora africana se popularizou nos estudos acadêmicos a partir da década de 1970, culminando na citação em centenas de pesquisas a partir dos anos 2000. De acordo com James Clifford (1994), ainda para as autoras mencionadas acima, é preciso observar que o conceito de diáspora africana não remete apenas a questões históricas e de transnacionalidades, mas em uma luta política – questões que perpassam as

obras de Paul Gilroy (2001) e Beatriz Nascimento (RATTS; DAMASCENO, 2006), por exemplo.

No âmbito deste estudo, aos conceitos de diáspora africana e Atlântico Sul soma-se o de Atlântico Negro desenvolvido por Paul Gilroy, essencial para a compreensão do caráter heterogêneo das culturas africanas que, transportadas para as Américas, em diferentes contextos, tornaram-se culturas afro-atlânticas, dotadas de uma especificidade que as aproxima e as distancia das africanas propriamente ditas. As penca de balangandãs, portanto, foram fruto da diáspora africana no Brasil, através de choques culturais e reinvenções, ou seja, não teria existido caso não ocorressem as trocas culturais ambientadas no Atlântico Negro. Gilroy, em uma crítica a estudos simplistas sobre nacionalismo ou etnicidades absolutas, salientou que profissionais que realizam estudos culturais “poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (GILROY, 2001, p. 57). Tendo em conta esta perspectiva, as penca de balangandãs se constituem em um bem cultural afrodiaspórico, produzidas mediante trocas culturais que tiveram como ponto de confluência o Atlântico, no contexto colonial da América Portuguesa. Trata-se, portanto, de uma peça transnacional e intercultural, fruto da transatlanticidade. Em uma perspectiva macro e comparativa, as joias das negras da Martinica (GODOY, 2006), produzidas em um contexto sociocultural semelhante ao brasileiro, reforçam o aspecto intercultural e afroatlântico de tais objetos¹¹⁶, demonstrando que, à semelhança das joias de crioula no Brasil, são frutos de fricções e encontros culturais.

3.1 O alargamento da noção de patrimônio no Brasil: o local e o nacional

Pensar a penca de balangandãs como um bem cultural afro-brasileiro inserida no quadro de bens relacionados à diáspora africana na América Portuguesa requer uma análise das primeiras ações voltadas para a valorização dos bens culturais vinculados à matriz africana. As políticas patrimoniais no Brasil surgiram no início do século XX, e pautavam-se pelo modelo francês que se instituíra no final do XVIII e início de XIX, devido à necessidade de selecionar bens culturais que simbolizassem o Brasil enquanto nação. Apesar da existência de grupos de intelectuais que

¹¹⁶ De acordo com Godoy (2006) as joias de crioula da Martinica se assemelham muito com as joias de crioulas brasileiras. Possuem colares de bolas, correntões de ouro etc. De acordo com a autora, o colar conhecido na Martinica como *collier-choux*, muito semelhante às contas portuguesas de Viana do Castelo, e o colar brasileiro de alianças se assemelha ao colar de elos da Martinica. As semelhanças entre as joias da Martinica, Brasil e Portugal exemplificam a produção de bens culturais no atlântico negro.

ressaltavam o poder dos edifícios coloniais para representarem a história cultural e patrimonial do Brasil, a década de 1920 foi um período de divergências entre a preservação de tais construções e a necessidade de sua demolição para modernização das cidades, levando diversos políticos brasileiros a discutirem a criação de uma legislação que protegesse os monumentos e objetos históricos, inclusive os de propriedade privada.

Os principais projetos preservacionistas e, neste sentido, patrimoniais, foram: no início da década de 1920, o de Alberto Childe, conservador do Museu Nacional, designado pelo presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Bruno Lobo, para elaborar um projeto de lei em defesa do patrimônio histórico e artístico nacional; em 1923, do deputado pernambucano Luís Cedro, vinculado ao movimento regionalista, apresentou um projeto que objetivava a proteção legal do patrimônio; em 1924, houve uma proposta de legislação elaborada pelo poeta mineiro Augusto Lima; em 1925, projeto do jurista mineiro Jair Lins que objetivava a proteção legal do patrimônio e que inspirou o decreto nº 25 de 1937; e em 1930, proposta do deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho que discutia questões relacionadas ao direito de propriedade, salientando que o estado poderia desapropriar um bem, desde que com indenização prévia, discutindo também que, em caso de venda, haveria a preferência do Estado para compra (FONSECA, 2005; CHUVA 2009; DÓCIO, 2014; MATTOS, 2014). As propostas podem ser consideradas como embrionárias para o desenvolvimento de uma lei de proteção do patrimônio no Brasil e demonstram uma preocupação com a preservação de bens que representavam a riqueza histórica da nação, baseada na monumentalidade¹¹⁷.

No final da década de 1920, alguns estados, considerados “berço” de uma expressiva arquitetura colonial, criaram inspetorias para a proteção do patrimônio local, devido ao impasse gerado pela falta de uma legislação federal de proteção. Minas Gerais (1926), Bahia (1927) e Pernambuco (1928) criaram inspetorias estaduais que atuaram na proteção de alguns bens da arquitetura colonial e contra o tráfico ilícito de bens (CANTARELLI, 2012; DÓCIO, 2014). Era um momento de pensamentos divergentes, pois, de um lado estavam os “reformistas”, em busca da higienização e embelezamento das cidades e, do outro, aqueles que lutavam pela manutenção dos edifícios históricos antigos, alegando que os casarões não prejudicavam o progresso e que a proteção do patrimônio artístico era “imprescindíveis em todas nações cultas” (PELO NOSSO PATRIMÔNIO..., 1927, p. 1). É possível observar que os deputados

¹¹⁷ Pensa-se monumentalidade a partir do conceito de monumento de Riegl (2008), que definiu o valor histórico e da arte, ideais seguidos pelos intelectuais do IPHAN, no que concerne ao caráter intocável dos monumentos históricos e da problemática da valorização estética dos estilos artísticos.

que propuseram leis para a proteção do patrimônio brasileiro atuaram, em conjunto com outros intelectuais, em seus respectivos estados, no estabelecimento de marcos legais voltados para a proteção dos bens culturais que eram (são) testemunhas do passado histórico e sociocultural brasileiro. As figuras de Wanderley Pinho¹¹⁸, na esfera baiana, Anníbal Fernandes¹¹⁹ e Gilberto Freyre¹²⁰, em Pernambuco, e de Gustavo Barroso¹²¹, na esfera federal, demonstram o pioneirismo de membros da elite conservadora na busca da preservação do patrimônio brasileiro, conquanto silenciados ou pouco evidenciados em alguns estudos patrimoniais que analisaram as primeiras ações em prol do patrimônio no Brasil, como os trabalhos de Cecília Fonseca (2005) e Márcia Chuva (2009).

Quando se inaugura um novo regime político na década de 1930, com Getúlio Vargas, um duelo estava sendo travado entre os intelectuais que defendiam demolições para o país modernizar-se e aqueles que viam, na preservação, uma maneira do Brasil legitimar-se, enquanto nação, por meio de um passado opulento, evidenciado através da arquitetura colonial. A política nacionalista da Era Vargas (1930-1945) teve, na valorização do patrimônio, uma ferramenta propagandística para, simultaneamente, promover a unidade nacional e agradar uma parcela da elite conservadora que solicitava uma ação do governo federal em prol dos bens que enalteciam a história da nação – e também de seus antepassados. Sua primeira ação foi o Decreto nº 22.928 de 12 de junho de 1933 mediante o qual a cidade de Ouro Preto foi elevada à categoria de monumento nacional.

¹¹⁸ Foi um político baiano influente, pertencente à elite decadente do açúcar. Filho de João Ferreira de Araújo Pinho, que foi presidente da província de Sergipe em 1876 e governador da Bahia no início do século XX, e de Dona Luísa Wanderley de Araújo Pinho, filha de João Maurício Wanderley, o Barão de Cotejipe. Destacou-se pelas ações em defesa do patrimônio baiano e pela publicação de livros e textos sobre os tempos áureos da Bahia, atitudes em consonância com o pensamento do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, ao qual foi vice presidente. Exerceu diversos cargos públicos como deputado federal, promotor e prefeito da cidade de Salvador. Sua relação pessoal com o patrimônio baiano e suas posições políticas em defesa dos mesmos é uma rica fonte de estudos para a compreensão dos discursos preservacionistas na Bahia no início do século XX. Ver Cerávolo, 2014.

¹¹⁹ Foi um intelectual pernambucano, formado em Direito, membro do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco e que atuou no campo do jornalismo, publicando diversos textos em defesa do patrimônio pernambucano, a semelhança de Pinho na Bahia, defendendo a proteção de edifícios históricos da ruína ou descaracterização. Idealizou, junto com Gilberto Freyre, o órgão de proteção estadual do patrimônio. Ver Cantarelli, 2012.

¹²⁰ Intelectual pernambucano, considerado intérprete do Brasil por publicar inúmeras obras no campo da Antropologia e História sobre a formação do povo brasileiro e suas características miscigenadas. No campo do patrimônio, publicou textos em defesa de edifícios históricos, formulou a criação da inspetoria pernambucana e redigiu o Manifesto Regionalista. Ao contrário de Pinho e Barroso, valorizava a cultura popular, propondo em 1924 a criação de um museu que reunisse valores da cultura regional com coisas típicas, pensamento que culminou, na década de 1970, na criação do Instituto Joaquim Nabuco e no Museu do Homem do Nordeste. Ver Chagas, 2003a.

¹²¹ Foi um intelectual cearense que publicou diversos textos em defesa do patrimônio nacional, através de uma escrita saudosista de enaltecimento da arquitetura colonial e vultos do passado. Membro ativo do movimento integralista, foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, idealizador e professor do primeiro Curso de Museus, criador da Inspeção dos Monumentos Nacionais. Atuou, até sua morte, no campo da Museologia e do Patrimônio, sendo um sistematizador do saber museológico e do patrimônio na sua época. Ver Magalhães, 2004.

A segunda ação realizada pelo governo de Vargas em prol do patrimônio nacional foi a criação, em 1934, por Gustavo Barroso, da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, órgão de proteção vinculado ao Museu Histórico Nacional. Apesar das ações realizadas em um curto espaço de tempo, com orçamento e equipe técnica limitados, na ação pioneira da Inspetoria, concentradas apenas na cidade de Ouro Preto, ficou evidenciado o gosto de uma grande parcela dos intelectuais brasileiros em considerar a arquitetura colonial como símbolo do Brasil¹²². Com a pretensão de criar um órgão de proteção do patrimônio mais abrangente, foi encomendado a Mário de Andrade um anteprojeto que tivesse como característica principal uma visão de patrimônio mais abrangente, valorizando bens históricos, artísticos e da cultura popular, relacionados aos portugueses, ameríndios, negros e demais povos imigrantes¹²³. Entretanto, para Gama (2018), o caráter visionário do anteprojeto não foi bem aceito devido ao viés nacionalista do Estado Novo, para o qual a diversidade cultural no território brasileiro tornava-se um entrave à construção da identidade nacional, assim como os contornos e disputas regionalistas ameaçavam a soberania nacional.

Em 1937, a Inspetoria foi substituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), através do Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, responsável pela criação de uma legislação capaz de ditar procedimentos para a salvaguarda de elementos que representassem a nacionalidade, ou melhor, um ideal de nacionalidade tal qual almejado pelas elites. Sobre os dois órgãos do patrimônio, criados em um curto espaço de tempo, salienta-se que tanto o grupo de Barroso, caracterizado pelo culto ao passado, quanto de intelectuais mineiros vinculados ao modernismo¹²⁴, possuem como característica comum a valorização da arquitetura colonial como símbolo na nacionalidade, sobretudo o Barroco mineiro. A existência do anteprojeto de Mário de Andrade entre a atuação da inspetoria e a criação do SPHAN – com uma proposta de

¹²² Um dos exemplos deste movimento do período colonial brasileiro se refletiu na Arquitetura através de um novo estilo, o Neocolonial, que se caracteriza pela exaltação de diversos elementos arquitetônicos do período colonial, utilizando-os na arquitetura no início do século XX e em reformas, como a que ocorreu no Museu Histórico Nacional.

¹²³ Para Mário de Andrade, as obras de arte patrimonial seguiam oito categorias: 1) Arte arqueológica; 2) Arte Ameríndia; 3) Arte popular; 4) Arte histórica; 5) Arte erudita nacional; 6) Arte erudita estrangeira; 7) Artes aplicadas nacionais; 8) Artes aplicadas estrangeiras.

¹²⁴ No amplo grupo de intelectuais que são denominados de modernistas há diferenças acentuadas nas ideias que defendem. O grupo vinculado ao governo do Estado Novo (1937-1945) que criou o SPHAN como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, tinham uma visão diferente de intelectuais como Oswald de Andrade de Jorge Amado, por exemplo. Oswald de Andrade era um intelectual de propostas revolucionárias enquanto que Rodrigo M. F. de Andrade era um intelectual saudosista, que cultuava o passado – visão contrária à de Oswald de Andrade, Pagu e Tarsila do Amaral. Aqui segue-se a nomenclatura de intelectuais modernistas ao grupo que criou o SPHAN seguindo os estudos de Cecília Londres Fonseca (2005) e Márcia Chuva (2009) sobre a atuação dos mesmos.

valorização do patrimônio brasileiro com aspectos diferentes das de Barroso e Rodrigo M. F. de Andrade – demonstra que havia visões bastante díspares a respeito do patrimônio no período e que houve, sobretudo no período do Estado Novo, a escolha pela valorização de uma tipologia de bem que servia aos interesses do Estado.

O tombamento, ação de inventariar e identificar um bem como patrimônio tem origem na legislação portuguesa, em especial no arrolamento de bens territoriais que ocorria no Arquivo Público do Reino, a Torre do Tombo. Criado no reino de D. Fernando, desde 1378, data da certidão mais antiga que se têm conhecimento lavrada no local, a Torre do Tombo tornava oficialmente reconhecidas terras em posse de vassalos e posteriormente as possessões ultramarinas, além de documentos relacionados a diplomacia com outros reinos¹²⁵. O tombo foi o instrumento utilizado pelo Decreto nº 25 para elevar bens a símbolos da nação. Até a atualidade, o tombo do patrimônio material é realizado em quatro livros: Livro de Tombo Histórico; Livro de Tombo das Belas-Artes; Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro de Tombo das Artes Aplicadas. Em seus primeiros anos de atuação, o SPHAN, na Bahia, contou com o auxílio da inspetoria estadual para o levantamento dos bens a serem inventariados. Pouco se discutiu no âmbito das políticas patrimoniais no Brasil a atuação concomitante das inspetorias estaduais, fundadas ainda na década de 1920, em conjunto com a atuação do SPHAN. As pesquisas encontradas a respeito são as dissertações de Rodrigo Cantarelli (2012), sobre a inspetoria pernambucana, e a de Vanessa Dócio (2014), sobre a inspetoria baiana, especificando similaridades e diferenças nas atuações¹²⁶ entre os órgãos estaduais e o federal, não tendo sido encontrados trabalhos específicos sobre a inspetoria mineira.

Antes da ação do SPHAN, a trajetória de preservação do patrimônio baiano, na primeira metade do século XX, esteve vinculada, inicialmente, as ações do político e intelectual José Wanderley de Araújo Pinho, e de outros intelectuais vinculados ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). O reduto da intelectualidade conservadora e vinculada à elite agrária da Bahia era o IGHB, onde se formou um grupo de intelectuais e políticos que defendiam o patrimônio histórico da Bahia, em oposição ao comércio de antiguidades e ao processo de demolições das edificações

¹²⁵ Para conhecer um pouco mais da Torre do Tombo ver <https://antt.dglab.gov.pt/inicio/identificacao-institucional/6-2/>.

¹²⁶ Suely Cerávolo tem-se debruçado em evidenciar alguns aspectos das ações museais e patrimoniais na Bahia no final do século XIX e início do século XX. Com pesquisas que destacam intelectuais e algumas instituições como o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e Museu do Estado da Bahia, a pesquisadora evidencia o fazer museológico/patrimonial de um grupo de intelectuais preocupados em salvar e divulgar o patrimônio local (CERÁVOLO, 2011a, 2011b, 2014, 2020; CERÁVOLO; SOUZA, 2015).

do período colonial no Estado, como Francisco Marques de Góes Calmon, Pedro Calmon, Jorge Calmon, José Wanderley de Araújo Pinho, Hermes Lima, Bernardino de Souza, Frei Pedro Thomaz Margallo, Teodoro Sampaio, Xavier Marques, Silva Campos, Pirajá da Silva, Francisco Borges de Barros, Antônio José do Prado Valladares, entre alguns membros (DÓCIO, 2014; MATTOS, 2014). Tais intelectuais tinham como ação comum a busca incessante pela valorização do passado da Bahia, principalmente por meio dos grandes feitos históricos, poder econômico e homens de letras. Posteriormente, passam a observar o patrimônio histórico também como fonte de legitimação dos tempos de outrora – um discurso semelhante aos demais institutos históricos de outros estados. Para Gonçalves (2007, p. 141):

Os 'discursos do patrimônio cultural', presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de 'identidades' e 'memórias', sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades. Esses discursos podem estar associados, ora a grupos dominantes, e centrados em valores tais como 'civilização' e 'cultura' pensados enquanto valores espirituais e imateriais; ora associados a grupos e categorias situados nos estratos inferiores da sociedade e centrados em valores que podem ser reinterpretados a partir daqueles e centrados em dimensões materiais e corporais da existência.

Diversos discursos proferidos por intelectuais do IGHB demonstraram a visão que esses intelectuais vinculados à agremiação tinham a respeito do patrimônio. De acordo com Vanessa Dócio, Wanderley Pinho foi o responsável, em 1917, na Bahia, “por formular a primeira solicitação de preservação dos bens históricos e arquitetônicos” possuindo uma “trajetória política e intelectual que iria-se ligar profundamente à questão da defesa dos bens edificados do Estado” (DÓCIO, 2014, p. 12). Seu engajamento foi semelhante ao de Gustavo Barroso, ao publicar artigos na imprensa (MAGALHÃES, 2004) e pela presença em eventos oficiais em defesa da conservação do patrimônio histórico, em uma visão de construção da identidade brasileira e baiana através de bens patrimoniais – ação de sensibilizava os diversos segmentos populacionais em torno de uma ideia comum de nação. Em um pronunciamento no IGHB, em 1917, por exemplo, Wanderley Pinho salientou o destaque na história nacional dos aspectos tradicionais da Bahia argumentando que o estado era o berço da civilização brasileira – defesa realizada pelo mesmo em outras ocasiões e por outros intelectuais vinculados ao instituto. Ao exaltar o passado da Bahia, Pinho apontava a necessidade de se conservar os “vestígios que nos restam da grande vida já vivida” através da conservação de monumentos, templos, casas antigas, velhas tradições, nos objetos e coisas da arte de outrora (PINHO, 1918, p. 192). Sua visão de patrimônio englobava, em suas próprias palavras, “monumentos e

edifícios públicos; templos e edifícios religiosos; alfaias, retábulos, entalhaduras, esculturas religiosas ou profanas; joias, faianças, porcelanas, baixelas, mobiliário de todos os estylos”, ou seja, “coleções particulares de tudo o que tiver algum mérito artístico ou algum valor histórico” (PINHO, 1918, p. 196). Portanto, uma visão que englobava a patrimonialização e a musealização de bens imóveis, bens móveis integrados e móveis diversos.

Os pronunciamentos de Wanderley Pinho na imprensa baiana e no IGHB tornaram-se ainda mais comuns quando assumiu, entre os anos de 1924 e 1928, o governo do Estado seu sogro, Francisco Marques de Góis Calmon. As ideias de Pinho sobre preservação solidificaram-se na década de 1920, como mostra o discurso pronunciado no IGHB em 1925, em que o patrimônio baiano, além de representar um passado de fausto, também era considerado “um museu de antiguidade”, integrando a exaltação do passado ao incentivo do turismo:

[...] A nossa cidade tem como um valor grande esse cunho seu característico, que são os aspectos coloniais de algumas de suas ruas e construções. Toda a orientação de reforma, pois, deveria tomar como diretriz a conservação e resguardo dessas ruas estreitas, tortuosas, inclinadas, mas cheias de casas e palácios de antanho, repletos de arte velha e de tradições antigas. O bairro da Sé, nesse particular, desde a rua da Assembléia à Baixa dos Sapateiros é valiosíssimo, ao *touriste*, inteligente e a quem não banalisou ainda o espírito nas impressões da mesmice do modernismo. Respeitemos pois essa velharia que não poderíamos remodelar sem feiura e que só poderemos embelezar destruindo, para levantar sobre as ruínas coisa totalmente nova. Repartamos a cidade velha urbs intangível e a cidade mais nova, sujeita às transformações constantes, estendendo a cidade por toda essa área entre a Barra e Itapagipe, até Amaralina e pelos aterros do cais do Porto. Ofereçamos assim ao visitante e às gerações por vir um museu de antiguidade como um orgulhoso pergaminho de nossa prosápia, no bairro da Sé, e, como um atestado de nossa cultura contemporânea, a nova cidade. Elevemo-nos com esse estalão de alto valor moral [...] no respeito à arte e às lembranças do passado (PINHO, 1925, p. 82-83).

Para Sueli Cerávolo (2014, p. 130), o baiano Wanderley Pinho, como influente político e membro do IGHB, tinha em seu discurso a “intenção em insuflar a percepção do valor do patrimônio histórico e artístico” usando a persuasão para protegê-lo. Ele fazia parte de um grupo de intelectuais e políticos vaidosos do apogeu da antiga capital da colônia, da agroexportação local e das lutas pela independência, que cunharam, nas décadas de 1920 e 1930, uma concepção do patrimônio baiano pautado na monumentalidade da arquitetura luso-brasileira e nos objetos de antigas famílias.

Nas décadas de 1920 e 1930, é possível encontrar uma gama variada de publicações em defesa do patrimônio baiano, como um texto publicado no jornal A

Capital, sob o título *Pelo nosso patrimônio artístico*, que afirmava que “os casarões não prejudicavam o progresso”:

Achamos que os velhos casarões devem ficar como estão. O progresso não é demolir o que o passado nos deixou de belo. Não é destruir os atestados artísticos dos homens que viveram antes de nós. Uma velha casa só deve ser demolida em ultimo caso, quando em vez de concorrer para a beleza e o pitoresco da cidade, os prejudica e anula, como, por exemplo, a Sé.

Quanto aos outros, não. Deixem-se àqueles quarteirões da Sé o seu ‘cacoet’ colonial tão bom, tão evocativo. Não se derrubem aqueles velhos sobradões de cinco andares, para substituí-los por casinhas sem estylo, tiradas a ‘bungalow’.

Em todas as cidades da Europa, ao lado dos bairros modernos, onde se alteiam os ‘fura-céus’, ainda se vêem as casinhas da Idade Média, cuidadosamente conservadas (PELO NOSSO PATRIMÔNIO..., 1927, p. 1).

Outro texto em defesa do patrimônio baiano foi à conferência do Frei Pedro Thomaz Margallo, realizada em defesa da preservação dos bens históricos, em que cobrava medidas do poder público contra o abandono de edifícios e roubo de arte sacra, tanto na capital quanto no Recôncavo. Frei Margallo, em sua exposição, buscou enaltecer, por exemplo, a singularidade dos bens móveis integrados em madeira que eram alvos do tráfico ilícito de bens:

A Bahia pode gloriar-se de possuir verdadeiras joias de arte, e confessamos sem exageração alguma que os seus templos guardam obras de talha tão primorosas e raras que constituem um verdadeiro thesouro artistico para o Estado e ainda para a Nação, pois difficilmente se encontram fora de aqui. Atrever-me-ia a dizer que poucas nações conservam tanta riqueza em talha, como a que aqui profusamente admiramos com verdadeiro assombro (MARGALLO, 1927, p. 515).

A menção a tais indivíduos, que proferiram discursos a respeito da proteção do patrimônio baiano, parte-se do pressuposto de que é necessário conhecer a sociogênese dos intelectuais à frente da criação da inspetoria baiana ou dos discursos proferidos por diversos intelectuais a respeito do assunto, não ficando a discussão apenas na esfera nacional.

O discurso hegemônico¹²⁷ dos intelectuais do IGHB propiciaram a criação da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais do Estado da Bahia, pela Lei nº 2.032, de 08 de agosto de 1927, sendo regulamentada, posteriormente, com o Decreto nº 339,

¹²⁷ Ressalta-se que apesar da existência de um discurso hegemônico sobre o patrimônio baiano na década de 1920, houve olhares divergentes como Manuel Querino, intelectual *outsider*, por não fazer parte do círculo de poder vinculado à elite agrária e por ser negro. Em estudos pioneiros, Querino evidenciou o papel do negro na formação nacional e a proeminência no campo das artes na Bahia. Nascido em 1851 e falecido em 1923, Querino foi um intelectual que levou para o meio acadêmico discussões a respeito do negro como elemento civilizador e contribuiu para celebrar, através das publicações, a influência da cultura afrodiáspórica no imaginário da cidade de Salvador (QUERINO, 1909, 1911, 1918, 1938).

de 06 de dezembro de 1927 e que teve, como seu primeiro diretor, Francisco Borges de Barros, então diretor do Arquivo Público. Este órgão buscou preservar os monumentos nacionais do estado da Bahia através de legislação própria (DÓCIO, 2014). A inspetoria baiana é, pois, anterior à proposta de lei apresentada por Wanderley Pinho ao parlamento brasileiro em 1930. Como temos apontado, nas décadas de 1920 e 1930, as iniciativas na proteção do patrimônio baiano na década vinham sendo praticadas por uma elite que, em geral, possuía estreitos laços de parentesco e/ou amizade. O IGHB era o guardião da memória baiana, do qual o governador na época, Góes Calmon, seu genro, Wanderley Pinho, e seu sobrinho, o deputado Pedro Calmon, eram sócios efetivos (CERÁVOLO, 2011b; DÓCIO, 2014). Podemos, com base nisso, salientar que o IGHB foi o ventre gestacional de uma concepção de patrimônio que foi a base para inúmeras ações patrimoniais do período. De acordo com Vanessa Dócio, a inspetoria entrou em atividade um mês após sua criação, antes da publicação do Decreto Regulamentar, com ações “caracterizadas pelo desenvolvimento de estudos sobre os bens edificados presentes no território dos diversos municípios do Estado e pela elaboração do Regulamento de Funcionamento do referido órgão” (DÓCIO, 2014, p. 51). O reconhecimento e detalhamento dos bens, de acordo com a autora, eram realizados por membros da inspetoria, mas com o auxílio da população local, demonstrando que talvez tenha ocorrido um tipo de inventário participativo.

Uma concepção de patrimônio ancorada nas glórias do passado começa uma década antes da fundação da inspetoria baiana com a criação de espaços museais, demonstrando como a criação de museus na Bahia, assim como a do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, estava atrelada ao enaltecimento de um passado que deveria ser rememorado (CERÁVOLO, 2011a, 2011b, 2020). Em matéria assinada por Sílio Boccanera Junior, na revista *Bahia Ilustrada*, de 16 de janeiro de 1920, é possível perceber como os espaços museais eram fundamentais na elaboração de uma concepção baiana de patrimônio. Em 19 de novembro de 1917, foi criado o Museu do Arquivo pelo diretor da repartição, Francisco Borges de Barros, e aprovado pelo governador do estado¹²⁸, com a finalidade de “ser **a guarda de honra** de nossas relíquias, que por ahi existem, esquecidas, umas, desconhecidas outras, e muitas, até perdidas, mercê do indiferentismo criminoso de pretéritos governos, e dos homens

¹²⁸ As primeiras décadas do século XX na Bahia, segundo Cerávolo (2020), ocorreu a criação de instituições museais voltadas para o enaltecimento de aspectos históricos da Bahia como o Museu do Arquivo (1917), posteriormente Museu do Estado (1918), Museu do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (1923) e Pinacoteca (1931), anexada ao museu do estado. Instalado em salas de outras repartições, e alguns, posteriormente com edifícios próprios, tais museus se caracterizam pela semelhança a valorização do passado realizada por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional.

também, em geral, nesta terra, por nossas gloriosas tradições” com um acervo composto por lápides, bustos, telas, documentos e bandeiras¹²⁹ (BOCCANERA JÚNIOR, 1920, p. 30, grifos nossos). Com cerimônia da inauguração no dia 19 de novembro de 1917, o Museu do Arquivo estava dividido em três seções: 1) seção histórica, composta por bandeiras, troféus, armas e artefatos da independência e de “vários outros feitos baianos”; 2) seção de numismática, constituída de moedas, medalhas, papel-moeda e vários títulos das diversas emissões do país; 3) seção de Antiguidades, que compreende mobiliário de vários tipos, objetos e artefatos indígenas, lápides com inscrições, acrescentando que poderia ter “quaisquer outros objetos nella cabíveis” (BOCCANERA JÚNIOR, 1920, p. 31). Logo depois, o governo do Estado da Bahia criou, em 23 de julho de 1918, o Museu do Estado, anexado ao Arquivo Público e em substituição ao Museu do Arquivo, através da Lei n. 1255, assinado pelo governador Antonio Ferrão Moniz de Aragão, assinalando, desse modo, uma ideia mais incisiva de representação do estado.

No final da década de 1930, o Museu do Estado possuía, segundo a revista *Bahia: Tradicional e Moderna*, publicada em julho de 1939, objetos de origem indígena, de cultos afro-brasileiros, lenços produzidos por escravas em oferecimento à primeira imperatriz do império e documentos de etnografia religiosa com a finalidade de “compor uma história social da Bahia” em uma ação distinta das políticas patrimoniais do estado, pois houve a inserção da matriz indígena e africana na história da Bahia (O PAPEL CULTURAL..., 1939, p. 7). Todavia, a ação da grande maioria dos intelectuais do patrimônio baiano caracterizava-se por uma ideia de patrimônio local, distante da vida e das práticas culturais de matriz africana, valorizando bens imóveis e móveis vinculados à herança portuguesa, feitos heroicos e opulência senhorial – sendo a exceção alguns objetos do Museu do Estado. Apesar de, a partir da década de 1930, o Brasil e a Bahia vivenciarem uma aproximação entre alguns intelectuais e as classes populares, o que, ao menos superficialmente, denotava a tendência à

¹²⁹ O Museu do Arquivo possuía um fascínio por bandeiras, solicitando peças do interior e que estavam em igrejas. Consideradas símbolos do patriotismo baiano e “estandartes da Honra Nacional”, o museu era considerado “o lugar preeminente desses venerados símbolos”. Em 1920 havia no acervo as seguintes bandeiras: dos libertários de 1799; dos revoltosos do Forte do Mar de 1833; utilizada pelo povo santamarense na partida do Barão de Sergi em 1865 para a guerra do Paraguai; a primeira da República hasteada em Salvador em 1889; a da 5º Corpo de Infantaria da Brigada Policial da Bahia, que marchou para Canudos, na 4ª expedição sob o comando do major Salvador Pires de Carvalho e Aragão; outra bandeira de Infantaria da Brigada Policial da Bahia de batalha em Canudos; bandeira que tremulou após a batalha final de Canudos; bandeira que cobriu os esquifes de Marechal Floriano Peixoto e de Dr. Manuel Victorino Pereira (ofertada pela viúva e filhos); de manifestação popular realizada em Salvador em 21 de abril de 1917 em honra aos Aliados da 1ª Guerra Mundial; a que cobriu a placa de inauguração da Rua Chile em 1902; a da passeata cívica americana de 1917; e bandeira de seda oferecida por uma comissão popular no dia 11 de novembro de 1918 pela ocasião das festas do armistício em Salvador (BOCCANERA JÚNIOR, 1920).

formação de uma identidade nacional plural, isso, de fato, não ocorreu, de imediato, no campo do patrimônio.

Em 1928, a inspetoria baiana iniciou seus trabalhos de inventário de bens em Salvador e no interior (CERÁVOLO, 2014), com publicações de suas ações nos Anais do Arquivo Público do Estado, em que é possível perceber o discurso dos intelectuais do IHGB na tipologia de bens valorizados. De acordo com os *Annaes do Arquivo Público do Estado da Bahia*, que divulgava as ações da Inspetoria baiana, em 1928, foram inventariados pela inspetoria 61 edifícios religiosos, 41 edifícios civis, 17 monumentos (estátuas e fontes), 3 subterrâneos, 11 fortalezas, 15 praças ou largos, 34 lugares e campos históricos e 13 estradas coloniais (BAHIA, 1928, p. 32-38). Os locais de origem dos bens foram bastante variados, pois além da capital, houve bens arrolados em outras regiões do estado, deixando evidente que os bens catalogados relacionavam-se a ciclos econômicos marcantes, como cana-de-açúcar, no Recôncavo, diamantes, na Chapada Diamantina, e cacau, no Baixo Sul. Posteriormente, em 1930, foram arrolados mais alguns bens que não entraram no inventário de 1928, com destaque para a listagem de vilas, distritos ou “aroados” que contabilizaram 19 lugares (BAHIA, 1931, p. 558-561). No último inventário realizado antes da criação do SPHAN, foi possível observar, além do grande quantitativo de edifícios religiosos, civis e militares, o arrolamento de aquedutos, subterrâneos, fontes públicas, chafarizes e uma grande quantidade de bustos (BAHIA, 1938, p. 481-491). As listas de bens inventariados mostram a abrangência das tipologias de bens e uma preocupação em inventariar locais de importantes marcos históricos na construção da identidade baiana, como aqueles onde ocorreram batalhas de Independência da Bahia – 2 de julho –, ou onde nasceram personalidades históricas. Não se observa na inspetoria baiana nenhum movimento com vistas à valorização do patrimônio de matriz africana ou de matriz indígena, mas somente a história de grandes personalidades baianas, sobretudo bélica e senhorial, vinculadas à elite agrária, notadamente através da patrimonialização de bustos (ação que, por exemplo, não era realizada pelo SPHAN).

Ao comparar a ação de Gustavo Barroso na Inspetoria dos Monumentos Nacionais e do SPHAN à proteção dos bens baianos pela Inspetoria dos Monumentos Históricos do Estado da Bahia, busca -se observar uma estratégia comum de proteção patrimonial. Pode-se afirmar que havia semelhanças nas ações da inspetoria baiana e nas ações de Gustavo Barroso em prol da proteção do patrimônio. De acordo com Aline Magalhães, em relação ao patrimônio, Barroso “procedia como os antiquários, formando um vasto inventário iconográfico com vistas à preservação das antigas edificações, mesmo que essas tenham deixado de existir, como foi o caso da Sé Velha

da Bahia e do Solar Megaípe, ambos pintados por Norfini e depois demolidos” (MAGALHÃES, 2004, p. 99). A Inspetoria, no período, à semelhança de Barroso, reunia em seu inventário ruínas de edificações, desde que essas possuíssem uma carga simbólica importante na construção do que seria selecionado como patrimônio histórico baiano. As imagens dos monumentos que Barroso mandou pintar e os inventários dos bens em ruínas, pela inspetoria baiana, tornaram-se maneiras de perpetuação e fontes de conhecimento de bens que, hoje, não mais existem. Um exemplo de bem tombado em ruínas pela inspetoria baiana e pelo SPHAN foi à Casa da Torre de Garcia D’Ávila¹³⁰, em 1938, localizada no litoral norte da Bahia. Tombamento que, segundo a revista *Bahia: Tradicional e Moderna*¹³¹, em matéria de abril 1939, salientava a preocupação do governo do Estado da Bahia “na defesa do patrimônio histórico bahiano” e que já havia realizado duas excursões, promovidas pela Secretaria de Educação, compostas por artistas e intelectuais (O CASTELO DA..., 1939, p. 28). Portanto, a inspetoria baiana realizava visitas aos monumentos de forma semelhante ao que fazia o órgão federal.

No entanto, a derrubada da Igreja da Sé, em Salvador, para a instalação de linha de bonde, em 1933, e do Solar Megaípe, em Jabotão dos Guararapes, ocorreram em plena ascensão e ação das inspetorias baiana e pernambucana, demonstrando que, assim como a atuação de Barroso, havia limitações no alcance das ações das inspetorias, pois apesar do apelo dos órgãos e de diversos intelectuais, algumas edificações não conseguiram resistir ao avanço da modernidade urbanística.

O órgão de proteção do patrimônio, em esfera federal, foi criado a partir do Decreto Lei nº 25 em 1937, quando a inspetoria baiana já havia realizado três inventários do patrimônio baiano, utilizando algumas categorias de bens que até hoje não foram criadas pelo IPHAN ou que estejam inclusas em algum dos quatro livros de tomo do patrimônio material. Após a criação do órgão federal, a inspetoria baiana não deixou de existir, mas passou a ser auxiliar das atividades do SPHAN na Bahia. Em

¹³⁰ De acordo com a descrição contida no tombamento do IPHAN: “Garcia d’Ávila chegou à Bahia em 1549, juntamente com Tomé de Sousa. Em 1551, estabelece-se em Tatuapara, Mata de São João onde levanta a primeira casa ou torre e a atual capela. Em 1624, herdeiros de Garcia d’Ávila concluem o corpo principal da casa, torre. Em 1833 foram extintos os morgados no país e, em consequência, o castelo foi abandonado. Edifício hoje reduzido a ruínas, considerado por muitos autores como a residência particular mais monumental do seu tempo de que se tem memória nas Américas. Seu partido em “U”, sua fachada simétrica, as compridas galerias e portas “enfilarde” são de influência renascentista. O corpo central da casa possui 3 pavimentos, enquanto as duas alas, com menos um pavimento, erguem-se sobre arcadas. Construtivamente, distinguem-se duas partes: uma formada pela capela e três salas contíguas em alvenaria de tijolo e recoberta por abóbadas do mesmo material e o resto do conjunto constituído por muros de alvenaria de pedra de época posterior. Não há vestígios de que tenha existido uma torre no corpo da casa”. Fonte: portal.iphan.gov.net

¹³¹ A revista *Bahia: Tradicional e Moderna* era o título de uma revista produzida pelo governo do estado da Bahia no período do interventor Landulpho Alves que servia de propaganda do governo. Diversos números da revista foram dedicados a promoção da riqueza patrimonial do estado indicando a importância de sua preservação e de local turístico.

matéria da revista *Bahia: Tradicional e Moderna*, de julho 1939, foram ressaltadas as dificuldades e vitórias enfrentadas pela inspetoria baiana na proteção do patrimônio – como o episódio da apreensão, pela inspetora Guiomar Florence, no porto e antes do embarque, de objetos do convento de São Joaquim, evento em que a lei federal foi uma importante aliada. Para os redatores da revista “com a instituição, em 1937 [...] do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, as dificuldades em parte diminuíram e a eficiência aumentou porque apresentou-se a oportunidade de colaborar, de aproveitar, por assim dizer, a sombra protetora da legislação federal” (O PAPEL CULTURAL..., 1939, p. 7). Dessa maneira, os intelectuais responsáveis pela proteção do patrimônio no estado da Bahia deixaram explícita a importância da lei federal para as ações no estado da inspetoria.

Além das questões ideológicas, os intelectuais do patrimônio baiano e os vinculados ao SPHAN eram unidos por laços de amizade. De acordo com Dócio (2014) e Mattos (2014), havia uma proximidade pessoal entre Rodrigo de Andrade e José Antonio do Prado Valladares¹³², que eram amigos e trocavam correspondência para tratar de questões relativas ao patrimônio, tornando-se Valladares, anos depois, colaborador do SPHAN na Bahia. Para Dócio (2014, p. 12), Valladares, pesquisador e segundo inspetor dos monumentos do órgão baiano, na década de 1940, “seria responsável por colocar o trabalho dessa Inspetoria na órbita das diretrizes políticas desenvolvidas pelo órgão federal de preservação”. Assim como José Valladares, Wanderley Pinho e Pedro Calmon, pela circulação no meio político no Rio de Janeiro, também conviviam com os intelectuais que colaboraram na formação de uma concepção de patrimônio, nas décadas de 1930 e 1940. A própria escolha de Godofredo Filho – adepto do modernismo, conhecedor da arquitetura colonial, amigo de Manuel Bandeira e de Rodrigo M. F. de Andrade – , para o escritório do SPHAN na Bahia, é reveladora da circularidade de vários intelectuais baianos na esfera estadual e federal de proteção do patrimônio (MATTOS, 2014), e que possuíam em comum a busca da representação da identidade nacional e regional, através dos monumentos históricos e da criação de museus que retratassem a riqueza e história das glórias da nação.

Um dos exemplos de alinhamento dos discursos entre os intelectuais baianos e o SPHAN é o relatório do Subinspetor de Monumentos Históricos, Padre Manoel A.

¹³²José Antônio do Prado Valladares foi um importante intelectual baiano que atuou na área de museus e patrimônio. Foi diretor do Museu e da Pinacoteca do Estado (atual MAB) e da inspetoria baiana de 1939 até 1959 (ano de seu falecimento). Foi o primeiro brasileiro a participar da comissão editorial da revista *Museum*, publicada pela Unesco em 1948, possuindo diversos livros e artigos a respeito da proteção e história do patrimônio. In: CERAVALO; SOUZA, 2015.

Barbosa, enviado ao governador do Estado da Bahia, em 1936, que enfatizava o caráter lusitano como principal atrativo de Salvador para a visita turística:

A nossa Capital, será, num futuro bem próximo, o maior centro de turismo sul-americano tão simples pelo que possui do passado. As igrejas, os edifícios, as velhas e tortuosas ruas, os aspectos regionais, os costumes, as tradições, a história, enfim todo esse legado que nos foi transmitido, serão os grandes e únicos atractivos para o visitante curioso e para o turista historiador ou artista (BARBOSA, 1972, p. 463-464).

Em uma concepção semelhante à de John Ruskin (2008) sobre a idade do edifício, quanto mais antigo maior seria o valor documental para a inspetoria baiana¹³³ ou para o SPHAN, seguindo ainda uma ideia de museificação do monumento de Riegl (2008), museificação ou patrimonialização pautada principalmente em valores de antiguidade, artístico e histórico. Exceto pelas obras de alguns modernistas, não houve o tombamento de alguns estilos arquitetônicos que surgiram a partir da segunda metade do século XIX, como o Ecletismo, nos primeiros anos de ação tanto da inspetoria baiana quanto do SPHAN. Para Gonçalves (1996), a idade das edificações caracterizou a prática preservacionista do Brasil e não necessariamente o acontecimento no local de algum evento notório para a memória ou história nacional. As escolhas seguiram as ideias de belo – com predomínio do Barroco no Brasil – e de monumento histórico, segundo o modelo francês de proteção do patrimônio (CHOAY, 2006). Estas foram as bases que levaram ao alçamento do Barroco mineiro à representação do nacional. Ainda para Gonçalves (1996), a salvaguarda dos edifícios seguia a retórica da perda, ou seja, eram ações emergenciais contra o arruinamento ou destruição para modernização. De forma semelhante, Regina Abreu e Mário Chagas (2007, p.35) salientaram que a noção de patrimônio como bem coletivo associado ao sentimento nacional ocorreu “num viés histórico e a partir de um sentimento de perda” em que “era preciso salvar os vestígios do passado, ameaçado de destruição”.

Com relação à atuação do SPHAN e da Inspetoria baiana podem ser observadas discrepâncias entre os bens tombados pelo órgão federal e aqueles que foram inventariados pela inspetoria regional. Tal é o caso, por exemplo, da Igreja de Bom Jesus da Lapa, localizada na cidade de Bom Jesus da Lapa, na margem do Rio São Francisco. Localizada em uma caverna e local de intensa romaria de sertanejos, foi inventariada pela inspetoria baiana em 1928, mas teve o pedido de tombamento

¹³³ Foram encontradas na imprensa baiana algumas reportagens de cunho propagandista do patrimônio histórico baiano. Além de bens localizados em Salvador, chamou a atenção reportagens sobre bens localizados no interior do estado, em especial na cidade de Cachoeira, como o jornal *A Capital* de 20 e janeiro de 1927 e uma série de reportagens da *Bahia: Tradicional e Moderna* de 1939.

negado pelo SPHAN em 1958 (FONSECA, 2005; GAMA, 2018). Apesar de ser considerada significativa para o patrimônio baiano desde as primeiras ações da inspetoria estadual, sendo um dos poucos exemplares arrolados de patrimônio da região do Rio São Francisco, seu caráter popular, ausência de expressividade artística (caracterizada por ser uma igreja em uma gruta que sofreu descaracterizações ao longo dos séculos) e o incêndio sofrido no início do século XX, contribuíram para o seu não tombamento pelo SPHAN (GAMA, 2018).

Ao se comparar os inventários da inspetoria baiana com os primeiros tombamentos do SPHAN, é perceptível que o órgão estadual adentrou mais o território que as ações do SPHAN na Bahia, em busca de elementos da história local, através dos inventários de “lugares e campos históricos”, com limites não muito bem definidos, pois poderiam ser municípios, distritos ou bairros¹³⁴. A categoria de campo histórico (que contemplava espaços de povoamento afastados da capital e também locais onde ocorreu batalhas pela independência) não foi encontrada em outros órgãos do patrimônio, podendo assemelhar-se, em alguns poucos casos, ao tombamento de conjuntos urbanos realizados pelo IPHAN em territórios afastados dos grandes centros urbanos como na Chapada Diamantina. A partir de uma análise comparativa observou-se que alguns bens arrolados pela inspetoria baiana só foram tombados décadas depois pelo SPHAN ou nunca foram inventariados pelo órgão federal – ao tratar de uma seleção amparada em um discurso sobre a identidade nacional é natural que nem todos os bens considerados representativos da identidade local (regional) fossem selecionados pelo SPHAN. Portanto, observa-se que tanto a inspetoria baiana quanto o SPHAN, em seus primeiros anos de atuação, inventariaram bens que representavam a história da Bahia, especialmente do seu apogeu colonial (riqueza, defesa e administração política e eclesiástica por meio da valorização de edifícios religiosos, civis e militares), sendo o inventário do órgão local mais abrangente por ser voltado apenas para o território da Bahia e no enaltecimento de personalidades e locais onde ocorreram fatos importantes para a história local, enquanto que o tombamento nacional preocupava-se em selecionar bens de todo o território nacional.

¹³⁴ Foram inventariados em 1928 como lugares e campos históricos pela inspetoria baiana em 1928: Monte Paschoal; Coroa Vermelha; Itapoa; Armação do Gregório; Pontal de Santo Antonio da Barra; Funil; Pirajá; Conceição (Tanque); S. José das Itapororocas; Engenho Novo; Coqueiros; Cabrito; Rio do Cobre; Fazenda Cabaceiras; Monte do Conselho; Mocambo; Amoreiras; Manguinhos; Barra Grande; S. Antônio dos Valques; Porto dos Santos; Barra do Garcez, do Gil, do Paraguassú; Saubara; Ponta de N. Senhora; Aratuba; Mercês; Cungurungú; Pedrão; Água Fria; Capoame e Abrantes; O Castelo da Torre de Garcia D'Ávila. Observam-se bairros periféricos de Salvador, cidades e localidades no Recôncavo baiano e litoral norte, cidades e distritos localizados no sertão que não possuem arquitetura exuberante, mas que se configuram em antigos núcleos populacionais.

A partir da análise realizada dos bens tombados pelo SPHAN em território baiano, entre os anos de 1938 e 1941, em comparação aos elencados pela inspetoria baiana, é possível perceber que a abrangência territorial dos bens tombados pelo SPHAN foi menor, em quantidade e diversidade havendo uma espécie de complementariedade, até os dias atuais, dado ao que cada órgão se propunha. Foram inventariados pelo SPHAN, na Bahia, nos primeiros anos de atuação, entre 1938 e 1941, um total de 89 bens, divididos em: 50 religiosos (igrejas, casa do arcebispado etc.), 30 civis (palácios, casas, fontes etc.), 07 militares (fortes e fortalezas) e 05 artes aplicadas (conjunto de 2 e 3 jarras da fábrica de Santo Antonio do Porto). Ao se observar o conjunto de bens tombados pelo SPHAN na Bahia, no período aqui enfocado, nota-se existir, em paralelo a uma diminuição no quantitativo de bens inventariados (na comparação bruta com o inventariado pela inspetoria baiana), uma proximidade na tipologia dos bens selecionados no estado com outros bens tombados no Brasil pelo SPHAN – demonstrando que o SPHAN seguia um padrão diferente do modelo da inspetoria baiana – com predomínio absoluto de bens de natureza material, com o tombamento de edifícios vinculados ao catolicismo, arquitetura civil (elite e personalidades históricas), edificações militares e bens representativos do que se pode chamar de progresso material brasileiro do período colonial.

A concepção de patrimônio da inspetoria baiana era semelhante à das primeiras décadas do SPHAN, em que, segundo Márcia Chuva (2009, p. 42), houve a “construção de uma história da nação fundada na possibilidade de construir heróis nacionais”. Tanto na esfera estadual quanto na esfera federal, buscaram-se elementos para consolidar a representação do país, a partir de bens históricos e artísticos que testemunhassem uma herança sólida, de origem europeia, para atestar a importância da ex-colônia portuguesa no cenário mundial e principalmente para alçar o Brasil no cenário mundial como nação civilizada, dando menor ênfase aos índios e negros. Não era desejável dar destaque nem ao elemento africano, nem ao indígena, sendo (mal) tolerada uma mestiçagem a qual, futuramente, segundo a ideologia vigente no país, deveria alcançar um branqueamento dos costumes e da pele. A intervenção estatal na cultura durante o governo Vargas que levou à descriminalização da capoeira e à valorização do samba, por exemplo, pode ser observada como atitude populista – característica, aliás, não só de Vargas, mas de diversos outros governantes – e bem distante de uma verdadeira valorização, por exemplo, do patrimônio da diáspora africana no Brasil. Não era, portanto, um reconhecimento explícito de um valor histórico e sociocultural, mas, antes, de uma forma paternalista de satisfazer a certas demandas populares e, igualmente, diminuir pressões.

A atitude populista na valorização de um bem cultural vinculado à diáspora africana no Brasil pode ser observada nas ações do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em relação à promoção e censura do samba, por exemplo. O DIP, criado em 1939, era o órgão responsável pela propaganda política, difusão da ideologia do regime e pela censura no Estado Novo (1937-1945), chefiado pelo sergipano Lourival Fontes, e que teve no rádio e na imprensa escrita seus principais veículos de difusão de ideias. Velloso (1987), ao analisar a ação dos intelectuais no Estado Novo, observou que havia um comportamento ambíguo do governo em relação à cultura negra, pois o Ministério da Educação e o DIP atuavam de formas distintas: o primeiro, silenciava o patrimônio afro-brasileiro por meio da ausência de tombamentos pelo SPHAN; o segundo, submetia práticas culturais negras ao controle do Estado por meio de ações que demonstravam a sua valorização, como ocorreu com o samba, carnaval e escolas de sambas – que, sob o controle do estado, deveriam abordar temas nacionais e patrióticos de forma didática em seus desfiles (VELLOSO, 1987, p. 35). O DIP, através da Rádio Nacional, promoveu o samba-exaltação que enaltecia características nacionais, em detrimento de sambas que tratavam de temas da malandragem. Ou seja, tratava-se de um jogo de poder tanto político-social quanto simbólico mediante o qual, sambistas foram cooptados, desde que reproduzissem os conteúdos ideológicos adequados, ou fortemente censurados, caso não o fizessem (MATOS, 1982). Valter Kraushe (1983) afirmou que 370 músicas que tratavam de malandragem foram vetadas pelo DIP em 1940, atestando uma busca do governo de distanciamento do malandro com um tipo nacional. Sobre o uso do samba pelo DIP, é possível observar que:

a busca pela definição do “genuíno” e “verdadeiramente” nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular. Por isso era necessário transformar elementos culturais das classes populares em nacional-popular em um processo de amalgamação em que distintas culturas se sentissem representadas em uma identidade cultural maior, a nacional. Deste modo, entendemos que o samba cívico faz uma representação sonora da nação neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira (PEREIRA, 2015, p.1).

O uso ideológico das escolas de samba pelo governo Vargas ocorreu, sobretudo, a partir de 1935, quando as escolas de samba são instadas a colaborar com a propaganda patriótica a partir de enredos “capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e pelas glórias nacionais” (TUPY, 1985, p. 83). José Novais (2001) discorreu como foi criada uma nova mentalidade sobre o malandro - personagem tão recorrente no samba carioca – durante o período Vargas por meio da censura. Para Caldeira, no Estado Novo “troca-se dinheiro por adulação, rebeldia por

punição” em que com o patrocínio do Estado do carnaval faz com que as escolas de samba adequem seus enredos ao discurso ideológico do regime a partir de 1937 passando a ter, por decreto, “a obrigação de tratar de temas de caráter histórico, didático e patriótico” (CALDEIRA, 2007, p. 100). Farias apontou que a partir de 1937 os temas nacionais eram comuns nas agremiações sendo a Portela a escola “que melhor se apropriou dos motivos e símbolos referentes, projetados pelo DIP através dos intelectuais, artistas, educadores, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil de modo geral” (FARIAS, 2006, p.6).

Assim como as edificações históricas, a música foi também um importante instrumento de divulgação cultural do Brasil no exterior. O samba foi utilizado como um instrumento no Estado Novo, não sendo valorizado como um patrimônio aos moldes da proteção do patrimônio material (tombamento) mas por ações vinculadas a propaganda do país e penetração nas massas pelo DIP. Desse modo, buscamos observar que, apesar de destoar da ação do SPHAN, o DIP também promoveu a valorização de bens culturais relacionados à diáspora africana no Brasil a partir do uso ideológico dos mesmos para a promoção do regime – o samba funcionou como uma valorização instrumental do Estado Novo assim como o cinema traduzia o *way of life* americano.

A partir da ausência de tombamento de um número significativo de bens vinculados a herança africana, é possível afirmar que coube ao DIP realizar a promoção de manifestações culturais que na atualidade são considerados patrimônios. Para Novaes (2001) o órgão “ocupou-se em cooptar os sambistas, compositores, críticos, colunistas” organizando e regulamentando o carnaval além de instituir “as regras de desfile das escolas de samba, os prêmios às melhores músicas, os concursos etc...” escamoteando o seu “aspecto mais repressivo [...]” (NOVAES, 2001, p. 40). Apesar de não ser uma política de valorização pelo órgão de proteção do patrimônio é possível afirmar que o DIP promoveu o samba – um patrimônio afro-brasileiro imaterial – a representação nacional por meio de incentivos financeiros e da reprodução das músicas na Rádio Nacional.

Na Bahia, na década de 1930, houve uma aproximação entre alguns intelectuais e as classes populares, fato que sinalizava a busca por uma representação mais plural para a Bahia. Entretanto, essa valorização ocorreu principalmente no campo da literatura e da música não ocorrendo na valorização de manifestações culturais de matriz africana. No subcapítulo seguinte, abordamos os silenciamentos e valorização do patrimônio da diáspora africana no Brasil em ações do SPHAN e do IPAC.

3.2 A valorização do patrimônio afrodiaspórico na Bahia e no Brasil

Na década de 1930, na Bahia, surgiu um grupo de intelectuais que possuíam um posicionamento político-cultural distinto dos membros do IGHB, denominado de Academia dos Rebeldes¹³⁵. Foi um movimento literário modernista que tinha, como algumas de suas características, a valorização da cultura de matriz africana na Bahia, das manifestações populares e a adesão ao comunismo¹³⁶. Os principais membros eram Jorge Amado, Edison Carneiro, Aydano Couto Ferraz, Clovis Amorim, João Cordeiro, Walter da Silveira, José Alves Ribeiro e Pinheiro Veigas. Surge entre esses intelectuais uma nova narrativa para o patrimônio baiano, no qual o elemento negro possui grande destaque. Portanto, um novo olhar sobre o patrimônio do estado.

Entretanto, o período é marcado pelo discurso hegemônico dos intelectuais do IGHB e pelas narrativas de intelectuais *outsiders*¹³⁷. Compreende-se que os discursos a respeito do patrimônio baiano e do legado português ou africano na cultura local “se articulam enquanto narrativas, nas quais se relata a história de uma determinada coletividade, seus heróis, os acontecimentos que marcaram essa história, os lugares e os objetos que testemunharam esses acontecimentos” (GONÇALVES, 2007, p. 142). Assim como os intelectuais do IGHB, os membros da Academia dos Rebeldes buscaram caracterizar a memória e a identidade local por meio do patrimônio, contudo, e em oposição àqueles, em uma visão de crítica social e enaltecimento dos grupos subalternizados.

¹³⁵ Agremiação literária que reunia jovens escritores para discutirem assuntos relativos à Salvador, com indícios de reuniões desde 1927. De acordo Angelo Soares (2005), tinha a “pretensão de ser antiacadêmica, a começar pelo nome, nos propósitos e posicionamentos dos seus confrades”, em um modernismo que conjugava tradição e modernidade, combatia o conservadorismo e com uma produção literária que refletia as tensões sociais e valoriza a riqueza no negro e do mestiço (SOARES, 2005, p. 68-75). Segundo Luiz Rossi “muito da rebeldia invocada por Edison Carneiro e seus colegas devia operacionalizar códigos de distinção que fossem capazes de marcar a distância relativa que seus membros mantinham das instituições oficiais de manutenção da produção cultural baiana”, pois o distanciamento “se expressava nos diferentes redutos de sociabilidade que cada um dos grupos frequentava, bem como nos próprios estilos de vida que sustentavam” (ROSSI, 2011, p.93). Ao invés de frequentarem os cafés e instituições oficiais, optavam por se reunir em botequins, feiras livres e terreiros de candomblé, estreitando laços com a população de cor marginalizada.

¹³⁶ Tal posicionamento rendeu a Jorge Amado e Edison Carneiro uma forte perseguição política pelo Estado Novo devido a ideias comunistas. Edison Carneiro, por exemplo, refugiou-se, em 1937, no Opô Afonjá, de Mãe Aninha que, meses antes, tivera papel de destaque na organização do Congresso Afro Brasileiro na Bahia, demonstrando mais uma vez em que meio circulavam os intelectuais de esquerda na Bahia (LIMA, 2004).

¹³⁷ A produção intelectual de Manuel Querino na década de 1920 e a Frente Negra da Bahia, criada em 1932 foram importantes marcos da luta por reconhecimento e igualdade na cidade de Salvador. Intelectuais orgânicos surgiram entre o povo, como Marcos Rodrigues dos Santos, um operário que aqueceu as discussões a respeito do negro na cidade de Salvador. Entretanto, alguns periódicos da capital, a exemplo do Diário da Bahia, buscaram desqualificar a ação (BACELAR, 1996). Mães-de-santo também se engajaram em movimentos por representação e descriminalização, como foi o caso do II Congresso Afro-Brasileiro, ações que podem ser observadas como embrionárias do reconhecimento do patrimônio afro-diaspórico pelos seus detentores.

Um marco da ação de Jorge Amado, Edison Carneiro e Aydano Ferraz, para refletir sobre uma Salvador de forte presença de manifestações culturais afro-brasileiras, foi a organização do II Congresso Afro-Brasileiro, sediado na cidade em 1937, que promoveu uma maior visibilidade das características afrodiáspóricas da população de Salvador, e contou, além de intelectuais, também com a participação de pessoas negras ou povo negro¹³⁸ e do povo-de-santo¹³⁹. Para Geferson Santana, tais intelectuais “estiveram comprometidos com uma agenda de luta pela liberdade religiosa, denuncia das repressões aos terreiros de candomblé, à condição de marginalidade e exploração do proletariado negro” através da “produção acadêmica, organização de eventos, agremiações ou na literatura” (SANTANA, 2017, p. 313).

Nos anais do evento, foi possível ler o pronunciamento de Jorge Amado sobre a importância de dar visibilidade à população negra de Salvador onde sublinhou a vergonha que a elite tinha do grande número de afrodescendentes na cidade, afirmando ser necessário “reconhecer, estudar, classificar e louvar a admirável contribuição do negro na formação da nacionalidade” (AMADO, 1940, p. 326).

Apesar de, nas décadas de 1930 e 1940, no que diz respeito à tipologia de bens patrimoniais, haver um antagonismo entre o que deveriam ser representativos da Bahia para os sócios do IGHB e para os membros da Academia dos Rebeldes, a partir da década de 1950, as narrativas fundem-se no discurso da baianidade, em que patrimônio edificado e as manifestações populares afrodiáspóricas são escolhidos, pelos fomentadores do turismo no Estado, como símbolos locais ou como elementos que traduziam o espírito do lugar. Contudo, apesar das ações pioneiras de tais intelectuais, e do reconhecimento tardio, entre as décadas de 1940 e 1950, por alguns membros do IGHB da importância da herança africana na formação do patrimônio baiano, as ações da Inspetoria baiana e do SPHAN demonstraram uma ausência de reconhecimento de elementos e práticas culturais de matriz africana no âmbito das políticas patrimoniais. Ou seja, os discursos desses intelectuais engajados política e culturalmente com o patrimônio de origem afrodiáspórica não tiveram efeito prático junto aos intelectuais que, imbuídos de uma certa legitimidade política, estavam no comando das políticas públicas voltadas para o patrimônio.

Dois textos publicados por Pedro Calmon, em julho de 1939, demonstram a afeição da elite local pelo patrimônio luso-brasileiro em detrimento da herança africana – um discurso condizente com seu tempo pois seguia razões histórico-sociais e culturais-ideológicas visto que o intelectual fazia parte de um grupo oriundo da elite

¹³⁸ Denominação popular caracterizante das pessoas de fenótipo de pele escura, também chamado de povo de cor.

¹³⁹ Denominação popular dada a pessoas adeptas as religiões de matriz africana.

agrária da Bahia. O primeiro, era um enaltecimento ao patrimônio histórico baiano e, o segundo, uma resposta a José Lins do Rego sobre a “infeliz propaganda” que o samba faz da civilização brasileira no estrangeiro. Publicados em periódicos de grande circulação, os textos mostram uma opção do intelectual em evidenciar o patrimônio material luso-brasileiro como representativo da nacionalidade. O primeiro texto, publicado no editorial do segundo número da revista *Bahia: tradicional e Moderna*, criada pelo governo do estado da Bahia em 1939, alia o pensamento nacional e o local a respeito de patrimônio:

[...] **A mais brasileira - tipicamente, construtivamente nacional** – das cidades brasileiras? A resposta – estejamos certos – não seria outra: Bahia, Bahia, Bahia. [...]

Sobretudo porque a Bahia não perdeu substancialmente, na sua evolução quadri-secular, os seus aspectos próprios. Envelheceu igual a si mesma. **Progrediu sem renunciar a seus atavios tradicionais.** Empobreceu-se com todos os ademanos da civilização contente de conservar a sua estrutura vetusta. Terra sempre nova no seu orgulho de prosseguir sempre ela. **Solar da Pátria** que, a despeito dos melhoramentos externos – decentes e opulentos – guarda para a educação da família a sua galeria de retratos anacrônicos. Igreja colonial doirada há trezentos anos. Capela aromática das preces de outr’ora que não se fechou mais. Quarteirões massiços que ostentam nos seus telhados negros a pretensiosa linha de uma grandeza remota. Ruas tortas por onde passou, antes que o Brasil fosse um país adulto, o cortejo dos patriarcas do Evangelho da guerra e da literatura: vielas ilustres, congestionadas de tristes muros em cujo calçamento de pé de moleque se tem vontade de procurar a pegada de Gregório de Mattos abraçado, bêbado, a sua viola chocarreira – empinadas calçadas torcidas, ásperas, estreitas, que as sacadas senhoriais dominam com os cachorros de pedra de lioz e o gradil amaciado pelas mãos brancas de dez gerações de meninas sonhadoras... [...]

Cresceram e começaram a envelhecer juntas: a nacionalidade e a Bahia. Apenas a nacionalidade não mostra a idade que tem, e a Bahia não a esconde. Porque a primeira de continuo se renova, e a segunda constantemente exagera os seus veneráveis indícios de antiguidade. Contenta de sua glória um tanto avoenga: a ufania enternecida das gerações que nutriu um civismo indomável de sua História.

Daí a vaidade que não deixa nenhuma outra cidade do Brasil – de **‘super-brasileira’ nos diplomas de arte e de tradição, nos seus documentos de patriotismo velho e de arquitetura monumental**, nos seus sinais de estirpe egrégia, e de predestinação nacionalista.

Monsanto em Portugal; a Bahia no Brasil. Porque a Bahia?

Ao bahiano, a quem se fizer a pergunta n’um tom de dúvida, cumpre simplesmente estender o braço, indicar a sua paisagem coroada de campanários com suas cruces altas, e esperar que a sugestão forte da Terra convença, empolgue, domine, ensine e edifique... (CALMON, 1939, p. 1-2, grifos nossos).

O texto de Pedro Calmon aponta elementos que caracterizam os atributos para uma cidade ser símbolo nacional, apreciados pelos intelectuais à frente do SPHAN e pela elite local: tradição, arte, monumentalidade e berço de homens de letras e de guerra. O segundo texto, publicado em 15 de julho de 1939 no *Estado da Bahia*,

Calmon apresenta sua resposta a José Lins do Rego, no qual demonstra a sua visão acerca do patrimônio vinculado à herança africana:

Denunciei não o samba, como o povo no-lo dá, aqui e ali, porém 'bataque e onomatopéia que lembram ao luar da fazenda o perfil sombrio da senzala...' Adverti o equívoco não de um baile de sabor indígena, senão da **infeliz propaganda que se faz do 'africanismo'** nas 'estilizações e explorações' que conhecemos. Indignei o Sr. Lins do Rego, não combatendo o samba – coreográfico e melódico – mas estranhando **o abuso, que é propalar-se lá fora, onde mal sabem quem somos.** E no reparo, pensando no perigo de **'valorizar-se perante platéias estrangeiras' a toada nagô dos 'terreiros de samba'** pretendi modestamente falar numa verdade patriótica. Verdade – porque **o Brasil é diferente do quadro e do pessoal que a macumba existe. [...]** Em vez de aparecer o que chegamos a ser: **um povo de culta e ambiciosa civilização, parecer o que já deixamos de ser, mesmo antes de 18 de maio: um povo ninado e dorminhento ao som monótono dos atabaques. [...]** A **'arte africana' que se teima em impingir como 'arte brasileira'** ganhará os palcos da outra banda do Atlântico. Os empresários, na sua caça ao 'exotismo', **impingindo como 'cenas do Brasil' costumes do Brasil' esses espetáculos do Congo e Benguela** que os 'filmes' da África reproduzem (CALMON, 1939 apud LÜHNING, 1996, p. 216, grifos nossos).

A querela entre José Lins do Rego e Pedro Calmon, em que a resposta do último deixou ainda mais exposta a sua opinião e não anuência da representação do Brasil no estrangeiro a partir do samba, reflete o distanciamento entre a ascensão de alguns bens culturais de matriz africana na década de 1930 e o seu não tombamento/valorização por parte dos intelectuais à frente dos órgãos do patrimônio. Calmon evidencia como o samba está distante dos ideais de civilização que o Brasil, segundo ele, possui. Para Gonçalves (2007, p. 150), a valorização do patrimônio histórico e artístico brasileiro de caráter monumental insere o Brasil no quadro das "nações cristãs ocidentais" civilizadas que valorizavam o passado por meio de monumentos e objetos de arte devido a ideologia política do nacionalismo¹⁴⁰. Para Gonçalves (2007), no Brasil relacionado à valorização do passado – como elemento essencial para a construção e consolidação da ideia de nação, baseada na noção de unidade (de passado, de território, de língua, de religião etc.) –, houve a predominância da narrativa monumentalista (tradição, materialidade, homogeneidade) em detrimento da narrativa da cotidianidade (imaterialidade, experiências coletivas, vivências contemporâneas, heterogeneidade).

Tal estrutura teórica e ideológica pode ser a responsável pelo não inventário/tombamento, pela inspetoria baiana e pelo SPHAN, de bens de herança

¹⁴⁰ A valorização do patrimônio que o Brasil realizou na década de 1930 seguia o modelo europeu do século XIX, em que os países buscaram se afirmar por meio do nacionalismo – ideologia política que buscava valorizar todos os elementos da nação (língua, monumentos históricos, símbolos nacionais, aspectos étnicos, etc.).

africana na Bahia até os anos de 1980¹⁴¹. A primeira e mais longa gestão do IPHAN, a de Rodrigo Mello de Andrade, entre os anos de 1937 e 1967, foi caracterizada pela valorização da arquitetura colonial, fase denominada por Cecília Fonseca (2005) de heroica, devido à ação enérgica na proteção contra o arruinamento, especulação imobiliária e urbanização das cidades de que eram alvo muitos edifícios históricos. No entanto, foi também marcada pela ausência, nas ações de tombamento, de representações negras, indígenas e da imigração. As adjetivações de Salvador como uma “capital africana” ou “uma nova Guiné” (RISÉRIO, 2004, p. 181) por estrangeiros no século XIX devido a quantidade de pessoas negras e pela semelhança em alguns costumes, parece muito distante da mesma cidade que durante décadas só realizou tombamentos da arquitetura colonial luso-brasileira. Para Alessandra Lima (2012, p. 39):

[...] a escassez de referências das matrizes africanas e indígenas nesse momento inicial no campo da preservação poderia ser explicada pela suposta ausência de testemunhos materiais das populações e pela tendência em valorizar as edificações representativas das formas estéticas e arquitetônicas europeias. A existência de apenas um instrumento jurídico e o foco na monumentalidade do patrimônio material também contribuíram para que eventuais vestígios materiais vinculados ao universo cultural negro e indígena não fossem valorizados a ponto de fazerem parte do conjunto de bens culturais (LIMA, 2012, p. 39).

O primeiro, e único, bem tombado pelo SPHAN durante a gestão de Rodrigo M.F. de Andrade, relacionado à herança africana em território brasileiro, foi uma coleção de objetos sagrados, que vieram a constituir o que foi chamado de Museu da Magia Negra. Tais objetos sagrados foram fruto de apreensões levadas a efeito pela Polícia do Distrito Federal, através da Seção de Tóxicos e Mistificações, que visavam cumprir o artigo 197 do Código Penal de 1890, que proibia, dentre outras coisas, práticas vinculadas às religiões de matriz africana. Os objetos foram tombados no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, tornando-se o primeiro bem tombado de caráter etnográfico do país, conquanto, ao mesmo tempo, caracterizando como “magia negra” as atividades relacionadas ao candomblé e a outras práticas culturais próprias dos afrodescendentes (CORRÊA, 2005, 2006, 2007, 2009; LIMA, 2012; GURAN, 2017). Denominado pejorativamente de Museu da Magia Negra, os objetos foram os primeiros a formar uma coleção tombada no âmbito federal, tornando-se um ponto fora da curva nas ações do SPHAN no período. A coleção ficou, durante

¹⁴¹ Possivelmente um dos principais fatores na época para o não tombamento de templos religiosos de matriz africana tenha sido a ausência de um estilo arquitetônico definido, ou seja, não possuir uma arquitetura que contemplasse os estilos adotados do período colonial.

décadas, salvaguardada no Museu da Polícia Civil no Rio de Janeiro¹⁴², e por um longo período não foi mencionada no livro de resumo de bens tombados pelo IPHAN, indicando um silenciamento em torno da coleção, pois só foi referenciada em 1984, quando um segundo bem de matriz africana foi tombado (CORRÊA, 2005; GURAN, 2017). Registra-se uma controvérsia acerca dessa suposta política de silenciamento. Gama (2018) rebate a argumentação de Corrêa (2005) e Guran (2017) quanto ao silenciamento total da coleção, ao apontar que o diretor do Museu da Polícia Civil, Dante Milano, enviara, em 1952, um álbum de fotografias da coleção para o SPHAN; e que Rodrigo de Andrade solicita outro para o Arquivo do SPHAN, justificando que o anteriormente enviado tinha sido encaminhado para a divisão de museus da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) que, entre os anos de 1951 e 1952, patrocinara pesquisas sobre estudos raciais no Brasil. Portanto, segundo Gama, teria havido uma ação de divulgação da coleção, diante do que a alegação de silenciamento carece de fundamento.

A história dos motivos do tombamento ainda não foi esclarecida, sobretudo porque não havia a elaboração de parecer detalhado nos processos como na atualidade. Gama (2018) apresentou pistas que podem elucidar o tombamento, associando-o a uma ação conjunta entre o Museu Nacional, em especial de Heloísa Torres, e o SPHAN. Gama (2018) cientificou que a relação de amizade/trabalho entre Heloísa Torres com Rodrigo Melo Franco de Andrade era anterior à criação do SPHAN, pois ao analisar correspondências trocadas entre Rodrigo M. F. de Andrade e Torres, durante a criação do anteprojeto para o SPHAN, ficou evidenciado o posicionamento contra da diretora do Museu Nacional na criação de um museu etnográfico justificando que era para não separar os objetos do seu esquema evolutivo.

Gama (2018) encontrou outras evidências de atritos entre o SPHAN e a diretora no Museu Histórico Nacional a respeito do tombamento no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. A autora sinalizou que, após a descoberta de uma correspondência de Rodrigo de Andrade, datada de 1952, encontrou evidências para afirmar que, durante certo período, o tombo no Livro Arqueológico, Etnográfico e

¹⁴² As peças de representação do sagrado afrodiáspórico ficaram, durante décadas, museologicamente “encarceradas” no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Contudo, em setembro de 2020, depois de décadas de solicitações, líderes religiosos conseguiram a transferência de tal acervo para o Museu da República, a fim de desvencilhar tais objetos da atribuição de práticas criminosas. Foi assinado um termo no dia 7 de agosto com a cessão do acervo por dois anos, com a saída das peças do museu da polícia no dia 19 de setembro. O movimento “Liberte o nosso sagrado” teve acompanhamento do Ministério Público Federal desde 2017. A responsável pela documentação histórica do acervo, Maria Versiani, informou que a guarda será compartilhada com as lideranças religiosas devido a capacidade dos mesmos em explicar o significado dos objetos. Ver Cruz e Piva, 2020.

Paisagístico ficou a cargo do Museu Nacional. Outra informação, apresentada pela autora para corroborar o entendimento de que o tombo da coleção Museu da Magia Negra fora orquestrado por Torres, encontra-se no fato de Torres ter publicado, sobre a coleção, um artigo no primeiro número da Revista do SPHAN, no qual afirma que essa coleção, inserida no museu da Polícia Civil do Distrito Federal, era a única nas mãos da polícia e não sob a guarda de um órgão que teria condições mais adequadas para zelar por sua preservação, como as coleções da Bahia, Pernambuco e Alagoas. Para Gama (2018, p.60), fica claro “que a construção do patrimônio etnográfico na política do SPHAN esteve marcada por um caráter evolucionista e que o número irrisório de bens tombados neste Livro parece estar associado a essa disputa de hegemonia de campo de atuação entre o Museu Nacional e o departamento de patrimônio”. O estudo indica que o Museu Nacional não queria perder o direito legítimo ou o domínio de patrimonializar coleções etnográficas para o SPHAN.

A formação da coleção pode ser entendida como uma ação de salvaguarda de objetos vinculados à delinquência que evidenciavam informações sobre práticas tidas como incivilizadas e criminosas (tal qual caracterizado pelo direito penal da época); ou ainda, frutos de processos legais de bruxaria e feitiçaria (MAGGIE, 1992; CORRÊA, 2009; GAMA, 2018). Ivanei Silva (2000) argumenta que a coleção foi tombada possivelmente devido ao gosto pelo exótico, questão rebatida por Correia (2007), uma vez que o simples exotismo (ou o gosto pelo exótico) não justificaria por si só o seu tombo. Consideramos que o seu tombamento pode ser pensado como uma ação de valorização de algo que simbolizasse a formação do povo brasileiro, mas também de algo visto como exótico, que expurgado da sociedade – de acordo com a mentalidade da época – ou estudado – conforme o pensamento de antropólogos e folcloristas. Se Gama (2018) atribui o tombamento da coleção à Heloísa Torres, para Corrêa (2014), a partir da análise dos ofícios de encaminhamento do processo de tombamento, outorga o tombamento da coleção a solicitação realizada por Dante Milano – poeta carioca e primeiro diretor do Museu da Polícia Civil.

De acordo com Lima (2012, p. 46), o tombamento da coleção “não pode ser considerado um reconhecimento, nos moldes do que se pratica atualmente em relação às comunidades quilombolas, terreiros de candomblé ou mesmo às manifestações de natureza imaterial constituintes do universo cultural afro-brasileiro”, pois como enfatiza a autora, “a lógica higienista e a literatura produzida sobre os negros, no início da atuação do Sphan, indicavam uma percepção negativa de suas manifestações culturais objetificada na criminalização de suas práticas e na apreensão de seus objetos de culto. Portanto, apesar de seu tombamento, não compreendemos, no corpo desta pesquisa, o tombamento da Coleção denominada de Museu da Magia Negra

como um bem patrimonial inventariado como representativo da nação. Mas, antes, como uma ação de guarda determinada por motivos vinculados à classificação de práticas culturais negras como incultas, passíveis de serem investigadas apenas sob o ponto de vista biológico e antropológico.

A coleção Museu da Magia Negra não foi a única representativa de uma visão estigmatizante no período, inserindo-se entre as diversas patrimonializações em coleções museológicas¹⁴³ de objetos sagrados apreendidos em diferentes estados brasileiros. Uma musealização pautada no preconceito dirigido às práticas afrodiáspóricas, as quais eram utilizadas para justificar teorias raciais, principalmente em estudos em cursos de medicina e antropologia. Objetos sagrados e/ou do cotidiano dos negros no pós-abolição eram símbolos de condutas impróprias, vistas posteriormente como folclóricas, sendo salvaguardadas para estudo e representação daquilo que era impróprio a uma sociedade que se civiliza. Lody discorreu sob a prática de museus guardarem coleções frutos de apreensões:

Os museus recebiam os objetos após o saque e exposição à curiosidade pública. Assim, não chegaram às reservas técnicas e galerias, conjuntos completos ou em adequado estado de conservação. Na verdade, foram alvo de rescaldo e valem hoje como importantes acervos da história cultural africana no Brasil. Todo esse patrimônio recentemente vem recebendo atenção e método de estudo, buscando, nos terreiros e nos informantes, referências da memória oral e visual, que, combinadas às pesquisas iconográficas e comparadas com pistas originais em determinadas matrizes étnicas e culturais na própria África, possibilitam os estudos de coleções em museus, Institutos Históricos e Geográficos, entre outros (LODY, 2006, p. 41).

É preciso destacar que, no período em que foi tombada a coleção denominada Museu da Magia Negra, as pencas de balangandãs já se configuravam como uma joia-amuleto, com foros de símbolo da nação, através do colecionismo, musealização, música e cinema, como citado no capítulo anterior. Observa-se aí haver uma contradição entre a forma com que objetos de culto afrodiáspóricos eram tombados/musealizados e o destaque dado às pencas de balangandãs. O caráter votivo e propiciatório de alguns dos berloques parecia não incomodar os mesmos grupos sociais que consideravam incivilizados os batuques, ou as pedras de assentamento de orixás. Portanto, a análise sobre as políticas patrimoniais no período

¹⁴³ Coleções formadas na grande maioria de apreensões policiais que serviam para estudos inferiorizantes da população negra: Rio de Janeiro, Museu Nacional, criada por Ladislau Netto; Bahia, Museu Nina Rodrigues (atualmente na UFBA), Museu Henriqueta Catarino e IGHB; Sergipe, coleção de objetos negros do IHGSE; Alagoas, coleção Perseverança, do Museu Théo Brandão; Pernambuco, coleção Culto Afro-Brasileiro Museu do Estado; dentre outros (LODY, 2005; CUNHA, 2006; ALMEIDA, 2017; GAMA, 2018).

Vargas e a valorização de bens da cultura negra não são simplistas, considerando que houve, através de ações do Estado e de intelectuais, uma escolha por determinados bens culturais afro-brasileiros em detrimento de outros. É inusitado, curioso ou mesmo contraditório o número de matérias em jornais e revistas enaltecendo as pencas de balangandãs na década de 1940, em comparação ao lugar a que eram relegados os demais objetos relacionados à herança africana, na época.

De acordo com Lúcia Oliveira (2008), a partir dos anos 1960, ocorreram tensões na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) devido as ações serem consideradas inadequadas e elitistas por alguns intelectuais do período, pela ausência de pluralidade e problemas enfrentados no tombamento em cidades históricas que cresciam e se modernizavam. Rodrigo M. Franco de Andrade se aposentou e foi substituído pelo arquiteto Renato Soeiro (FONSECA, 2005). Carolina Saporetti (2017) investigou a gestão de Renato Soeiro à frente do órgão de patrimônio salientando a preocupação do gestor com o patrimônio material e natural, a cooperação internacional principalmente com a UNESCO, integração de ações com estados e municípios na proteção do patrimônio e a relação entre desenvolvimento econômico, turismo e preservação. Saporetti (2017) discorreu ainda sobre as leis que foram produzidas durante a gestão de Soeiro, demonstrando o caráter pioneiro do gestor na valorização de algumas tipologias de bens e a ausência de estudos sobre a sua gestão.

No período da gestão de Soeiro ocorreu a criação, reabertura e fortalecimento de órgãos estaduais de proteção do patrimônio que passaram a atuar em conjunto com o DPHAN – ato incentivado pelo Ministro da Educação Jarbas Passarinho o qual acreditava que a responsabilidade pela preservação do patrimônio nacional deveria ser partilhada por diferentes esferas governamentais (FONSECA, 2005). Na Bahia, a gestão do patrimônio, através da inspetoria baiana, enfraqueceu entre as décadas de 1950 e 1960, devido a problemas financeiros e atuação diminuída em comparação aos primeiros anos de atividade. Em 1967, o órgão de proteção do patrimônio estadual foi recriado com outra nomenclatura, Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – FPAC/BA que, mais tarde, tornou-se o atual Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC/BA (DÓCIO, 2014).

A descentralização e a falta de recursos fizeram com que surgissem, na década de 1970, outros projetos de promoção e proteção do patrimônio. O primeiro projeto voltado para o patrimônio nacional do governo federal não vinculado ao DPHAN foi a criação junto a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan), do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas, conhecido como PCH, em 1973. O projeto implementado tinha como objetivo a criação de

“infraestrutura adequada ao desenvolvimento do suporte de atividades turísticas e ao uso de bens culturais como fonte de renda para regiões carentes do Nordeste, revitalizando monumentos em degradação”, mantendo sobre a responsabilidade do DPHAN a referência conceitual e técnica sobre o tombamento e preservação (FONSECA, 2005, p. 152).

O Segundo projeto, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), dirigido por Aloísio Magalhães desde a sua criação, foi a mais ambiciosa proposta para o campo do patrimônio nascida na década de 1970 fora do DPHAN. O CNRC foi criado fora da burocracia estatal, a partir da reunião de um grupo de intelectuais e políticos em Brasília, que objetivava inicialmente “criar um banco de dados sobre a cultura brasileira, um centro de documentação que utilizasse as formas modernas de referenciamento e possibilitasse a identificação e o acesso aos produtos culturais brasileiros” em um “trabalho etnográfico, de dimensão estritamente cultural” (FONSECA, 2005, p. 153). De forma semelhante, para Oliveira (2008) o CNRC tinha por objetivo mapear, documentar e entender a diversidade cultural brasileira, desígnios em consonância com o pensamento de Aloísio Magalhães a respeito do patrimônio brasileiro, pois para o design os bens valorizados pelo DPHAN contemplavam o valor histórico de criação individual em detrimento do fazer popular que expressava os bens culturais no cotidiano. O CNRC tinha o propósito de desenvolver um modelo apropriado aos diferentes contextos sociais brasileiros, realizando não a coleta de bens, mas a produção de referências a serem utilizadas no planejamento econômico e social, ou seja, o patrimônio era observado atrelado ao desenvolvimento econômico – os membros do CNRC propunham modernizar a noção de cultura no país, em uma visão amparada no nacional-popular (FONSECA, 2005).

Para Oliveira (2008, p. 127) a imaginação patrimonial de Magalhães incluía as “tradições móveis” como patrimônio nacional, atualmente pensadas como patrimônio imaterial; abarcava ainda por meio da expressão “patrimônio cultural não consagrado”, bens culturais (uma diversidade gigantesca de objetos vinculados ao fazer artesanal principalmente) na categoria de bens representativos do Brasil como o modo de fazer cajuína. Nesta visão de patrimônio, as pincas de balangandãs atuais, artesanato realizado em chapa de metal, seria considerado um bem cultural brasileiro assim como bens imóveis tombados.

De acordo com Cecília Fonseca as atividades iniciaram-se em 1975, nas dependências da Universidade Federal de Brasília (UNB), com uma equipe multidisciplinar formada por profissionais da área da Educação, Ciências Sociais, Matemática, Biblioteconomia, dentre outros. Foi desenvolvido entre os anos de 1975 e 1979 projetos reunidos em quatro programas: artesanato, levantamentos

socioculturais, história da tecnologia e da ciência do Brasil e levantamentos de documentação sobre o Brasil (FONSECA, 2005, p. 125). Para Fonseca (2005) foi o mapeamento do artesanato o projeto que obteve os resultados mais significativos. Com a proposta do CNRC, segundo Costa, houve o deslocamento dos bens que se impunham por sua “monumentalidade” e “por sua riqueza” para o “peso simbólico” na “atribuição de sentidos e valores” ao patrimônio (COSTA, 2012, p. 32).

Em 1979, Aloísio Magalhães foi nomeado gestor do órgão de proteção do patrimônio nacional, ocorrendo a fusão entre PHC, CNRC e DPHAN. Segundo Fonseca (2005) e Oliveira (2008) dentro do DPHAN foi criada uma nova estrutura: um órgão normativo – a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – e um órgão executivo – a Fundação Nacional pró-Memória (FNpM). Oliveira (2008) argumentou que as ações do FNpM promoveram um alargamento da noção de patrimônio por meio de ações inovadoras como o tombamento do primeiro terreiro de candomblé do país, tombamento de estilos arquitetônicos posteriores à primeira metade do século XIX e da valorização da arquitetura de imigrantes no sul do país.

É possível compreender que quando Aloísio Magalhães se tornou o gestor do órgão de proteção do patrimônio nacional, a fusão entre o CNRC e o SPHAN foi o início de um caminho para uma política patrimonial mais abrangente. Sobre o olhar de Magalhães a respeito do patrimônio, Gonçalves (1996, p.54-55) salientou que o pernambucano percebia a cultura brasileira como “composta por múltiplas e distintas sub-culturas”, observando a cultura africana e ameríndia “não como estágio de uma evolução universal em direção à civilização, mas como formas de vida social e cultural atuais, diversas em processo de transformação” e que “deveriam ser igualmente representadas por uma política de patrimônio cultural”.

Aloísio Magalhães, ao contrário de Rodrigo M. F. de Andrade, tinha uma noção mais ampla de patrimônio, ao pensar os “bens patrimoniais” como pertencentes a uma categoria mais larga, os “bens culturais”. Magalhães enfatizou como uma das problemáticas das políticas patrimoniais no Brasil era o fato de se ignorar a complexidade e diversidade da cultura brasileira, ocorrendo, conseqüentemente, uma reação firmada na indiferença por parte da população. Ainda de acordo com Gonçalves (1996, p. 52), na visão de Magalhães, os bens culturais seriam pensados como “indicadores a serem usados no processo de identificação de um caráter nacional brasileiro, definido não apenas pelo passado ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadas pelo futuro”. Na perspectiva de Magalhães, bens culturais com um histórico mais recente, ou relacionados aos saberes e fazeres e aos hábitos seriam contemplados nas políticas de valorização e proteção do patrimônio.

Assim, meus caros amigos, o que se percebe é que o conceito de bem cultural extrapola a dimensão elitista, de “o belo e o velho”, e entra numa faixa mais importante da compreensão como manifestação geral de uma cultura. O gesto, o hábito, a maneira de ser da nossa comunidade se constituem no nosso patrimônio cultural. (MAGALHÃES, 1985, p. 63)

Apesar da morte prematura de Aloisio Magalhães, suas ideias germinaram dentro do SPHAN, levando a uma mudança nos parâmetros para tombamentos de bens tangíveis. Portanto, a partir do final da década de 1970, se iniciou uma mudança de paradigma concernente ao patrimônio brasileiro, relacionada às mudanças de perspectivas dos últimos anos do regime militar, numa revisão do modelo ideológico adotado pelo órgão do patrimônio e pela atuação de setores da sociedade civil, que se “reorganizou em torno de um projeto de redemocratização”, destacando-se o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1979, que exerceu “forte protagonismo político” nas lutas contra o racismo nos debates de Constituinte¹⁴⁴ (GURAN, 2017, p. 216) além de outras representações como o movimento indígena, campesino, etc. Para Lody, surgiu “germinalmente um viço revivalista/reafricanizador” que tomou corpo nos “movimentos políticos de grupos ativamente dispostos a retomar conceitos, rever conceitos e transformar socialmente visões cristalizadas sobre o negro no Brasil” (LODY, 2006, p. 12). A mudança nas ações patrimoniais, portanto, foram frutos do ativismo e das pressões daí advindas.

O tombamento de um segundo patrimônio vinculado às matrizes africanas, em âmbito federal, ocorreu em 1984, do qual foi objeto o terreiro da Casa Branca em Salvador, ação articulada entre a Prefeitura de Salvador e o SPHAN. Ato emblemático na valorização da arquitetura religiosa – tomo no Livro Histórico – e da cultura africana – tomo no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Esse tombamento, que gerou inúmeras discussões, demonstra uma disputa entre alas do IPHAN que culminou na quebra da hegemonia do patrimônio luso-brasileiro na representação nacional. Sobre o processo de tombamento, Gilberto Velho (2006) e Marcos Olender

¹⁴⁴ Há uma literatura vasta produzida sobre as lutas contra o racismo na década de 1970 que tiveram influência, além do campo do patrimônio, na educação, política etc. Dentre os políticos, destacamos Abdias do Nascimento, como o primeiro parlamentar a levar pautas para o Congresso a respeito da equidade étnico-racial – havendo também lideranças indígenas que se debruçaram sobre a questão como Mário Juruna e Ailton Krenak. Nilma Gomes e Tatiane Rodrigues (2018) relacionaram alguns ativistas negros que tiveram grande participação na Assembleia Nacional Constituinte: Lélia Gonzáles, Helena Teodoro e Maria da Graça dos Santos, do Movimento Negro Unificado (MNU); Murilo Ferreira, da Fundação Afro-brasileira de Recife; Lígia Garcia Melo, do Centro de Estudos Afro-brasileiros; Orlando Costa, do Instituto Nacional Afro-brasileiro (INABRA); Januário Garcia, Mauro Pare, Professor Lauro Lima, Professor Paulo Roberto Moura, Natalino Cavalcanti de Melo e Raimundo Gonçalves dos Santos, do Núcleo Cultural de Girocan da Bahia; Lino de Almeida, do Conselho de Entidades Negras da Bahia; Marcília Campos Domingos, do Centro de Estudos Afro-Brasileiros (CEAB); B. de Paiva, do Teatro Experimental do Negro (TEN); Hugo Ferreira e Ricardo Dias, do Conselho da Comunidade Negra de São Paulo; e João do Pulo Carlos de Oliveira, Joel Rufino e Gilberto Gil.

(2017) discorreram que o apoio de intelectuais, artistas, jornalistas, lideranças religiosas e prefeitura foram decisivas para impulsionar a valorização. Portanto, foi um ato que não envolveu apenas os intelectuais do IPHAN, mas que contou com a participação de vários setores da sociedade:

Efetivamente, com o auxílio dos integrantes do Projeto de Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia – Mamnba, elaborado por Ordep Serra e pelo arquiteto Orlando Ribeiro de Oliveira e iniciado em 1981, a partir de um convênio entre a Fundação Nacional Pró-Memória e a Prefeitura de Salvador, a comunidade religiosa obteve o tombamento municipal do terreiro, ação singular, visto que o município não contava, então, com legislação própria de preservação. Tal tombamento, porém, possibilitou uma grande articulação pela proteção do templo e pelo seu tombamento em nível federal (OLENDER, 2017, p. 331).

O tombamento do Terreiro Casa Branca, devido ao alargamento da noção de patrimônio implementada no SPHAN na década de 1980, é emblemático para a compreensão das políticas patrimoniais no Brasil e na Bahia em que houve uma maior representatividade patrimonial da sociedade brasileira em sua diversidade.

O tombamento do terreiro foi a primeira ação, dentre várias, de valorização da pluralidade nas ações de tombamento em detrimento da hegemonia da arquitetura religiosa portuguesa nas ações do IPHAN, pois, entre os anos de 1938 e 1985, haviam sido tombados 182 bens relacionados ao catolicismo, como igrejas, conventos e orfanatos - tombamentos condizentes com a mentalidade dos gestores do patrimônio na época. Salienta-se que diversos templos católicos foram construídos com o concurso e com recursos de ex-escravos, ou possuíam irmandades relacionadas à Santa Efigênia, à Nossa Senhora do Rosário ou a São Benedito – principais entes de devoções das pessoas de cor no período colonial – mas tais indivíduos foram silenciados nas políticas e nos discursos sobre o patrimônio em detrimento dos aspectos estilísticos e da antiguidade das edificações. Para Ana Paula Silva (2017, p. 74), o silêncio do IPHAN sobre a importância da população afrodescendente na construção de diversos bens considerados patrimônio, evidencia um esforço para negar “que negros e pobres tivessem relevância na formação histórica nacional, [...] que o progresso das elites foi conquistado por meio do trabalho escravo e que o processo de catequização feito massivamente pela Igreja Católica não conseguiu sufocar práticas religiosas de outras crenças”, observando sua prática em um mesmo espaço físico, como na igreja da Barroquinha, do Rosário dos Pretos ou do Bonfim em Salvador, por exemplo. É necessário ir além da perspectiva de Silva (2017), observando ainda o silenciamento sobre a participação dos indígenas como mão-de-obra na construção de diversas edificações tombadas como o Aqueduto da Carioca (Arcos da Lapa) no Rio de Janeiro (ALMEIDA, 2019).

Realizando um recorte para a compreensão o lugar do catolicismo na Era Vargas, para Jessie Sousa (2002), o clero buscou, no período, reaver espaços perdidos a partir da República com a instituição do estado laico, atuando como uma auxiliar entre os assalariados urbanos e o Estado, no que tange à regulamentação das questões trabalhistas, e em intervenções culturais. De forma semelhante, Mueller (2015) detalhou a atuação da Igreja católica nas décadas de 1930 e 1940 em uma reivindicação por espaço de atuação na sociedade brasileira junto ao Estado, sendo a relação com o Estado benéfica para ambos os lados: por um lado, a Igreja buscava se fortalecer como religião de maior adesão no Brasil; por outro, o governo Vargas utiliza a Igreja como uma de suas ferramentas contra as lutas trabalhistas e outras demandas sociais – uma instituição de amortecimento.

Para Mueller (2015, p. 268) “os intelectuais católicos irão agir em ambas as frentes, estabelecendo uma mediação entre os dois poderes e com a sociedade”, havendo, conforme assevera Robinson Cavalcanti (1994), uma união “oficiosa” entre Igreja e Estado para manter o país “na ordem”, livre dos comunistas e de outros credos religiosos. As atuações da Igreja se concentraram, sobretudo, no campo da Educação (ALMEIDA, 2001), sendo uma das ações a criação da Juventude Brasileira (aos moldes da Mocidade Portuguesa, da Juventude Hitlerista e da Associação Cristã de Moços- YACA), em conjunto com o ministério da Saúde e Educação que, com o apoio da Igreja, consistia em entidade educacional de caráter cívico, criada pelo Decreto-Lei nº 2.072 de 02 de março de 1940 (BOMENY, 1999). Portanto, de acordo com alguns estudos apresentados, houve uma relação de proximidade entre a Igreja e o governo Vargas, pautada na satisfação dos próprios interesses, que pode ter influenciado no número de bens tombados pelo SPHAN de caráter religioso – estudo de caso do destombamento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre por solicitação de Dom João Becker é emblemático para compreender a relação ambígua entre SPHAN, Igreja Católica e Estado Novo pois houve casos de impugnação por solicitação ao Conselho Consultivo do IPHAN demonstrando, no caso de Porto Alegre em especial, o espaço da Igreja Católica dentro do Estado Novo (ISAIA, 1993; MALHANO, 2002; SOARES, 2021).

Voltando ao tombamento do Terreiro Casa Branca, segundo Olender (2017, p. 333), o ato “abriu o caminho para a preservação de outros terreiros”, mas também possibilitou a discussão a respeito da preponderância dos aspectos simbólicos em detrimento do arquitetônico/estilístico no tombamento de terreiros. Sendo partidária da concepção de que os aspectos materiais e imateriais do patrimônio são indissociáveis, Dourado (2011, p.17), aponta para a necessidade de, no que tange à patrimonialização, levar-se em conta essa unidade existente em “[...] todos os bens

patrimoniais, sejam eles edifícios, conjuntos históricos, esculturas, pinturas etc.". A autora faz uma crítica às argumentações contrárias ao tombamento do terreiro ao salientar a importância de um olhar mais amplo para o patrimônio brasileiro, informando que houve a hipótese da criação de uma legislação para a tipologia de bem devido as dificuldades de alguns membros do conselho em compreender a materialidade do terreiro como patrimônio histórico:

A destemida proposta de tombamento [...] ao invés de merecer uma 'legislação própria', em virtude da 'natureza e especificidade do bem', como chegou a ser levantado durante o processo de tombamento, traz em seu bojo [...] questões conceituais relativas à preservação dos bens patrimoniais [...] como: a absoluta inconveniência ou mesmo a impossibilidade de desmembrá-los em partes mais ou menos autônomas; a consciência da inexorável mutabilidade desses mesmos bens no tempo, quer dizer, do seu dinamismo intrínseco; e, finalmente, o enfrentamento prático da sempre delicada e sutil relação entre o material e imaterial, duas faces de uma mesma moeda. [...] questões comuns a todos os bens patrimoniais, de qualquer natureza, sejam eles artísticos, históricos, etnográficos ou paisagísticos [...] (DOURADO, 2011, p. 18).

A argumentação de Dourado teve a finalidade de afirmar que os terreiros de candomblé não se constituíam em "uma nova categoria de monumentos a ser acrescentada às demais, a merecer um tratamento tolerante por parte das autoridades gestoras do nosso patrimônio cultural", uma vez que "noções de mundo diversas" que culminaram, por exemplo, com o alargamento da noção de patrimônio, geram "diferentes modos interpretativos, não necessariamente novas categorias ou novas legislações" (DOURADO, 2011, p. 18). Portanto, uma defesa dos terreiros como representativos da nação, igualmente a outros bens tombados há décadas pelo IPHAN.

No entanto, o tombamento do Terreiro Casa Branca gerou algumas discussões para além das incompatibilidades da concepção de patrimônio histórico pelos pareceristas, devido a ideia de pureza relacionada à tradição nagô na identidade religiosa do terreiro. Para Gonçalves, "identificado à tradição nagô, o terreiro Casa Branca é considerado como exemplo de pureza desta tradição", em que antropólogos enfatizam que o seu tombamento estava "associado à memória cultural dos negros e dos brasileiros em geral" (GONÇALVES, 1996, p. 80). Lody salientou que surgiu "com eficiência semântica e simbólica o rótulo afro para designar patrimônio africano no Brasil e, especialmente, identificar nas manifestações consagradamente afro-brasileiras um certo purismo africano" (LODY, 2006, p. 12). Crítica semelhante tece ainda Paulo Marins, ao salientar que os tombamentos de terreiros "permanecem atávicos a uma exclusiva opção pelo Nordeste, e também primordialmente pelos cultos panteônicos originários da costa ocidental setentrional da África". Informando, ainda,

que “não há nenhum terreiro de umbanda tombado pelo IPHAN, configurando uma sobrevalorização das religiões panteônicas da Costa da Mina e do Golfo do Benin que atualiza a compreensão de que o candomblé é mais puro e ‘mais africano’ do que os demais cultos como a umbanda, tidos como sincréticos” (MARINS, 2016, p. 23-24). Tal característica é visível em processos efetivados, em andamento e indeferidos ao longo de décadas no IPHAN.

Até o momento, temos o tombamento dos seguintes terreiros além do Casa Branca: na Bahia, Ilê Axé Opô Afonjá (2000), do Gantois (2005), Alaketo (2008), do Bate-Folha (2005), Ilê Axé Oxumaré (2014), Tumba Junsara (2018) todos em Salvador; do Terreiro Roça do Ventura (2015), em Cachoeira e do OMO Ilê Agbôulá (2015) em Itaparica; em Pernambuco, Recife, Terreiro Obá Ogunté de Pai Adão; no Maranhão, em São Luís, o Terreiro Casa das Minas Jeje (2005). Na atualidade, existem diversos terreiros em processo de instrução que se arrastam por anos, assim distribuídos: Bahia (10), Sergipe (1), Goiás (1), Rio de Janeiro (4), Rio Grande do Sul (1) São Paulo (2). Foram indeferidos dois processos na Bahia e um no Rio de Janeiro (IPHAN, 2020). Temos, portanto, onze terreiros tombados, sendo nove na Bahia, e dezenove em processo de instrução, sendo dez em território baiano, demonstrando uma prevalência de processos de tombamento de terreiros relacionados à Bahia. Todos os terreiros tombados se localizam no Nordeste, justificado por Lody devido aos candomblés no Nordeste terem defendido “a memória e o patrimônio de diferentes etnias africanas, que juntas contribuíram na formação da sociedade nacional” (LODY, 2006, p. 32). Para Lody, a Bahia torna-se um modelo quando se trata de patrimônio afro-brasileiro em uma ação “purista, exacerbada e midiática” – crítica a um suposto purismo e representatividade regional e cultural também realizada por Marins:

O modelo baiano é uma espécie de autenticação de um patrimônio afro-brasileiro e o mais próximo de matrizes africanas [...]. Por esse caminho estão centenas de pessoas, muitas delas motivadas pelos veículos de comunicação que, definitivamente, encontraram nele uma fonte de histórias, personagens, vocabulários e uma plástica presente em novelas, filmes, enredos de escolas de samba, destaques nos noticiários [...] (LODY, 1987, p. 22).

A partir da década de 1980, além de terreiros, quilombos também foram elevados à categoria de patrimônio nacional. Em 1985, a área do antigo quilombo dos Palmares, denominada de Serra da Barriga, foi tombada como patrimônio natural. Às vésperas do centenário da abolição, o tombamento representou uma grande vitória do movimento negro. Posteriormente, foi tombado, em 2002, o quilombo do Ambrósio em Minas Gerais, em relação ao qual e em comum com Palmares, há um grande número de pesquisas historiográficas e arqueológicas. Concernente à vinculação desses quilombos a heróis-símbolo, o primeiro está ligado à figura de Zumbi e, o segundo, ao

rei Ambrósio. De acordo com o IPHAN (2020), encontram-se em processo de instrução quilombos nos estados de Goiás (1), Maranhão (2), Pará (1), Pernambuco (1), Rio de Janeiro (1), Rio Grande do Sul (2) e Sergipe (1).

O grande número de terreiros e quilombos ainda se encontrarem em processos de instrução há anos deve-se ao fato de haver, no IPHAN, dificuldades referentes aos critérios de tombamento para tais bens. Para minimizar os problemas nos processos de tombamento, o IPHAN criou grupos de trabalho em busca de soluções. Foi criado, em 2011, o Grupo de Trabalho Interdepartamental e Interdisciplinar (GTII) para procedimentos relacionados aos remanescentes das comunidades de quilombo. Posteriormente, foi criado o Grupo de Trabalho Interdepartamental para Preservação do Patrimônio Cultural de Terreiros – GTIT, instituído pela Portaria do IPHAN nº 537, de 20 de novembro de 2013, com o objetivo de “elaborar e propor diretrizes e critérios para a identificação, o reconhecimento, a conservação e salvaguarda de bens culturais relacionados aos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana” (BRASIL, 2016, p.2). O trabalho do GTIT levou o IPHAN a emitir a Portaria nº 194, de 18 de maio de 2016. Trata-se de um instrumento que dispõe sobre “diretrizes e princípios para a preservação do patrimônio cultural dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana, considerando os processos de identificação, reconhecimento, conservação, apoio e fomento” (BRASIL, 2016, p. 1). A portaria nº 194 é um importante instrumento legal, pois define o objeto, os objetivos, a mobilização social, estratégias de identificação e os critérios de tombamento. Segundo a portaria, as estratégias de tombamento de terreiros buscam abarcar:

[...] a complexidade das formas de produção e reprodução dos bens culturais, buscando a construção de informações que enfoquem aspectos históricos, etnográficos, arquitetônicos, artísticos, etnobotânicos, entre outros, capazes de organizar as referências culturais e a produção de valores patrimoniais. Assim, sugere-se que as unidades discutam os instrumentos e metodologias de produção de conhecimentos com os grupos e comunidades para definirem o recorte e o escopo da identificação que melhor atendam às expectativas do Estado e das comunidades envolvidas (BRASIL, 2016, p. 4-5).

Como estratégia para a otimização dos tombamentos de terreiro, a portaria determinou os laudos antropológicos e/ou relatórios etnográficos como ferramentas do tombamento, tendo por finalidade “apresentar, de um ponto de vista antropológico e externo ao Iphan, os valores e narrativas sobre o bem cultural e suas construções identitárias da comunidade”, sendo os laudos “fruto de um trabalho de cunho etnográfico que inclua pesquisa de campo e levantamento bibliográfico, baseados na ideia de participação social e na interação dialógica entre o pesquisador e a comunidade” (BRASIL, 2016, p. 6). Tais laudos proporcionam uma visão de diversos

aspectos simbólicos presentes em um terreiro que seria difícil de serem contemplados em uma análise realizada por outros especialistas, como os arquitetos, tradicionalmente os responsáveis pelas avaliações técnicas. Foram estabelecidos critérios para o tombamento, como a “antiguidade (época de construção), a continuidade histórica (sucessão dentro da casa), a matricialidade (origem étnica e relações familiaridades entre casas), capacidade de produção e reprodução da tradição, e sua representatividade dentro da tradição em que se insere” (BRASIL, 2016, p. 7). O tombamento dos terreiros possui como critérios, portanto, uma imbricação profunda entre o território, a história e a simbologia de práticas ritualísticas que são amparadas no convívio em comunidade e da preservação do sagrado no ambiente/flora.

A partir do decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, que sancionou o registro de bens de natureza imaterial¹⁴⁵, o patrimônio de origem africana, indígena e popular puderam ser contemplados de maneira mais abrangente, ocorrendo o registro de diferentes bens. Os registros dos bens de natureza imaterial do IPHAN são realizados em quatro livros: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares. Posteriormente, a UNESCO, na Convenção de 2003, definiu o patrimônio imaterial e elencou as suas tipologias. A valorização de diversos aspectos das culturas populares, através do registro do patrimônio imaterial, proporcionou desmarginalização para práticas ancoradas nos saberes populares. Esta nova forma de conceber o patrimônio cultural nacional permitiu que diferentes grupos sociais, antes marginalizados, tivessem seus saberes e práticas elencadas como tradicionais e, em alguns casos, representativas da nação (ABREU, 2007). Em uma definição ampla, amparada na Convenção da UNESCO de 2003, Chiara Bortolotto discorre que sobre o patrimônio cultural imaterial:

[...] se entende a práxis, as representações, as expressões, os conhecimentos, os saberes como também os instrumentos, os objetos, os artefatos e os espaços culturais associados a esses que a comunidade, os grupos e em alguns casos, os indivíduos reconheçam como parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é constantemente recriado pela comunidade e pelos grupos em resposta aos seus ambientes, suas interações com a natureza e suas histórias, bem como seu sentido de identidade e continuidade,

¹⁴⁵ Apesar de concordarmos que “a divisão entre patrimônio material e imaterial é conceitualmente enganosa, posto que qualquer intervenção na materialidade de um bem cultural provocará modificações na sua imaterialidade. Além disso, essa divisão artificial implica uma política institucional que promove uma distribuição desigual de recursos” (CHUVA, 2012, p. 162), seguiremos apresentando a divisão entre material e imaterial, por estar essa dicotomia presente na atuação do órgão federal do patrimônio e nas principais abordagens sobre a questão.

promovendo desse modo o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana (BORTOLOTTI, 2011, p. 9).

A concepção do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial é resultado de novas formas de compreender a preservação cultural no Brasil e no mundo, em um alargamento da noção de patrimônio e reparação das ausências de diversas representações étnicas no campo do patrimônio. De acordo com Lima, o registro é um “instrumento de valorização das diversas formas de realização artística das matrizes culturais não hegemônicas” que assegura “por meio do reconhecimento e da política pública de proteção do patrimônio, as condições de produção e de reprodução dos saberes associados, por exemplo, às referências culturais negras e indígenas” (LIMA, 2020, p. 49). O registro de tais manifestações seria uma valorização de manifestações culturais que foram marginalizadas com “processos de dominação e de exclusão a que as populações afro-brasileiras foram historicamente submetidas”, caracterizando-os, em muitos casos, como bens culturais que funcionaram como propagadores do caráter heterogêneo da cultura brasileira (LIMA, 2020, p. 50). Nos últimos anos, o registro do patrimônio imaterial no Brasil garantiu uma maior visibilidade e meios para a preservação de práticas relacionadas à cultura popular, comunidades indígenas e afrodescendentes.

Até o momento, o IPHAN possui 49 bens registrados como patrimônio imaterial, sendo 17 identificados como relacionados à diáspora africana no Brasil. Os bens registrados na Bahia estão vinculados a práticas culturais que ocorrem principalmente na capital e no Recôncavo.

A Bahia contabiliza oito bens registrados como patrimônio imaterial: três de caráter nacional, o Ofício das Baianas de Acarajé (2005), o Ofício dos Mestres de Capoeira (2008) e a Capoeira (2008); dois em conjunto com outros estados, a Literatura de Cordel (2018) e as Matrizes Tradicionais do Forró (2021); três vinculados ao estado, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), o, a Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim (2013) e o Bembé do Mercado (2019). Observa-se que, os bens registrados relacionados à Bahia há um destaque para práticas relacionadas à herança africana. É importante ressaltar que entre os bens culturais baianos registrados como de natureza imaterial, apenas um está vinculado exclusivamente à cidade de Salvador, ou seja, os demais podem ser visualizados em outros territórios do estado caracterizando a descentralização da valorização apenas de bens patrimoniais da capital. Atualmente na Bahia estão em processo de instrução para registro a Feira de São Joaquim (Salvador), Matrizes do Forró (em conjunto com outros estados), Festa do Padroeiro dos Garimpeiros de Lençóis - Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos (Lençóis) e o Repente (em conjunto com outros estados).

O IPAC, seguindo as mudanças ocorridas na esfera federal, também passou a registrar¹⁴⁶ o patrimônio imaterial da Bahia. O número de bens tombados (186 bens de natureza material) ainda continua superior ao número de bens registrados. Todavia, é emblemático o crescimento recente do número de bens vinculados à diáspora africana da Bahia valorizados pelo órgão. O órgão estadual também se preocupa com o registro do patrimônio imaterial. Até o momento, foram registrados os seguintes bens (alguns já registrados também em esfera federal): Ofício das baianas de acarajé, Ofício de vaqueiro, Capoeira, Carnaval de Maragojipe, Cortejo do 2 de julho, Desfie de Afoxés, Festa da Boa Morte, Festa de Santa Bárbara, Bembé do Mercado, Festa de Romeiros de Bom Jesus da Lapa e dez terreiros de candomblé nas cidades do Recôncavo de Cachoeira e São Félix (Terreiro Asepó Erán Opé Olùwa – Viva Deus, Terreiro Loba’Nekun, Terreiro Aganju Didê – Ici Mimo, Terreiro Raiz de Ayrá, Terreiro Loba’Nekun Filha, Terreiro Ogodô Dey, Terreiro Ilê Axé Itayle – Casa da Mãe Filhinha, Terreiro Humpame Ayono Huntoloji, Terreiro Inzo Incossi Mukumbi Dendezeiro e Terreiro Ilê Axé Ogunjá)¹⁴⁷.

Se observarmos a lista de bens arrolados atualmente pelo IPAC observamos que a mudança de mentalidade do órgão acompanhou o alargamento da noção de patrimônio no IPHAN demonstrando assim uma afinidade nos discursos em prol de uma defesa do patrimônio imaterial vinculado às culturas populares e de matriz africana. No IPAC apenas o Ofício de Vaqueiros foi registrado como bem imaterial representativo da região mais árida (oeste) do estado, enquanto que a nível nacional outros bens já contempla a região como o registro do cordel e do forró.

O registro do Ofício das baianas de acarajé pelo IPHAN (2005) e pelo IPAC (2012) é emblemático para a compreensão da valorização das mulheres negras que trabalham na comercialização de alimentos desde o período colonial e no pós-abolição – descritos nos capítulos 1 e 2. O registro do Ofício das baianas de acarajé, além do reconhecimento de uma prática secular de alimentação em logradouros públicos e da adaptação de uma receita africana no Brasil, é também uma valorização de todas as características que envolvem a baiana do acarajé (ou negra de ganho, aos moldes do século XIX): comidas comercializadas em um tabuleiro, gosto pelo trabalho, carisma,

¹⁴⁶ Os livros e registro do IPAC são muito semelhantes aos de registro do IPHAN. Também são realizados em quatro livros: Livro do Registro Especial dos Eventos e Celebrações, Livro do Registro Especial das Expressões Lúdicas e Artísticas, Livro do Registro Especial dos Saberes e Modos de Fazer e Livro do Registro Especial dos Espaços Destinados a Práticas Culturais e Coletivas.

¹⁴⁷ De forma diferente ao IPHAN, o IPAC faz o registro dos terreiros ao invés do tombamento. O registro é realizado no Livro do Registro Especial dos Espaços Destinados a Práticas Culturais e Coletivas em que podem ser incluídos os registros de mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. Os dados foram obtidos através da página oficial do IPAC que disponibiliza a lista de bens registrados e publicações sobre alguns bens, denominado Cadernos do IPAC. In: www.ipac.gov.ba.com

utensílios de trabalho e indumentária. O registro do Ofício das baianas de acarajé é, talvez, o último ato de uma valorização que se inicia na década de 1930, quando a baiana se tornou um símbolo nacional consagrado principalmente na música, no cinema e no Teatro de Revistas. O dossiê produzido pelo IPHAN a respeito do registro do Ofício das baianas de acarajé (2007) enfatizou diversas ligações simbólicas entre o ofício, o traje da baiana e o cotidiano/paisagem cultural de Salvador. Sobre a caracterização do traje, interessa-nos a menção ao uso de joias diversas pelas baianas, e pela menção da ausência do uso de pencas de balangandãs pelas baianas na atualidade, com a indicação de que os amuletos migraram para os fios-de-conta e pulseiras como o ofá, oxê, figas, mão-de-pilão, contas, corais, búzios, dentre outros. Portanto, as pencas de balangandãs, assim como outros elementos do antigo traje de baiana, foram mencionadas como objetos que compõem a prática do ofício, conferindo também a tais objetos o status de bem cultural.

A valorização do pano-da-Costa pelo IPAC é um exemplo da valorização pelo órgão de proteção do patrimônio do estado da Bahia de um bem cultural vinculado a indumentária da baiana. Apesar de ainda não registrado como patrimônio imaterial do estado, o modo de fazer pano-da-Costa foi valorizado pelo IPAC desde 1984, a partir de oficinas realizadas no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá que tinha como objetivo ensinar a técnica a jovens vinculados a comunidade de terreiro e documentar todas as etapas do processo de confecção. As ações de valorização do pano-da-Costa realizadas pelo IPAC nos anos 1980 e nos anos 2000 são mencionados no primeiro Caderno do IPAC (publicação voltada para a publicização principalmente do patrimônio imaterial do estado da Bahia), intitulado *Pano da Costa* (2009)¹⁴⁸. Assim, como o modo de fazer um item da indumentária da baiana foi documentado, observamos que outros itens, como as pencas de balangandãs, os fios-de-conta ou as camisas bordadas também podem ser registrados pelo IPAC. Por enquanto, as pencas de balangandãs foram documentada na série *Artesãos da cultura baiana*, no episódio *Joia de crioula - balangandã de metal de Salvador*, produzida pelo instituto de Artesanato Visconde de Mauá em 2013.

Ao mencionar o dossiê do Ofício das baianas de acarajé, do *Caderno do IPAC Pano da Costa* e do documentário *Joia de crioula*, é preciso observar que as mudanças não correram apenas na política de tombamento e na criação das diretrizes para o registro do patrimônio imaterial, mas também em mudanças nas publicações do

¹⁴⁸ O IPAC possui uma série de publicações voltadas para o patrimônio imaterial do estado, denominado Cadernos do IPAC. Exceto pelo *Ofício dos Vaqueiros* (2013) e do *Conjunto da Escola Parque* (2014), todas as outras publicações versam sobre patrimônios afro-diaspóricos, as publicações são: *Pano da Costa* (2009), *Carnaval de Maragogipe* (2010), *Desfile dos Afoxés* (2010), *Santa Bárbara* (2010), *Festa da Boa Morte* (2011), *Bembé do Mercado* (2014) e *Terreiros de candomblé de Cachoeira e São Félix* (2015).

IPHAN. A *Revista do Patrimônio*, publicada pelo IPHAN desde 1937, com interrupções, é um importante documento de análise das mudanças ocorridas na percepção do patrimônio, sobretudo os relacionados à matriz africana. Até 1984, não foram encontrados artigos relacionados ao patrimônio vinculado à diáspora africana no Brasil, demonstrando, mais uma vez, silenciamentos sobre a questão. O primeiro artigo que versava sobre o patrimônio cultural negro foi escrito pelo antropólogo Gilberto Velho, que integrou e deu parecer favorável ao tombamento do Terreiro Casa Branca em 1984. Ao todo, foram contabilizados 43 artigos publicados sobre a temática negra na revista do IPHAN, sendo 10 em números diversos da revista¹⁴⁹ e 33 publicados em um dossiê voltado para a temática¹⁵⁰, em 1997, denominado *Negro Brasileiro Negro*. Os artigos, em grande maioria, versavam sobre aspectos teóricos do alargamento do campo cultural, além de textos historiográficos e antropológicos sobre o negro no Brasil, exceto o artigo de Stuart Hall que tratou de aspectos da identidade e cultura afrodiaspórica no Caribe. Cabe observar a ausência, nesse dossiê dedicado à temática do negro brasileiro, a ausência de textos tratando do patrimônio da diáspora africana e sua tipologia no Brasil.

Foi investigado ainda na *Revista do Patrimônio* se havia publicações a respeito do patrimônio afro-brasileiro da Bahia no periódico, sendo constatado que não há

¹⁴⁹ Títulos dos artigos e data de publicação: Gilberto Velho, *Antropologia e patrimônio cultural* (1984); Maria Laura Viveiros de Castro, *Barracão de escola e barracão de ala: breve estudo dos bastidores do carnaval* (1984); Stuart Hall, *Identidade Cultural e diáspora* (1996); Rita Lauro Segato, *Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá* (1999); Myriam Sepúlveda dos Santos, *Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros* (2005); Luiz Claudio Pereira Symanski e Marcos André Torres de Souza, *O registro arqueológico dos grupos escravos: questões de visibilidade e preservação* (2007); Alberto da Costa e Silva, *O Brasil na África Atlântica* (2012); Flávio Gomes, *Terras e camponeses negros: o legado da pós-emancipação* (2012); Milton Guran, *Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania* (2017); Luciana Gonçalves de Carvalho, *Aporias da proteção do patrimônio cultural e natural de uma comunidade remanescente de quilombo na Amazônia* (2018).

¹⁵⁰ Foram publicados no dossiê os seguintes artigos: José Rufino dos Santos, *Cultura negras, civilização brasileira*; Manuel Diégues Júnior, *A África na vida e na cultura do Brasil*; Muniz Sodré, *Corporalidade e Liturgia Negra*; Heloísa Buarque de Hollanda, *A mão afro-brasileira: resenha antiga*; Sérgio Figueiredo Ferreti, *Casa das Minas: Religião popular e mudança*; Monique Augras, *Zé Pelintra, patrono da malandragem*; Eduardo Mello, *O Mercado de Madureira*; Hugo Loetscher, *A arte como patrimônio: sobre Manuel Araújo*; José Carlos Rego, *A dança do samba*; Sebastião Uchoa Leite, *Presença negra na poesia brasileira moderna*; Domicio Proença Filho, *A trajetória do negro na literatura brasileira*; Nei Lopes, (1) *As línguas dos povos Bantos e o português no Brasil* e (2) *Rebouças, Teodoro e Juliano*; Dalmir Francisco, *Negro, etnia, cultura e democracia*; Narcimária Luz, *O patrimônio civilizatório africano no Brasil*; Ari Araújo, *Entrevista com Agenor Miranda*; André Vilaron, *O quilombo Kalunga*; Maria Beatriz Nascimento, *O movimento de Antonio Conselheiro e o abolicionismo: uma visão da história regional*; Carlos Alberto Messeder Pereira, *Santuário da Penha e bloco Cacique de Ramos*; João Carlos Parreiras Horta, *Galeria de retratos*; Amélia Zaluar, *A Casa da Flor*; Jacques d'Adesky, *Acesso diferenciado dos modos de representação afro-brasileira no espaço público*; Abdias do Nascimento, *Teatro Experimental do Negro*; Carmem Gadelha, *Anjo negro: o elogio da diferença*; João Carlos Rodrigues, *Novas visões do negro brasileiro e o cinema*; Júlio Tavares, *Educação através do corpo*; Roberto Motta, *Palmares e o comunitarismo negro no Brasil*; Mário Maestri Filho, *O negro no sul do país*; Luiz Sávio de Almeida, *300 anos de Zumbi*; Carlos Vogt e Peter Fly, *Os caçadores de tesouro: em busca de línguas africanas no Brasil*; Luiz Sérgio Dias, *A turma da Lira: sobrevivência negra no Rio de Janeiro*; Eucanaã Ferraz, *O tombamento de um marco da africanidade carioca: a pedra do sal*.

publicações de artigos relacionados a quaisquer bens tombados ou registrados vinculados ao território baiano. Os artigos publicados sobre bens culturais baianos foram realizados entre os anos de 1937 e 1994, contabilizando 14 textos¹⁵¹, além de uma republicação, em 1997, com artigos sobre bens tombados, e que foram escritos por profissionais que integravam o quadro de funcionários e colaboradores do IPHAN na Bahia. A partir da análise quantitativa dos artigos, é possível afirmar que, nos primeiros anos da revista do IPHAN, quase sempre, tinha um artigo publicado sobre o patrimônio baiano. Publicações referentes a patrimônios da Bahia sofreram uma significativa redução nas últimas décadas, quando a descrição histórica e estilística de bens cedeu lugar às discussões teóricas a respeito do patrimônio. Os terreiros tombados e os bens registrados vinculados à matriz africana não possuem publicações na *Revista do Patrimônio*, sendo possível conhecê-los a partir de outras publicações do IPHAN, como dossiês, inventários, cartilhas etc., disponíveis, a grande maioria, para *download* na página da instituição.

Observando a análise em uma perspectiva macro, além do local e nacional evidenciados no estudo, o alargamento da noção de patrimônio foi algo que aconteceu mundialmente, com reivindicações e sugestões presentes em diversas cartas patrimoniais¹⁵². Para Márcia Chuva (2012 p. 152), “a noção de patrimônio cultural tornou-se maleável e ampla, capaz de agregar valores, visões de mundo e ações políticas nem sempre harmoniosas ou coerentes entre si”, deixando de ser uma visão europeizada, marcada pela valorização dos monumentos históricos, para se adequar as realidades locais tanto na América Latina quanto do Oriente. A UNESCO, por

¹⁵¹ Godofredo Filho, *Seminário de Belém da Cachoeira* (1937), *A Torre e o Castelo de Garcia D’avila* (1940), *A influencia do ecletismo na arquitetura baiana* (1984); Romulo Barreto de Almeida, *A capela de S. José do Genipapo* (1938); Maria de Lourdes Pontual, *A sacristia da catedral da Baía e a posição da igreja primitiva* (1940); Carlos Ott, *Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia* (1943), *Noções sobre a procedência da Arte em Pintura na província da Bahia* (1947), *O Forte do mar, na Bahia* (1956), *O Forte de Santo Antonio da Barra* (1959); José Joaquim da Rocha (1961); Roberto C. Smith, *Documentos baianos* (1945); Clarival do Prado Valladares, *O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos* (1969); Fernando Machado Leal, *A antiga comercial vila de Lençóis* (1978); Roberto Marinho de Azevedo, *Será o novo Pelourinho um engano?* (1994).

¹⁵² A Recomendação de Paris (1962) ampliou o conceito de patrimônio cultural; Compromisso de Salvador (1971) discussões a respeito da proteção do patrimônio natural; Declaração de Estocolmo (1972) sobre patrimônio natural e o uso consciente dos recursos não renováveis; Recomendação de Paris (1972) que trata da proteção do patrimônio mundial, cultural e natural; Carta de Florença (1981) importância dos jardins históricos; Declaração de Nairóbi (1982) reforça a preocupação com o meio ambiente; Recomendação de Paris (1989), valorização da cultura tradicional e popular; Carta do Rio (1992) proteção do meio ambiente; Carta de Brasília (1995) discutiu autenticidade e identidade; Recomendação Europa (1995) discutiu a conservação do patrimônio natural; Declaração de Sofia (1996) proteção do patrimônio subaquático; Carta de Fortaleza (1997) proteção do patrimônio cultural brasileiro; Carta de Mar Del Prata (1997) valorização do patrimônio intangível; Recomendação de Paris (2003) proteção do patrimônio imaterial.

exemplo, possui patrimônios da diáspora africana do Brasil na lista de seus bens representativos do patrimônio mundial¹⁵³.

Tais mudanças na percepção do patrimônio denominadas genericamente como patrimonialização das diferenças (ABREU, 2015), foi descrita como um movimento global, em ebulição, que envolve a valorização de elementos da cultura material e imaterial, bens já consagrados ou não, em ações orquestradas pelo Estado e sociedade civil. Para Abreu, a patrimonialização das diferenças foi capitaneada pela UNESCO, sobretudo a partir dos anos 1980, em uma atitude de enfrentamento da “tendência crescente de homogeneização”, que tem como protagonistas o “capitalismo globalizado e neoliberal”, sendo preciso “conceder especial atenção à noção de singularidade ou de especificidade local” (ABREU, 2015, p. 69). Ainda segundo Abreu (2015, p. 69), uma das novidades deste movimento é a ação do campo da patrimonialização que “abará diálogos em rede entre representantes de novos organismos – agências locais, nacionais e internacionais e, sobretudo, movimentos sociais, organizações não-governamentais, coletivos de indivíduos [...] favorecidos pelas novas tecnologias [...]”. Nesta perspectiva, dentre outros aspectos, as ações de patrimonialização tornar-se-iam mais democráticas ou, ao menos, plurais.

Pensar no patrimônio da diáspora africana no Brasil é refletir sobre uma pluralidade de bens passíveis de tombamento, ou registro, que se encontram espalhados pelo território nacional, relacionados à língua, à culinária, à religiosidade, ao teatro, à música, à dança e que caracterizam o povo brasileiro. O maculelê (BA), o Marabaixo (AP), o Lambe-Sujo e Caboclinhos (SE), Taieiras (SE), Samba de Coco (SE), Marujada (BA), o Bloco Afro Ilê Aiyê (BA), Festa de Iemanjá (BA) e a Festa de São Jorge (RJ) são alguns patrimônios da diáspora africana que poderiam figurar entre os bens registrados. Dentre os objetos afrodiaspóricos passíveis de patrimonialização e musealização, temos instrumentos musicais, pano-da-Costa, fios-de-conta, dentre outros. Contudo, o Brasil continua a ter dificuldades em valorizar patrimônio frutos da diáspora, possuindo dificuldades em reconhecer elementos afrodiaspóricos, por causa de um modelo ideológico eurocêntrico. A equidade no campo do patrimônio está atrelada à necessidade de mudanças em diferentes segmentos da cultura, educação, trabalho etc.

Dessa forma, este subcapítulo teve a pretensão de abordar as ações de tombamento e registro do patrimônio da diáspora africana no Brasil pelo IPHAN e o

¹⁵³ Patrimônios afro-brasileiros valorizados pela UNESCO: Centro Histórico de Salvador, Bahia (1985); Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2008); Roda de Capoeira (2014); Sítio Arqueológico Cais do Valongo, Rio de Janeiro (2017), que ainda não foi tombado pelo IPHAN.

afro-baiano pela inspetoria baiana, atual IPAC, em uma análise quantitativa e qualitativa das ações realizadas. A partir dos dados evidenciados, compreende-se que a valorização do patrimônio afrodiaspórico do Brasil foi tardia e que continua insuficiente, não abrangendo todo o território nacional e com muitos processos há anos em andamento. Diversos bens culturais ainda continuam à margem de uma valorização, devido a letargia, por falta de recursos humanos e financeiros, para a ampliação de políticas públicas que evidencie a sua importância político-cultural. Alguns bens patrimoniais vinculados a matriz africana e difundidos pela mercantilização da cultura, considerados, por alguns, um subproduto, são a perpetuação de símbolos da diáspora africana em uma sociedade que fatura com tais objetos. As pencas de balangandãs, bem cultural não tombado, mas patrimonializado através da musealização e valorizado por uma produção ainda pujante nos dias atuais, figura entre os patrimônios que simbolizam a Bahia e que se tornaram um produto de divulgação do Estado. Antes das ações do IPHAN, ou do IPAC, a indústria cultural, através do turismo, elevou a cultura negra na Bahia ao status de patrimônio sendo as pencas de balangandãs uma das formas de representação.

3.3 O espaço, o espírito do lugar e a penca de balangandã: uma relação necessária

As pencas de balangandãs, produzidas e utilizadas devido às trocas culturais advindas da diáspora africana no Brasil, podem ser compreendidas como um bem cultural da Bahia a partir do conceito de *genius loci* ou *spiritu loci*, expressão latina relacionada ao culto às divindades externas ao panteão romano e, por isso, denominadas de locais ou domésticas, e que, por essa razão, possui um forte cunho e apelo religiosos, no sentido de que todos os lugares habitados pelo homem são regidos ou protegidos por um “gênio” ou entidade de força divina. A expressão espírito do lugar foi relacionada pelos romanos a uma permissão/respeito que os indivíduos deveriam ter pela entidade que protegia/morava em um determinado local que queriam ocupar, ou seja, o *genius loci* tinha grande importância no desígnio de locais onde seriam erguidas cidades ou edificações (ROSSI, 2001). Aldo Rossi (2001, p.152) compreendeu o *genius loci* “como fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de acontecimentos antigos e novos, por sua memória”.

Outra expressão que se relaciona ao *genius loci* é a *character loci*, o “caráter do lugar” (ROSSI, 2001), talvez uma melhor opção para assinalar os traços e elementos materiais e imateriais que caracterizam e distinguem um determinado lugar.

Na acepção aqui adotada, o caráter do lugar diz respeito a um conjunto de características ambientais, urbanas e socioculturais que, ao longo do tempo, lhe moldam a essência, conferindo-lhe uma feição própria. A expressão *genius loci* tornou-se um conceito/termo utilizado principalmente pelo campo da arquitetura em estudos que envolvem a relação entre lugar e identidade, principalmente pelos teóricos Christian Norberg-Schulz e Aldo Rossi. Nas últimas décadas estudos sobre patrimônio tem utilizado a expressão para tratar do conjunto de características que conferem o aspecto singular de determinados patrimônios, sobretudo conjuntos urbanos.

O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) realizou em 2008 duas reuniões para discutir “o espírito do lugar”: em Foz do Iguaçu, produzindo a *Declaração de Foz do Iguaçu sobre “o espírito do Lugar”*, e em Québec, publicando a *Declaração de Québec: sobre a preservação do “Spiritu loci”*. Os documentos, que possuem redação semelhante, salientam que o espírito do lugar é formado por bens tangíveis e intangíveis em um espaço que abrange a paisagem natural e edificada, dando “sentido, emoção e mistério ao lugar” (ICOMOS, 2008, p. 2). Compreendido como uma conjunção de fatores que devem ser preservados, o espírito do lugar (*genius loci* ou *spiritu loci*), abrange a “especial atmosfera de um lugar, uma condição intangível que se corporiza impregnando-o” e manifestando-se “num dado espaço que é transformado por ações de grupos sociais que o territorializam” (ZANIRATTO, 2020, p. 11).

A declaração de Québec (2008 p. 3) define o espírito do lugar como “um processo em permanente reconstrução, que corresponde à necessidade por mudança e continuação das comunidades” podendo variar ao longo do tempo “e de uma cultura para outra, em conformidade com suas práticas de memória, e que um lugar pode ter vários espíritos e pode ser compartilhado por grupos diferentes”. O ICOMOS, ao produzir as duas reuniões e os respectivos documentos, procurou deixar clara a relação indissociável entre o espaço, a paisagem, o patrimônio e os atores locais, oferecendo “uma compreensão mais abrangente do caráter vivo e, ao mesmo tempo, permanente de monumentos, sítios e paisagens culturais” através de uma visão mais “dinâmica e abrangente do patrimônio cultural” (ICOMOS, 2008, p. 2).

A noção de ‘Espírito do Lugar’ está ligada à interação de componentes materiais e imateriais de ambientes naturais e / ou construídos pelo homem. É um aspecto essencial, pois, por definição, um ‘lugar’ não é um espaço qualquer, mas um espaço caracterizado pela sua identidade única. Nesse sentido, o ‘espírito’ é o fôlego vital que expressa essa identidade, fruto da relação entre uma

determinada cultura e o lugar onde ela se desenvolve (DECLARAÇÃO DE FOZ DO IGUAÇU, 2008, p. 1, tradução minha)¹⁵⁴

Para Lea Carvalho (2019, p. 29) o espírito do lugar envolve “os afetos construídos com o lugar” que possui como suporte uma relação estabelecida com “os objetos de natureza material, ali presentes como representativos de relações de ordem imaterial entre o humano e o espaço, expressas sob a forma de objetos utilitários ou edificados”. A autora, ao refletir sobre o espírito do lugar, realiza uma definição muito próxima ao produzido no campo da arquitetura, colocando o patrimônio imaterial numa posição dicotômica e de subalternidade ao patrimônio material.

Em uma visão mais abrangente, Soraya Nór argumentou que o espírito do lugar expressa as especificidades da identidade de um local, “resultado da relação entre uma determinada cultura e o sítio em que se desenvolve”, incorporando “[...] um caráter plural e polivalente, com diferentes significações e singularidades, podendo mudar de sentido com o tempo e ser compartilhado por diferentes grupos (NÓR, 2013, p. 125). De acordo com Nór (2013, p. 125) o espírito do lugar “revela a relação dialógica entre passado e presente por meio das permanências”, noção aplicável ao argumento das penças de balangandãs refletirem o espírito do lugar por tanto tempo. Ainda para a autora é possível afirmar que o espírito do lugar “seja passível de ser considerado como bem cultural e possa vir a tornar-se parte do patrimônio imaterial de uma sociedade” conferindo “o caráter ao mesmo tempo vivo e permanente às paisagens culturais” (NÓR, 2013, p. 125).

De acordo com Carvalho (2019), a noção de espírito do lugar está associada à transformação do espaço em lugar, observadas nas perspectivas interna e externa. A perspectiva interna, “definida pelo olhar que parte da relação pessoal que se dá de dentro do lugar para fora”, as características do caráter do lugar “são reconhecíveis pelos que ali habitam”, havendo “uma relação pessoal e coletiva cotidiana com o espaço”, conferindo-lhe “uma aura específica pela soma dos atributos tangíveis e intangíveis que aquele grupo ajudou a construir” (CAVALHO, 2019, p. 33). A perspectiva interna da noção de espírito do lugar pode ser identificada através da noção de pertencimento, da autoidentificação com o lugar e com a escolha de símbolos como sua representação, por exemplo. A perspectiva externa, estabelecida por aqueles que não pertencem ao lugar, ocorre por meio da contemplação daqueles que vêm de fora, do conhecimento intelectual e da mediação de terceiros “que pode

¹⁵⁴ “La noción de ‘Espíritu del Lugar’ está vinculada a la interacción de componentes materiales e inmateriales de los entornos naturales y/o construidos por el ser humano. Se trata de un aspecto esencial, ya que, por su misma definición un ‘lugar’ no es cualquier espacio, sino un espacio caracterizado por su singular identidad. En este sentido, el ‘espíritu’ es el aliento vital que expresa tal identidad, resultado de la relación entre una determinada cultura y el sitio en que se desarrolla”.

ou não suscitar uma apropriação emocional” devido às experiências vividas (CARVALHO, 2019, p. 34). A perspectiva externa, para Carvalho (2019, p. 34), pode ser pensada como “o conjunto de sensações e percepções despertadas pelo conhecimento” que evocam “emoções e pensamentos”. Tal fenômeno pode ser observado no amor devocional que alguns turistas têm pelo Carnaval de Salvador, pela culinária e seu povo – observadas em publicações -, ou mesmo pela vontade de tornarem-se baianos, ao adotarem a Bahia como seu lugar de pertencimento. Nesta acepção, podemos dizer que as pencas de balangandãs estariam vinculadas ao caráter do lugar através da perspectiva interna e externa, da atribuição de sentidos vinculados ao lugar pela população, mas também pelos que vêm de fora.

No que tange à definição de espaço, Milton Santos (2006) compreende como um “conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações”, que não podem ser analisados de maneira isolada. Tal noção desestabiliza a visão dicotômica de patrimônio tangível versus intangível, observando sua formação como “um quadro único” (SANTOS, 2006, p. 39). Consideramos, com base na unicidade do espaço de que fala Santos (2006) e na definição de espírito de lugar (Declaração..., 2008), que fatores tangíveis e intangíveis possuem o mesmo peso, pois como desassociar, por exemplo, o espaço de Salvador do cheiro de dendê, do toque do afoxé, da guitarra baiana, do som do berimbau, do falar de sua gente?

A Declaração de Quebec salienta que o espírito do lugar pode ter variações ao longo do tempo e de uma cultura para outra, devendo ser pensado como “um processo em permanente reconstrução, que corresponde à necessidade por mudança e continuação das comunidades” (ICOMOS, 2008, p. 3). Essas variações são perceptíveis para a cidade de Salvador, em que determinados elementos deixaram de representar a população enquanto outros passaram a ter novos sentidos como a Praça do Poeta, que continua a ser do povo, mas com mudanças significativas nas características dos grupos que ali se reúnem no Carnaval – para Norberg-Schulz (2006, p.454) tais mudanças são comuns não significando que “o *genius loci* necessariamente mude ou se extravie”. Neste sentido, “a essência do espírito do lugar está no conjunto de atores sociais que atribuem sentidos ao lugar” (ZANIRATO, 2020, p. 12).

Para Massey (2000), o sentido de lugar só pode ser entendido através da relação deste com outros lugares, salientando que não existem fronteiras demarcatórias; e que compreende, ainda, processos frutos das interações sociais. A singularidade do lugar também pode ser observada a partir dos bens culturais, como por exemplo, nas diferentes formas de manifestação da música afro-brasileira – o samba de roda do Recôncavo baiano, o tambor de crioula do Maranhão, o jongo do

Sudeste e o partido alto, samba-enredo e samba de terreiro do Rio de Janeiro – possuem características comuns e diferenciadas, pois “cada lugar é o centro de uma mistura distinta das relações sociais mais amplas com as mais locais” (MASSEY, 2000, p. 185). Talvez a conjunção de fatores que envolvem o espírito do lugar tenha contribuído para fazer nascer as pencas de balangandãs na Bahia, no Rio de Janeiro, e de joias semelhantes na Martinica; assim como o não florescimento de uma joalheria com elementos afro-brasileiros em Minas Gérias, no período da escravidão.

Assim, a noção de espírito do lugar, ou caráter de lugar, envolve uma relação intrínseca entre o patrimônio, o espaço e a comunidade, caracterizada pelas atribuições de valor da vida cotidiana. A proteção da comunidade à Pedra de Xangô, no bairro de Cajazeiras; a preservação da Cachoeira de Oxum, no Parque São Bartolomeu em Pirajá; as árvores consideradas sagradas, segundo a crença e culto de algumas religiões afro-brasileiras, que funcionários da prefeitura se recusam a cortar; os presentes ofertados a Oxum no Dique do Tororó; o sentimento patriótico e de devoção que envolve o desfile dos caboclos no 2 de julho; as lembranças associadas ao picolé Capelinha; “as gordinhas” (esculturas de Eliana Kértz) em Ondina; ou as pencas de balangandãs penduradas no Mercado Modelo, todos demarcam relações de afetos em que a lugares, vegetação, construções, esculturas, dentre outros elementos, formam o conjunto de bens culturais que balizam o espírito do lugar em Salvador.

Conforme afirma Tamaso (2012), é muito comum estudos que associam patrimônios a determinados lugares, culturas e povos – que passam a ser identificados por meio de bens patrimoniais como o povo baiano, através do acarajé e das pencas de balangandãs; os pernambucanos, por meio da sombrinha colorida de dançar Frevo e do bolo de rolo e os gaúchos pelo chimarrão e o churrasco.

Durante décadas, turistas estrangeiros e nacionais visitaram a Bahia para compreender a dinâmica social de um local em que as manifestações da cultura popular são abundantes, sincréticas e heterogêneas, contudo, não representadas nas políticas patrimoniais. A Declaração do Espírito do Lugar visa valorizar aspectos diversos do patrimônio como o entorno geográfico, o meio natural, os significados dados pelas comunidades, os espaços abertos urbanos e rurais e o desenvolvimento da vida humana. Longe da dicotomia patrimônio material versus patrimônio imaterial, o “espírito do lugar” evoca o patrimônio integral, a identidade local, o desenvolvimento de relações sociais em determinado espaço que possibilita o surgimento de uma cultura singular da qual as pencas de balangandãs é um dos símbolos.

Ainda não houve um estudo que aplicasse o conceito de espírito do lugar a Bahia ou a Salvador. A título comparativo, Alessandra Porto (2014), realizou um

estudo em que observava a praia, o calçadão, os quiosques dentre outros aspectos que demarcavam a essência do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, ou seja, o espírito do lugar. Apesar de não ter encontrado um estudo desse tipo para a Bahia ou Salvador, os guias da baianidade, bem como jornais e revistas, ao longo dos séculos XX e XXI, têm sinalizado diversos bens culturais como a essência do espírito do lugar, dentre eles as pencas de balangandãs. A consagração das pencas de balangandãs no colecionismo, musealização, música, cinema, teatro e literatura, relacionando o objeto à Bahia e/ou Salvador, apontam o bem cultural como uma das essências do espírito do lugar. Sobre joias demarcarem o espírito do lugar, Andreia Cunha (2015) e Rita Freitas (2017) realizaram estudos no campo de design observando como determinadas joias portuguesas demarcavam o espírito do lugar – Cunha (2015) mencionou as pencas de balangandãs como uma joia/bem cultural que representava o espírito do lugar no Brasil por ser um reflexo da mestiçagem no país.

As negras de ganho com suas pencas de balangandãs tornaram-se uma imagem que identifica a cidade de Salvador. O dossiê sobre o Ofício de baiana de acarajé descreve como tais mulheres com sua indumentária característica e seu tabuleiro construíram uma imagem da Bahia, demonstrando que os aspectos imateriais da produção do acarajé são indissociáveis dos aspectos materiais que envolvem o vestuário da baiana, seu tabuleiro e o local onde comercializa sua iguaria. Desse modo, o espírito do lugar contempla bens culturais que ainda não foram tombados/registrados mas que igualmente compõem aquilo que caracteriza o lugar. Talvez a maioria dos bens culturais baianos nunca sejam valorizados na instância federal ou estadual do patrimônio, todavia, são reconhecidos como uma prática indissociável do território. Desse modo, as pencas de balangandãs, bem cultural da Bahia que não possui seu modo de fazer registrado, mas que foi patrimonializado por meio da musealização de objetos produzidos no século XIX e XX, perpetuam-se como um símbolo da Bahia, não devido a ação legitimadora do Estado, mas pela ressonância que possuem.

CAPÍTULO 4

AS NOVAS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO UM INTENSIFICADOR CULTURAL

4 As novas pencas de balangandãs como um intensificador cultural

Nos primeiros capítulos observamos como as pencas de balangandãs atravessaram séculos como uma joia/amuleto e transformaram-se, a partir da década de 1930, em um símbolo da cultura afro-brasileira e da baianidade pois continuou a ser fabricada e comercializada na Bahia. Além da visibilidade nas diversas instâncias de consagração mencionadas no capítulo 2, nos últimos anos, as pencas de balangandãs invadiram as telas da TV por meio da teledramaturgia que representava a mulher negra de duas formas: no século XIX e na sociedade baiana contemporânea, demonstrando a existência de uma produção em grande escala do objeto e a ressonância que suscitam. Este capítulo tem por objetivo apresentar as pencas de balangandãs produzidas na atualidade por meio da descrição dos usos, aspectos formais e significados – evidenciando semelhanças e diferenças com os objetos produzidos no século XIX –, locais de comercialização, modo de produção e histórias contadas a respeito do objeto a partir da utilização do método etnográfico e da pesquisa documental.

Para descrever os aspectos formais, a produção e comercialização das pencas de balangandãs encontradas na atualidade foi preciso percorrer ruas e praças onde se localizam os estabelecimentos que comercializam o objeto – tarefa complicada devido às restrições que o período pandêmico infligiu à pesquisa de campo. O método etnográfico foi o recurso escolhido para a elaboração deste capítulo, por permitir a observação das pencas de balangandãs sem romper com as medidas sanitárias pré-estabelecidas pelo governo do estado da Bahia. De forma complementar, mas não menos importante, a pesquisa documental foi uma aliada na compreensão da produção e comercialização das pencas de balangandãs na atualidade pois, na atual conjuntura, a análise de fontes documentais tornou-se, por segurança, um dos principais métodos para a consecução de determinados estudos.

Depois de um longo período de espera, apenas após receber a segunda dose da vacina e com início da reabertura de diversos pontos turísticos em Salvador, foi iniciada a etnografia no Centro Histórico e no Mercado Modelo, com visitas realizadas nos meses de setembro, outubro e novembro, nas primeiras duas semanas de cada mês. No Mercado Modelo, as observações eram realizadas entre nove horas e treze horas e, no Centro Histórico, entre às treze e às dezessete horas. Quando subia o Elevador Lacerda, interagia com turistas, almoçava na Cantina da Lua ou nas proximidades do Terreiro de Jesus para observar a rotina de compras dos visitantes. Os dias escolhidos foram de quarta a sábado, quando a região recebe um maior

número de turistas e quando todas as lojas estão abertas. Às segundas e terças algumas fecham devido à menor circulação de turistas.

De maneira intencional, os meses escolhidos para a etnografia da tese foram os mesmos que foram utilizados quando foi realizada etnografia para a pesquisa de monografia realizada em 2011 na graduação em Museologia. Naquela ocasião, a etnografia foi realizada entre os meses de outubro e novembro, período também organizado em quinzenas e nos dois turnos. Ao longo deste capítulo, inevitavelmente, haverá a apresentação de alguns dados relativo à pesquisa de campo realizada em 2011 – um cenário muito diferente do encontrado na etnografia realizada durante a pandemia de Covid-19. Portanto, através da etnografia, da entrevista com um tradicional artesão de balangandãs e da consulta a algumas fontes documentais, convido o público leitor a conhecer as pencas de balangandãs produzidas na atualidade¹⁵⁵.

4.1 Descrição do uso, forma e significação das novas pencas de balangandãs

As pencas de balangandãs produzidas a partir da década de 1930 diferem das utilizadas pelas mulheres negras no século XIX em aspectos formais, nos materiais de fabrico e na atribuição de novos usos e novos significados. Ao circular pelos locais de comercialização das pencas de balangandãs na cidade de Salvador aqueles que conhecem as produzidas no século XIX vão perceber algumas mudanças nas confeccionadas na atualidade.

4.1.1 Usos

Inicialmente, a penca de balangandã era apenas utilizada como joia-amuleto, que possuía a função de ornamento, distinção, proteção (talismã) e acúmulo de pecúlio pela sua portadora – era um bem móvel, um patrimônio. Era utilizado por mulheres negras possuidoras de trajes considerados luxuosos/caros para a classe à qual pertenciam, ou seja, não um objeto utilizado pela maioria das escravizadas, libertas ou livres no período escravista ou do pós-abolição devido ao alto valor para ser adquirida – na atualidade as pencas de balangandãs continuam com valor elevado tanto as adquiridas como joias quanto as utilizadas como objetos decorativos.

No século XIX, as pencas de balangandãs eram apenas utilizadas presas à cintura sendo uma das possíveis motivações do uso, o fato de possuírem amuletos

¹⁵⁵ Entre todos os cuidados tomados na observação da comercialização no Centro histórico de Salvador, talvez o maior impacto na execução da pesquisa tenha sido efetuá-la com distanciamento, com o uso de máscaras, sem poder provar os quitutes oferecidos e sem o abraço tão acolhedor dos comerciantes.

propiciatórios de fecundidade que deveriam ficar próximo ao ventre da mulher. Outras atribuições do uso relacionam a facilidade de portar os amuletos (uma peça que, muitas vezes, pesava acima de 1kg) na cintura, e o destaque que a peça recebia ao não ser portada no pescoço juntamente com outras joias.

Em uma nova conjuntura política e econômica, com o fim da monarquia e do escravismo, sobretudo a partir da década de 1930, as pencas de balangandãs passaram a ganhar novos usos, devido aos novos significados atribuídos a peça. Agregou-se ao valor como joia-amuleto (que caíra em desuso por algumas motivações descritas no capítulo 2) também o valor de objeto decorativo e o de *souvenir* da cultura nacional e local. A difusão do objeto a partir da Era Vargas, como parte da indumentária da baiana, fez crescer o interesse e procura pelas peças, ocasionando uma produção crescente e a diversificação de usos – algumas pessoas que desconhecem a forma original das pencas de balangandãs, consideram a utilização do mesmo como pulseira a forma inicial de uso da peça, o que, entretanto, apenas ocorreu após a propagação do objeto e do termo por Dorival Caymmi e Carmem Miranda¹⁵⁶.

Deste modo, podemos assinalar que desde a década de 1930 até os dias atuais, as pencas de balangandãs são utilizadas como joia-amuleto (não mais portada à cintura), ou, ainda, como objeto decorativo e *souvenir*, principalmente por causa da divulgação do objeto como representativo de aspectos da cultura miscigenada/negra do Brasil e da Bahia. Estes novos usos das pencas de balangandãs permitiram uma grande variação da forma do objeto ao longo dos séculos XX e XXI, ocorrendo variações na forma (exclusão da nave, comprimento, diâmetro, espessura, baixo relevo etc.), tamanho, material de fabrico, tipologias e quantidade de berloques.

4.1.2 Estudo da morfologia da penca de balangandã

Relacionado à forma, a penca de balangandã tradicional é a mais fabricada e a mais procurada. No contexto desta pesquisa, compreende-se como tradicional o objeto composto por nave, berloques e corrente. Foi realizada uma comparação de algumas características morfológicas do objeto a fim de evidenciar semelhanças e diferenças entre as pencas de balangandãs antigas e as produzidas na atualidade.

¹⁵⁶ No primeiro capítulo foi explicado a diferença do termo penca de balangandã para balangandã. Ressaltamos que por balangandã, devido a popularidade dos traje de baiana popularizado por Carmem Miranda, ficou conhecido tanto a penca de balangandã como demais joias de crioula utilizadas pela artista. Portanto, a partir da década de 1940 o termo balangandã generalizou-se para representar tanto joias compostas por diversos berloques quanto o uso em profusão de joias inspiradas nas joias de crioula – pulseiras e cordões, por exemplo.

A simetria é observada devido a consonância entre os formatos e técnicas dos berloques. Nas pencas de balangandãs do século XIX não existia uma uniformidade no tamanho, cor ou técnicas de cinzelamento dos berloques, tal qual é encontrada na atualidade nos objetos comercializados em Salvador. Ou seja, as pencas de balangandãs do século XX a disposição dos berloques era assimétrica e com formatos/tamanhos desproporcionais.

Fig. 53: Simetria e uniformidade nas pencas de balangandãs atuais



Fonte: Fotografia da autora, 2011

A uniformidade pode ser percebida por meio da simetria, peso, volume, padrões do cinzelamento dentre outros fatores – as peças do século XIX são assimétricas por possuírem berloques com diferença significativa no tamanho, volume, peso e crescimento tanto na vertical quanto na horizontal enquanto que nas pencas de balangandãs atuais os berloques possuem a mesma cor, textura, tamanho, material de fabrico, peso e volume. Desse modo, por exemplo, há uma simetria e uniformidade elevadas nas pencas de balangandãs atuais, perceptível através de uma ausência de diferenciação tamanho/volumetria dos berloques, em que, para representar as diferentes frutas como o mesmo diâmetro, foram usadas as mesmas formas para o fabrico (fig. 53).

Por último, foi observado o contraste entre os elementos que compõem o objeto. O contraste foi analisado a partir da existência ou não de diferenciação entre as cores/materiais de fabrico dos berloques. A maior intensidade de contraste é observada nas pencas de balangandãs do século XIX em contraposição às atuais (fig. 54) por meio de diversos fatores, principalmente: elementos pendentes em outras cores além do metal (ouro ou prata) em que foi confeccionada a peça, como pedras

preciosas, coral, contas, figa de madeiras e dentes de animais; tipos de cinzelamento nas peças etc.

Fig. 54: Penca de balangandã tamanho zerinho com ausência de contraste



Fonte: Fotografia da autora, 2021

É preciso ressaltar que, no modelo tradicional das penças de balangandãs, produzidas nos séculos XX e XXI, prevalece a cópia/repetição. Isto é, há a ocorrência de certos modelos predominantes para a nave e para o cinzelamento dos elementos pendentes causando, em alguns casos, frustração em alguns turistas, que foram observados visualizando o objeto e pelo relato dos comerciantes, pelos berloques serem tão parecidos e repetidos.

Sobre a questão da cópia¹⁵⁷, é importante salientar que não desqualifica o trabalho artesanal da confecção das peças atuais, sendo considerada uma produção “criativa sobre a cópia” em que forma, cor, textura e tamanho podem não seguir rigorosamente o modelo precursor/original (LODY, 2005, p. 279). Desse modo, as mudanças significativas no formato do objeto podem ser compreendidas como algo natural na produção ao longo dos séculos, devido aos usos e significados atribuídos também às mudanças na mentalidade dos artesãos e usuários, em uma sociedade que sofreu nos últimos 200 anos significativas transformações econômicas, políticas e culturais.

¹⁵⁷ É necessário distinguir cópia, reprodução e releitura. A cópia permite modificações nas medidas, matérias e técnicas e podem ser produzidas em massa. A reprodução todas as medidas, materiais e técnicas são seguidos à risca. Na releitura ocorre adaptações a partir de interpretações ou atualizações do objeto.

Fig. 55: Penca de balangandãs com nave com pombas em repouso tamanho 01 da Flor do Pelô



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Um dos aspectos mais observados na etnografia relacionado ao formato da peça foi o predomínio do modelo de nave com duas pombas em repouso, com palmeta trilobada central (fig. 55) – dominante também na maior coleção museológica de pencas de balangandãs do século XIX, do Museu Carlos Costa Pinto, com 11 naves com pombas em repouso nas extremidades, observando-se pequenas variações de um artesão para o outro. Esse tipo de nave, considerado a original por alguns artesãos e comerciantes com base em histórias que são repetidas pelos corredores do Mercado Modelo (cuja origem e autenticidade, como as de diversas histórias populares, não é possível averiguar) foi encontrado no Centro Histórico, no Mercado Modelo e em lojas de artigo para decoração. Uma variação da mesma tipologia de nave possui pombas em repouso e, na parte central, uma flor ou conjunto de flores – encontrada no Mercado Modelo e Centro Histórico (fig. 56)

Outras naves, observadas em menor escala, também são inspiradas nas pencas de balangandãs precursoras, como a com duas pombas aladas (que possuem asas abertas) nas extremidades da peça com palmeta trilobada central (fig. 57). Como exemplo, o Museu Carlos Costa Pinto possui 10 objetos com este modelo de nave. Foram encontrados ainda objetos confeccionados com apenas com palmeta trilobada central e a com elementos fitomorfos em curva e contracurva (fig. 58). Há também, em menor escala, novos formatos de nave, como as confeccionadas com correntes e

encimada com uma figa (fig. 59), ou ainda aquelas que, no lugar da nave, possuem um elemento retangular que remetem a uma bolsa de mandinga¹⁵⁸ (figs. 60 e 61).

Fig. 56: Penca de balangandãs com nave com pomba em repouso e flores centrais



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 57: Penca de balangandãs com nave com pombas aladas da Galeria Joselito



Fonte: Fotografia da autora, 2021

¹⁵⁸ Eram amuletos utilizados no Brasil por escravizados de guineo-sudaneses de religião mulçumana, adotados também por Angolas. Com a atribuição de poderes mágicos, era portado no pescoço por homens e formado por uma bolsa de couro que continha no seu interior principalmente versículos do alcorão, fragmentos de pedra e outros materiais.

Fig. 58: Penca de balangandã com nave em curva e contracurva tamanho 5 da Bota fogo de fé



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 59: Penca de balangandãs com nave formada com corrente e figa da Neto's Galeria



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 60: Balangandã com nave em formato de bolsa de mandinga em ouro tamanho zerinho



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 61: Balangandã com nave em formato de bolsa de mandinga em prata tamanho zerinho



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 62: Balangandã tipo corrente utilizado como colar da Bahia Brazil Stones



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Ainda concernente à forma, nas últimas décadas ocorreu uma variação estrutural da penca de balangandã que se tornou bastante difundida, e categorizada, neste estudo, como um tipo corrente, conhecida popularmente como balangandã devido popularização e generalização do termo, assim como os objetos que possuem nave. Neste tipo de peças não há nave, ou seja, uma peça central triangular decorada com diferentes elementos (antropomorfos, fitomorfos ou zoomorfos), porém apenas a disposição dos berloques em uma corrente por meio de aros. Possuindo uma variação de tamanho que vai de 12cm até 3,70m, esse tipo corrente tem grande versatilidade, podendo ser utilizada como pulseira, colar (fig. 62), tornozeleiras ou imensa peça decorativa, que pode ser disposta em mesas de centro ou pendurada no teto (fig. 63).

Relativo ao tamanho, atualmente é possível encontrar pencas de balangandãs sendo comercializadas nos tamanhos zerinho, zero, um, dois, três, quatro e cinco – uma escala crescente, medida de uma extremidade a outra da nave, e que pode variar de acordo com a loja (a Gerson's Joalheiros, por exemplo, comercializava até o tamanho 7)¹⁵⁹. O modelo tradicional, devido à grande variação de tamanho, passou a ser confeccionado para diferentes fins. Assim, além da forma e tamanho semelhante às pencas utilizadas na cintura no século XIX, são confeccionadas pencas utilizadas como broches, pingentes ou peças decorativas.

¹⁵⁹ Nas tabelas apresentadas nestes estudo não foram colocados os tamanhos 6 e 7 pois não estão mais sendo fabricados pela Gerson's Joalheiros.

Fig. 63: Balangandã tipo corrente Galeria Santa Cruz



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 64: Penca de balangandã tamanho zerinho (broche) Galeria Dois Irmãos



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 65: Penca de balangandã tamanho zerinho (pulseira) Galeria Dois Irmãos



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Como as lojas não possuem um fornecedor único e não há padronização entre os artesãos, os números, como são chamados os tamanhos, possuem pequenas variações, podendo o tamanho zerinho possuir uma nave que pode variar de 3,5 a 5cm (fig. 64), e ter de 12 a 22 cm o tamanho de pulseira (fig. 65) – dimensões que não existia no século XIX. Com relação ao volume e tamanho dos berloques atuais, o aumento (chegando a 64 cm de comprimento e 41 cm de diâmetro) corresponde ao aumento de tamanho do objeto e inversamente, à diminuição no número de berloques (proporcionando assim espaço para que os elementos se expandissem). Este aumento ocorreu principalmente nos balangandãs decorativos.

Salienta-se como característica marcante dos novos balangandãs, no que tange à sua morfologia, a homogeneidade das proporções dos berloques. Ou seja, se nas peças produzidas no século XIX os elementos pendentes possuíam tamanho variado, em contraposição, os atuais possuem as mesmas proporções devido a uma produção em série.

Fig. 66: Penca de balangandã em prata 90 Las Bonfim



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Os materiais de fabricação das penças de balangandãs produzidas na atualidade diversificaram significativamente, por causa principalmente da produção crescente para fins decorativos/*souvenirs*, em que a demanda por peças com preço mais baixo possibilitou o uso de outros metais ou ligas metálicas, além de ouro e prata. Na atualidade, são fabricados principalmente em latão e alpaca (liga metálica semelhante à prata), recebendo banho simples ou eletrolítico de prata (fig. 66), dourado, cobre, estanho e níquel (fig. 67). Muito raramente é encontrada uma penca de balangandãs fabricada em prata ou ouro no Mercado Modelo ou no Centro histórico, devido ao alto investimento que os comerciantes têm que realizar para adquirir o objeto e esperar um cliente dispostos a desembolsar altas quantias na aquisição de mesmo. No Mercado Modelo foram encontradas, em ouro e prata, penças de balangandãs no formato de broche na Galeria Oxalá e, no Centro Histórico, na Las Bonfim (fig. 66) e Bahia Brazil Stones. A Gerson's Joalheiros, que fabricava balangandãs em tais materiais, encerrou suas atividades.

Quanto ao material de fabrico dos berloques, houve uma redução significativa dos materiais encontrados, em comparação às penças de balangandãs precursoras, devido ao fato de que a fabricação das mesmas seja feita em conjunto com a nave. Ou seja, na atualidade, penças e naves não são adquiridos separadamente. Além dos berloques fabricados no mesmo material metálico da nave, é possível encontrar figas em madeira, cabaças; berloques em plástico, como pimentas; ou ainda o acréscimo de pedras não preciosas ou semipreciosas em alguns berloques. A presença do uso de

coral, pedras preciosas, contas e dente de animais pode ser justificada pelo fato de serem berloques relacionados ao gosto da usuária/portadora no século XIX que solicitava, assim como na confecção dos berloques em metal, em diferentes épocas, a confecção de um escastoamento para o talismã se transformar em um elemento pendente e, ainda, pelo alto valor de alguns materiais como coral e pedras preciosas possuem - encontradas apenas em algumas peças de joalherias.

Fig. 67: Penca de balangandãs com banho de níquel



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Quanto à tipologia dos berloques, as penças de balangandãs produzidas na atualidade e comercializadas no Mercado Modelo, Centro Histórico e durante décadas pela Gerson's Joalheiros passaram a possuir um número muito reduzido de berloques; limitando-se, na maioria dos casos, a frutas, figa e coco d'água. Outra questão importante a ser ressaltada é o formato similar, e por muitas vezes iguais, das frutas. O que confunde o cliente na identificação, devido ao uso do mesmo tamanho de forma esférica para confeccionar romã, melão, coco, pinha, laranja e bolas enfeitadas. Ressalte-se, entretanto, que alguns artesãos conseguem realizar trabalhos de cinzelamento que permitem identificar com maior precisão os frutos. Por exemplo, punções em todo o fruto para laranjas, pequena coroa embaixo para romãs, listras para o melão e desenhos semelhante a escamas com uma punção ao centro para a pinha.

Berloques mais variados são encontrados em peças produzidas por joalheiros sob encomenda, nos formatos de broche, pulseira, tornozeleiras e colares. No Mercado Modelo, os únicos objetos que possuíam berloques diferentes (como machado, estrela

de Davi e tartaruga, por exemplo), foram os broches da Galeria Oxalá, confeccionados em ouro e prata (fig. 60 e 61).

O quantitativo de berloques sofreu uma grande redução e uma padronização. Se nas pencas de balangandãs produzidas no século XIX há uma grande variação no número e tipologia de berloques, as atuais possuem, na grande maioria, entre dez e doze berloques. O maior quantitativo de berloques foi encontrado nos balangandãs de tipo corrente, devido à possibilidade de agregar grande número de berloques ao longo da extensão da corrente, com isso produzindo com peças com até 24 elementos pendentes – muitos deles repetidos.

Foi realizada uma listagem das formas das pencas de balangandãs comercializadas no Mercado Modelo de Salvador no segundo semestre de 2021, dispostas no quadro 03 a fim de facilitar a compreensão das informações. No levantamento procurou-se evidenciar as diferentes tipologias das naves, a existência do formato corrente, o tamanho dos objetos, material de fabrico, número e tipologia dos berloques.

Quadro 03: Pencas de balangandãs/balangandãs comercializados no Mercado Modelo

Box/Loja	Tipologia dos balangandãs	material	Tamanho	Berloques (quant.)	Berloques (tipologia)
Bota Fogo de Fé – Rua Naim Jorge	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com duas pombas em repouso e palmeta trilobada central (com pequenas variações); 2) nave com elementos fitomorfos em curva e contracurva. • Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	Tradicional: 1, 2 e 5 Corrente: de 40cm a 1,20m	De 8 a dezoito berloques por peça	Abacaxi, bola enfeitada, cabaça, cacau, caju, cocos d'água, figa encastoadada, laranja, milho, pinha, romã.
Box – Boca de Peixe - Rua do Engraxate	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com duas pombas em repouso e palmeta trilobada central (com pequenas variações); 2) nave com duas pombas em repouso nas extremidades e duas flores centrais; 3) nave formada por correntes nas laterais e uma figa na parte superior. • Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata, banho dourado.	Tradicional: 0, 1, 2 e 3. Corrente: 1,20m a 1,70 m	De 10 a 24 elementos pendentes	Abacaxi, bola enfeitada, cabaça, cacau, caju, cocos d'água, figa encastoadada, laranja, melão, milho, romã.
Box São Roque- Rua São Bernardo	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central; 2) nave com pombas em repouso nas extremidades com três flores centrais. 	Latão com banho de prata	• Tradicional: tamanhos 1 e 2.		Sem os berloques
Box Encontro das	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com três flores centrais; 2) nave com 	Latão com banho	• Tradicional: tamanho 2.	De 09 a 11 elementos pendentes	sem

Águas – rua Galeria de Arte	palmeta trilobada central.	de prata			
Galeria Santa Cruz – rua Camafeu de Oxóssi	<ul style="list-style-type: none"> Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central; 2) nave com pombas em repouso nas extremidades e duas palmetas trilobadas centrais invertidas. Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	<ul style="list-style-type: none"> Tradicional: tamanho 1 e 3. Tipologia corrente: 60 cm. 	12 elementos pendentes.	Abacaxi, cabaça, caju, cacau, coco d'água, figa encastoada, laranja, melão, milho, pinha, romã, uva
Galeria Dois Irmãos – rua irmã Dulce	<ul style="list-style-type: none"> Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades. Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	<ul style="list-style-type: none"> Tradicional: zerinho Tipologia corrente: 10 a 22 cm 	8 berloques	Abacaxi, agogô, berimbau, cabaça, cacau, chinelo, figa, peixe, pimenta, uva.
Neto's Galeria – segundo piso	<ul style="list-style-type: none"> Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central; 2) nave formada por correntes nas laterais e uma figa na parte superior. Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	<ul style="list-style-type: none"> Tradicional: 2 e 4 Tipologia corrente: 60 cm 	De 08 a 10 berloques.	Abacaxi, cabaça, cacau, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, pinha, romã.
Box Luzia Pratas – segundo piso	<ul style="list-style-type: none"> Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central; 2) nave formada por correntes nas laterais e uma figa na parte superior; 3) nave com duas pombas em repouso nas extremidades e três flores centrais; 4) nave com pomba alada nas extremidades e palmeta trilobada central. Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	<ul style="list-style-type: none"> Tradicional: zerinho, 0, 1, 2 e 4 Tipologia corrente: 15cm a 1,20m. 	De 10 a 12 berloques.	Abacaxi, bola enfeitada, cabaça, cacau, caju, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, pinha, romã.
Galeria Oxalá – segundo piso	<ul style="list-style-type: none"> Tipologia tradicional: 1) nave formada por correntes nas laterais e uma figa na parte superior; 2) nave em formato de bolsa de mandinga; 3) nave formada por esferas de madeira; Tipologia corrente. 	Ouro, prata, latão com banho de prata, madeira.	Tradicional: zerinho, 0 e 1 e 2. Tipologia Corrente: de 20 a 70 cm	De 8 a 16 berloques	Abacaxi, agogô, arco e flecha, árvore, berimbau, bola enfeitada, cabaça, cacau, caju, coração, cobra, coco d'água, espada, estrela de Davi, facão, golfinho, machado, milho, laranja, pimenta, peixe, pote, romã,

					tartaruga, tridente, uva
Galeria P3 – segundo piso	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com duas pombas em repouso nas extremidades; 2) nave com duas pombas aladas com elementos fitomorfos; • Tipologia corrente. 	Latão com banho de prata	Tradicional: zerinho e 2. Tipo corrente: 70 cm.	De 08 a 12 elementos	Abacaxi, berimbau, caju, cabaça, cacau, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, peixe, romã, uva

Fonte: a autora (2022)

O mesmo levantamento foi realizado no Centro Histórico de Salvador (quadro 04) no segundo semestre de 2021 em que foram observados os mesmos itens do quadro anterior.

Quadro 04: Pencas de balangandãs/balangandãs comercializados no Pelourinho

Loja	Tipologia dos balangandãs	material	Tamanho	Berloques (quant.)	Berloques (tipologia)
Flor do Dia	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central; 	Latão com banho de prata	Tradicional :1	De 09 a 10 berloques	Abacaxi, cabaça, cacau, caju, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, romã, uva
Bahia Brazil Stones	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades com flores e elementos em curva e contracurva na parte central. • Tipologia corrente. 	Prata e latão com banho de prata	Tradicional: 2 e 3 Tipo corrente: 45 cm	De 09 a 16 berloques.	Berimbau, cabaça, cacau, caju, coco d'água, figa, laranja, pinha, romã
Las Bonfim	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas extremidades e palmeta trilobada central • Tipologia corrente. 	Prata 90, latão com banho de níquel, metal dourado	Tradicional: zerinho, 2 e 3 Corrente: 45 cm	De 09 a 11 berloques	Abacaxi, cabaça, cacau, caju, coco d'água, figa, melão, milho, pinha, romã, uva
Artesanato do Pelô	<ul style="list-style-type: none"> • Tipologia tradicional: 1) nave com pomba em repouso nas 	Latão com banho de prata, cobre e	Tradicional: 0, 1, 2 3 e 4 Tipo corrente: 70	De 10 a 13 berloques	Abacaxi, cabaça, cacau, caju, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, pandeiro, pinha, pote,

	extremidades e palmeta trilobada central; ● Tipologia corrente.	níquel	cm		romã
--	---	--------	----	--	------

Fonte: a autora (2022)

Os aspectos morfológicos descritos acima, sobretudo aqueles que caracterizam a repetição de determinadas formas e padrões estilísticos das pencas de balangandãs, são uma característica da produção do objeto em grande escala como *souvenirs* e/ou objetos decorativos que remetem à história da Bahia – especificados no subitem a seguir.

4.1.3 Significados

As pencas de balangandãs produzidas na atualidade possuem acréscimos de significados em comparação aos objetos produzidos no século XIX, relacionado principalmente às novas formas de uso e aos novos compradores e usuários das peças. O significado de joia perdeu o seu papel preponderante devido ao alto custo dos materiais de fabrico – enquanto joia com alto valor de mercado utilizada como um objeto de distinção e amuleto pelas mulheres negras – e pelo desuso como amuleto propiciatório portado à cintura. A necessidade de distinção social por meio de joias e acúmulo de bens de forma portátil do período escravista cedeu lugar a outras formas de aquisição/acumulação de bens da população de Salvador, como a compra da casa própria. Os significados de amuleto, bem, ornamento atribuído a penca de balangandã enquanto joia perdura especialmente para contar a história do objeto. Ou seja, na maioria dos casos, “vende-se” a história, mas compra-se um objeto sem valor monetário no mercado de joias, em razão dos materiais de baixa qualidade que são fabricados.

A queda da primazia do significado de joia atribuído às pencas de balangandãs relaciona-se ao desuso da peça ao longo dos anos – muitas pessoas não conhecem seu uso como joia mas como objeto decorativo símbolo da Bahia. O maior volume de relatos sobre o uso das pencas de balangandãs pelas mulheres negras na Bahia remonta até a década de 1940, sendo algumas narrativas nostálgicas, ou seja, a lembrança do uso do objeto principalmente na Lavagem do Bonfim. O significado de joia na atualidade está relacionado sobretudo às peças que possuem a extirpação da nave, ou seja, aos novos formatos produzidos nos séculos XX e XXI: a joalheria Bahia Brazil Stones produz peças em ouro e prata no formato tradicional e no tipo corrente (pulseiras, colares e tornozeliras) que poderiam ter berloques escolhidos ao gosto do cliente; na Carlos Rodeiro Joalheiro o tipo corrente é comercializado como uma joia-amuleto em prata, ouro e brilhantes e também pode ser montado ao gosto do cliente.

Em contraposição, o significado do balangandã como amuleto de proteção continuou e com mais força do que o valor de joia, pois as peças produzidas para fins decorativos são adquiridas, em sua maioria, como amuletos de proteção. A figa é o amuleto com o significado mais intenso entre aqueles que se interessam pela penca de balangandãs. E os mais místicos afirmam, nos locais de comercialização, que aqueles que adquirem o objeto vão ter fartura e proteção em suas residências. Outros, por sua vez, salientam que a figa só protege se for dada como presente.

Para aqueles que não conhecem a longa história do objeto, incluindo turistas e também a população de Salvador, o significado de *souvenir*, da Bahia, passou a ter destaque nas últimas décadas. Esta atribuição não deve ser considerada inferiorizante, mas uma imputação que se soma às anteriores ou uma atribuição que ocorre devido a um total desconhecimento da peça.

Um outro significado importante e diretamente relacionado ao mercado e ao turismo, é o significado do balangandã como souvenir. *Souvenir* é uma palavra de origem francesa utilizada para significar um objeto que remete a uma lembrança ou recordação de viagem, uma espécie de comprovação da experiência turística. De acordo com Lody (2005, p. 278) “a reprodução, a cópia, a dinamização de certos objetos seguidores de uma estética tradicional vêm abastecendo lojas, mercados, lojas de aeroporto que atendem àquele interesse turístico, do adorno, do souvenir”. Mas por que um viajante adquire tais objetos?

Para Freire-Medeiros e Castro (2007, p. 35), os *souvenirs* são objetos “que o viajante traz consigo”. Uma representação tangível do vínculo “entre o lugar visitado e o lar para o qual se retorna”. De forma semelhante, Machado e Siqueira (2008, p. 6) salientaram que o *souvenir* é “uma forma de se concretizar memórias” e evocam “sentimentos experimentados pelos turistas nas viagens, como aqueles que emergiram em suas interações com os moradores, ocorridas, por exemplo, durante as compras”. Assim, a produção de penca de balangandãs para serem comercializadas para os turistas pode ser considerada como uma experiência comum a lugares de grande fluxo de viajantes ávidos por consumirem objetos considerados típicos do local.

Para Graziela Horodyski (2014), os *souvenirs* podem ser classificados como: 1) produtos pictóricos: que reproduzem imagens do destino turístico, sendo o mais comercializado o cartão-postal; 2) Réplicas e ícones: objetos que representam ícones dos destinos turísticos, como construções, monumentos ou obras de arte como miniaturas do Coliseu em Roma ou do Cristo Redentor no Rio de Janeiro; 3) Produtos com marca: bens que tem estampados no produto turístico uma marca que identifica a imagem turística como bolsas, bonés, chaveiros, camisetas, etc.; 4) Objetos *piece of the rock*: produtos naturais em seu estado bruto como rochas, conchas, sementes,

etc.; 5) Produtos locais (arte, artesanato, arte folclórica, produtos alimentícios e vestuário).

Nos últimos anos alguns autores têm se debruçado em apresentar aspectos socioculturais na produção de *souvenirs*, especialmente no campo do turismo. Tauana de Paula e Marlei Mecca (2014, 2015, 2016a, 2016b, 2018) possuem diversos artigos que relacionam os *souvenirs* com a economia criativa¹⁶⁰ e a promoção da cultura local. Outros autores também se debruçaram sobre a relação dos *souvenirs* e a identidade sociocultural com pesquisas que tem como objeto de estudo desde a região dos pampas – tendo o mate como *souvenir* – até as favelas cariocas (NORRILD, 2004; FREIRE-MEDEIROS e CASTRO, 2007; MACHADO E SIQUEIRA, 2008; NUNES, 2010; FREIRE-MEDEIROS e MENEZES, 2016). Na Bahia faltam estudos relacionados a aspectos socioculturais da produção/comercialização de *souvenirs*, principalmente os relativos à proeminência da comercialização de bens culturais frutos dos encontros produzidos pela diáspora africana no Brasil.

As pencas de balangandãs, assim como outros *souvenirs* da Bahia, estão relacionados à identidade sociocultural do estado, popularizadas por meio da invenção da baianidade. Ao percorrer o Mercado Modelo e o Centro Histórico de Salvador, o turista encontra uma imagem que se pretende divulgar da Bahia através da comercialização de pencas de balangandãs, berimbaus, bonecas negras, miniaturas de baianas, de tambor do Olodum e representações pictóricas do Centro Histórico. Sobre a questão, Machado e Siqueira (2008, p. 6) chamam a atenção para o fato de que “apesar de os *souvenirs* serem adquiridos através de uma troca comercial, não deixam de representar aquilo que os ‘anfitriões’ escolheram para identificar a si mesmos e ser levado pelo turista”, tornando-se o *souvenir* um “signo e/ou símbolo” local.

Algumas publicações estrangeiras apontam as pencas de balangandãs como um objeto típico da Bahia e comercializado como lembrança. A escritora, artista e poeta canadense P. K. Page, que morou no Rio de Janeiro entre 1957 e 1959 devido às funções do marido, o embaixador Arthur Irwin, publicou no Canadá a obra *Brazilian Journal*, traduzido para o português em 2011, com impressões da fauna, flora e povo

¹⁶⁰ O conceito está vinculado a ações relacionadas a cultura, tecnologia e criatividade (bens e serviços) que gerem renda. Para Duisenberg (2008, p.58) “a economia criativa aparece como uma mudança das estratégias de desenvolvimento mais convencionais centradas nas determinantes dos termos de comércio e com foco nas commodities primárias e na fabricação industrial, para uma abordagem holística multidisciplinar, que lida com a interface entre a economia, a cultura e a tecnologia, centrada na predominância de produtos e serviços com conteúdo criativo, valor cultural e objetivos de mercado. Nesse novo cenário, a interação entre economia e cultura está sendo reformulada e espera-se que aumentando as perspectivas de desenvolvimento em muitos países”. O artesanato pode ser considerado vinculado à economia criativa.

brasileiro. Suas narrativas englobam também uma visita de seis dias à Salvador, em março de 1958, na qual ficou fascinada com os objetos vinculados à cultura afro-brasileira comercializados na cidade, dentre eles as pencas de balangandãs. Page classificou o objeto como o mais exótico e elegante artefato religioso.

Fiquei fascinada com os artefatos religiosos – castiçais de altar, santos esculpidos e pintados, sempre – inexplicavelmente – com as mãos quebradas; e os objetos, às vezes os mais sinistros, associados com macumba, ou candomblé, como é chamado no Norte. Os mais exóticos e elegantes são os balangandãs de ouro ou prata, feitos em forma de grandes chaveiros ovais, nos quais estão pendurados uma variedade de amuletos: romãs, cachos de uvas, peixes, papagaios, tambores, chaves, figas – objetos fetiches da magia oriental e ocidental – feitos com grande perícia. Imaginando o dia em que eu mesma precisaria poli-los, não fiquei tentada, apesar de me fascinarem. Mas eu quase comprei (e agora gostaria de tê-lo feito!) uma velha figura de candomblé, de madeira, negra, com cerca de um pé de altura, cobrindo as orelhas com as mãos. Será que sua mágica se dissipa quando chegam às lojas de antiguidades? (PAGE, 2011, p. 169 apud RENAUX, 2012).

Outra publicação em língua inglesa, um guia de turismo produzido pelo Departamento Naval dos Estados Unidos, no item *shopping*, deixou evidente que a penca de balangandãs era considerada, na época, a autêntica lembrança da Bahia, descrevendo ainda suas características e formas de uso:

As lembrancinhas mais típicas da Bahia são as balangandas e as inúmeras peças esculpidas em Jacarandá. Um ‘penca de balangandas’ é como uma pulseira de charme gigante, exceto que os pingentes são pendurados em uma espécie de suporte. Diz-se que nos tempos coloniais, as escravas de alto escalão usavam essas ‘pencas’ em uma corrente na cintura. Os amuletos eram presentes que podiam, quando surgisse o junco, ser conversíveis em dinheiro ou usados para comprar sua liberdade. Essas ‘pencas’ vêm em todos os tamanhos, desde as pequeninas usadas como joias até as maiores para exibir em uma mesa de centro ou para pendurar na parede. A típica ‘penca’ tem uma variedade de amuletos representando frutas, além de um peixe articulado e uma ‘figa’ (a mão com o punho fechado, símbolo de boa sorte se recebida de presente). (NORTHERN BRAZIL GUIDE, 1980, p. 46-47, tradução nossa)¹⁶¹.

Pensar a penca de balangandã como um dos *souvenirs* da Bahia é refletir sobre a importância do mesmo na cadeia da economia criativa local e pensar como um bem cultural pode se transformar em fonte de renda para inúmeras pessoas. Para Machado

¹⁶¹ Original: The most typical souvenirs of Bahia are the balangandas and the many items carved from Jacaranda (Brazilian rosewood). A “penca de balangandas” is like a Giant charm bracelet, except that the charms are hung on a sort of bracket. It is said that in colonial days, the higher-ranking slave women wore these “pencas” on a chain around their waist. The charms were gifts which could, when the need arose, be convertible into cash or used to buy their freedom. These “pencas” come in all sizes, from the tiny ones worn as jewelry to the larger ones for display on a coffee table or for hanging on a wall. The typical “penca” has an assortment of charms representing fruits, plus a jointed fish and a “figa” (the hand with closed fist, a good-luck symbol if received as a gift) (p. 46-47).

e Siqueira (2008, p. 7), os *souvenirs*, “além de se constituírem em uma fonte de renda para artesãos, comerciantes, pontos turísticos e localidades, podem receber vários usos e significados, que demonstram sua importância na experiência turística”. Portanto, um bem cultural que traz renda à comunidade local e que, ao mesmo tempo, é um signo da experiência do turista na Bahia, isto é, o balangandã é um portador material de significados sobre o estado: um semióforo.

As pencas de balangandãs, berimbaus e orixás são os *souvenirs* que possuem maior valor agregado em suas reproduções por serem produzidos em chapas metálicas, prata e, em casos raros, ouro. A Gerson's Joalheiros, por exemplo, fabricava pencas de balangandãs e berimbaus (fig. 68) que eram comprados para representar a Bahia em eventos corporativos.

Fig. 68: Detalhe da vitrine da Gerson's Joalheiros com penca de balangandãs e berimbau



Fonte: Fotografia da autora, 2011

A relação entre o turismo e produção de balangandãs como *souvenirs* representativos da Bahia está imbricado com as ações de seleção de bens culturais pelo governo Vargas para representar o Brasil e que influenciou a música e outros setores culturais do país. De acordo com Leonardo Kelsch (2018, p. 26), o turismo no Brasil e em Salvador começa a ser estruturado a partir da Era Vargas, por ser considerado uma ferramenta de consolidação da identidade nacional, em um momento de construção de imagens e símbolos “que os estrangeiros associam ao Brasil e ao brasileiro até os nossos dias e, da mesma forma, as imagens e símbolos que os próprios brasileiros associam à sua ideia de identidade nacional”. Para Kelsch (2018), foi desenvolvido um turismo de descobrimento, ou seja, voltado para o conhecimento das belezas do Brasil.

O turismo na Bahia, a partir da década de 1930, de forma tímida, foi compreendido como um empreendimento e como forma de divulgação do legado histórico da Bahia. Sem, no entanto, haver investimentos do estado no gerenciamento e promoção. As iniciativas de promoção do turismo era uma atitude de grupos privados, como a do Touring Club do Brasil¹⁶² que, entre os anos de 1935 e 1937, publicou alguns roteiros de viagem com divulgação da cidade para turistas nacionais e estrangeiros. Segundo Kelsch (2018), o *Guia Turístico da Bahia* produzido pelo Touring, sessão Bahia, em 1937, apresentou cinco motivos para se conhecer Salvador: a amenidade do clima; beleza natural; originalidade dos costumes; individualidade; beleza dos monumentos históricos relativos a quatro séculos de civilização. A valorização da originalidade dos costumes é o que chama mais a atenção entre os atrativos de Salvador no guia do Touring¹⁶³, pois, na década de 1930, a elite e a imprensa local, inclusive um dos veículos de propaganda do estado, a revista *Bahia: tradicional e moderna*, davam grande ênfase ao patrimônio arquitetônico. Neste período, inicia-se a produção e comercialização de penca de balangandãs destinadas aos turistas.

Apesar do fluxo de turistas relacionados às atividades do Touring Club Brasil e do Automóvel Club Brasil, o governo demorou na organização da atividade turística (KELSCH, 2018). Não obstante do destaque que a Bahia possuía no imaginário popular, até meados da década de 1950 o turismo não tinha expressividade na economia local, pois havia dificuldades de transporte e hospedagem, por exemplo (MACIEL 2015; KELSCH, 2018). A década de 1950 marca o despertar da Bahia para o turismo com ações ainda incipientes, mas que definem o início da atuação de gestores municipais e estaduais em prol de um ordenamento dessa atividade¹⁶⁴. A partir de

¹⁶² O Touring Club instituição de origem inglesa que, dentre outros serviços, auxiliava turistas e seus veículos automotores em viagens, com filiais em diversos países. No Brasil, foi fundado em 1923, sendo o primeiro órgão de difusão do turismo no Brasil, com destaque na difusão do turismo nas décadas de 1930 e 1940, com seu membros pertencentes as camadas da elite. Na Bahia, possuía um balcão de informações no porto e produziu guias de viagens na década de 1930. Ver: KELSCH, 2018.

¹⁶³ Além das publicações do Touring, alguns eventos promovidos da década de 1930 discutiram a questão do turismo na cidade com pontos-de-vista discrepantes. A conferência de Heitor Fróes na Semana de Urbanismo de 1935, intitulada “Museu, Archivos, Monumentos, Escolas de Belas Artes. – Índice de Progresso, de Civismo e de Cultura” evidenciou um ponto de vista em que o turismo estava associado ao consumo de alta cultura em que eram indissociáveis museus, bibliotecas, monumentos e a conservação dos edifícios históricos (FERNANDES, FIGUEIREDO, REBOUÇAS, 2016). Contudo, em 1937, o II Congresso Afro-Brasileiro deu grande visibilidade à cultura afro-diaspórica em Salvador, e consequentemente, atraindo mais turistas para conhecer as manifestações populares da cidade.

¹⁶⁴ De acordo com Silva e Dias (2009), a primeira ação para se pensar o turismo em Salvador foi realizada pelo poder Público municipal através da implantação da Secção de Turismo, vinculada à Diretoria do Arquivo e Divulgação (DAD), na década de 1930. Contudo, foi a partir da gestão de Régis Pacheco, entre os anos de 1951-1955, que o turismo passou a ter maior apoio governamental em eventos com a criação: em 1952, do primeiro roteiro produzido pela prefeitura, o *Roteiro Turístico da Cidade do Salvador*; em 1953, da Diretoria Municipal de Turismo (DMT), substituindo a antiga Secção de Turismo da DAD; em 1954, do primeiro Plano Diretor de Turismo de Salvador, considerado o primeiro plano de

décadas de 1950, as pencas de balangandãs passam a ser comercializadas em maior escala no Mercado Modelo como lembranças de viagem à Bahia. Em matéria de *O Jornal*, intitulada *Bom trabalho*, de 22 de janeiro de 1969, ficou evidenciado o papel da SUTURSA (Superintendência de Turismo de Salvador) em promover a Bahia através das baianas e seus balangandãs – eleitos como símbolos locais:

Um registro vale fazer ao trabalho da SUTURSA, que este ano promoveu a participação de 300 baianas autênticas na Lavagem do Bonfim, que são a maior atração da festa em termos de turismo, brilharam, com seus trajes muito brancos, balangandãs, braceletes, e panos da costa, potes e jarros com flores e água à cabeça, felizes por contribuírem mais uma vez para o êxito da maior festa do ciclo popular da Bahia (BOM TRABALHO..., 1969, p. 1).

Nestas primeiras ações de incentivo ao turismo na Bahia sempre houve uma relação com o patrimônio, sobretudo, o de caráter material e natural. A relação entre patrimônio e turismo, a partir da década de 1960, foi incentivada pela UNESCO que associou o turismo à preservação e desenvolvimento. A entidade, através de diversas Cartas Patrimoniais¹⁶⁵, visitas técnicas e apoio financeiro, demonstrou a importância do turismo no sustento e desenvolvimento do patrimônio cultural, a relação entre preservação de monumentos e o turismo, o valor econômico dos bens culturais e o turismo como forma de crescimento econômico (LEAL, 2008).

Devido ao plano de incentivo ao turismo cultural da UNESCO, desembarcou no Brasil, entre os anos de 1966 e 1967, o inspetor do referido órgão, Michel Parent, para produzir um relatório sobre o patrimônio brasileiro – suas formas de proteção, utilização e promoção dos bens (LEAL, 2008). Ainda de acordo com Leal, o DPHAN

turismo elaborado para uma cidade brasileira, contudo não implementado (GUERREIRO, 2005; SILVA; DIAS, 2009; OLIVEIRA, OLIVEIRA, 2012). De acordo com Queiroz (2002), em 1959, a DMT foi extinta e substituída pelo Departamento de Turismo e Diversões Públicas – DTDP, ligado à Secretaria de Educação e Cultura. A partir dos relatos no Mercado Modelo, na década de 1950 as pencas de balangandãs passaram a ser comercializadas largamente no antigo e depois atual Mercado Modelo. No final da década de 1950, foi desenvolvido o Plano de Desenvolvimento da Bahia (PLANDEB), que pensava o desenvolvimento da Bahia vinculado ao turismo e não apenas na agroexportação (GOTTSCHELL, 2001; SPINOLA, 2009). No governo de Juracy Magalhães (1959- 1963), o PLANDEB, segundo Ferreira e Dantas (2013) e Spinola (2009), incorporou o setor de turismo ao Programa de Recuperação Econômica da Bahia, caracterizando a atividade como possível agente de desenvolvimento econômico ao estado. Em meados de 1960 o DTDP foi convertido em Departamento Municipal de Certames e Turismo, sendo criados o Conselho de Turismo de Salvador e o Plano Municipal de Turismo e instituída a Superintendência de Turismo da Cidade do Salvador - SUTURSA (QUEIROZ, 2002; SANTOS, 2017). Em 1968 o governo de Luís Vianna Filho criou a Empresa de Turismo da Bahia (BAHIATURSA), órgão que formulou políticas setoriais e estimulou a atividade turística para outras cidades da Bahia além de Salvador, e propagou características da baianidade através de inúmeras publicações e campanhas publicitárias (SANTOS, 2017).

¹⁶⁵ Diversos documentos apontam o incentivo da UNESCO ao turismo na década de 1960, sendo eles: A Recomendação de Paris (1962); a Conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo (1963); a 72ª Reunião do Conselho Executivo da Unesco (1966); a 4ª Reunião da Comissão Técnica de Fomento ao Turismo e a criação do Ano do Turismo Internacional (1967); Normas de Quito (1967); Declaração de Tlatelolco (1968).

viu no programa de turismo da UNESCO uma forma de angariar recursos para a preservação do patrimônio. Com visitas a diversas cidades do país, Parent elaborou um relatório, em 1967, o qual foi publicado pelo IPHAN em 2008. A Bahia foi um dos estados visitados, com ênfase na análise do Centro Histórico de Salvador e Cachoeira, no Recôncavo. Além dos aspectos voltados à preservação e uso dos edifícios históricos, Michel Parent ressaltou a importância de Salvador para o conhecimento de culturas afro-americanas, ressaltando como um dos atrativos a venda de objetos no Mercado Modelo – em que, desde aquela época, havia destaque para a comercialização de balangandãs. Para o inspetor francês, ao potencial turístico do patrimônio edificado era preciso:

[...] acrescentar a esses elementos o atrativo da cultura afro-americana da qual Salvador é o centro vivo. O candomblé, rito religioso negro de origem ao mesmo tempo cristã e pagã; a capoeira, dança e luta simulada, o renome da Universidade, o papel do Instituto Afro-Oriental, e enfim, **os objetos artesanais do Mercado Modelo** e a multiplicidade de festas de caráter religioso e folclórico fazem de Salvador a cidade por Excelência onde o Brasil pode testemunhar diante dos visitantes suas culturas específicas. É muito importante que toda essa vida cultural febril se manifeste em um admirável cenário arquitetônico, bem amplo, que está duplamente em risco pela degradação espontânea e por operações inadequadas de renovações urbanas (LEAL, 2008, p. 93, grifos nossos).

A visita de Michel Parent na Bahia teve efeito imediato, pois o órgão estadual do patrimônio, que estava enfraquecido nos últimos anos foi recriado com a denominação de Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (FPACBA), denominação que de imediato foi modificada para Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC. Também foi criado o Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico da Bahia que iniciou, segundo Dócio (2014, p. 14), “uma nova política oficial de preservação, alicerçada no discurso do turismo como fonte de renda capaz de viabilizar a salvaguarda”. Após a visita do inspetor, na década de 1970, houve um crescimento de ações do governo do estado voltadas para o turismo, pois segundo Queiroz (2002), o turismo passou a ser pensado pelo governo como um vetor estratégico.

O alinhamento do governador do estado, Antonio Carlos Magalhães (ACM), aos presidentes militares impulsionou a economia local e a modernização da cidade de Salvador na década de 1970, ocorrendo investimentos em infraestrutura para o turismo¹⁶⁶. Data deste período um grande número de reportagens em jornais e revistas

¹⁶⁶ Neste período foram criados: em 1973, I Plano Regional de Desenvolvimento do Potencial Turístico que tinha como um dos planos o Programa de Remanejamento da Orla Marítima; em 1974, o Projeto “Baía de Todos os Santos”, pela Coordenação de Fomento ao Turismo; em 1975, foi elaborado o I Plano regional de desenvolvimento do potencial turístico de proteção à ecologia da orla marítima (FERREIRA E

de circulação nacional que mencionam os encantos de Salvador, os locais de compra para turistas na cidade e até mesmo o valor dos balangandãs para compra (COMIDA BARATA É..., 1970, p. 8; MERCADO MODELO..., 1973, p. 4; NOITE BAIANA DÁ..., 1978, p. 9; SALVADOR.... 1979, p. 19). As ações da Bahiatursa (Empresa de Turismo da Bahia, atual Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia), que assinava as matérias dos jornais, parecem ter sido intensa na promoção do turismo em Salvador. O órgão ainda realizou exposições promocionais, como a efetuada nos Estados Unidos, na cidade de Nova Orleans, local de grande concentração de afrodescendentes norte-americanos:

Dos mais visitados o estande da Bahiatursa no Congresso ASTA em Nova Orleans, Mário Calmon, presidente da BAHIATURSA, esteve à frente da delegação de seu Estado, podendo verificar, pessoalmente, o grande interesse que a Bahia desperta em termos de atração turística. **Farto material promocional – posters, guias, berimbaus de prata, balangandãs, etc.** – foi distribuído na ocasião. Mário Calmon, numa promoção conjunta com a Vasp, aproveitou a oportunidade para convidar um grupo dos mais destacados agentes de viagens e jornalistas especializados para uma visita à Bahia. A Bahiatursa deu, assim, continuidade ao trabalho iniciado durante o Congresso da ASTA, no ano passado, no Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 1976, p. 2, grifos nossos).

Não obstante, de acordo com Spinola (2000), a partir de dados estatísticos, o turismo estagnou-se na década de 1980 devido a fatores econômicos. A volta de ACM ao governo do estado na década de 1990 foi marcada por grande investimento em turismo na Bahia, através do Programa de Desenvolvimento do Turismo da Bahia – PRODETUR-I/BA, do Projeto Linha Verde e requalificação do Pelourinho que proporcionaram investimentos em diversos setores (FERREIRA e DANTAS, 2013). As políticas culturais de ACM no período foram marcadas pelo uso da mídia e de órgãos do governo para a promoção da baianidade com vistas à atração de turistas para a Bahia, com o quê o carnaval e a música baianos ganhando grande visibilidade. Para Gilberto Almeida (2000), assim como na sua gestão nos anos 1970, ACM utiliza o discurso da baianidade para fomentar a economia local, contudo o programa de turismo de Salvador não chega a reescrever a história oficial, mas passa a ter forte influência nas histórias disseminadas pelos meios de comunicação.

Concordamos com o olhar de Almeida ao afirmar que a Bahia não hesitou ao escolher uma visão da história e da cultura, que melhor se adequasse aos “interesses

DANTAS, 2013). Para Gilberto Almeida, o segundo mandato de ACM (1979-1982) foi marcado pela escolha do turismo como alvo estratégico de governo, significando “fazer a cultura ser subsumida pelo turismo” caracterizada por “privilegiar aspectos folclóricos da produção simbólica popular para consumo externo” (ALMEIDA, 2000, p.5). Dessa forma, o setor turístico só se consolidou no cenário econômico da Capital baiana no final dos anos 1970, com o término de várias medidas implementadas no governo de ACM como a criação de hotéis, museus e estradas (SANTOS, 2017).

de promover a venda do seu produto turístico” ocorrendo, como consequência dessa tomada de posição, “uma representação da cultura onde o exótico é privilegiado, onde o tradicional é acentuado pelo lado pitoresco” (ALMEIDA, 2000, p. 9). Portanto, o discurso da baianidade associado ao fomento ao turismo intensificou a valorização de determinados traços característicos da cultura baiana – sendo observado neste estudo a valorização das penças de balangandãs como um signo representativo da Bahia, comercializado com o apoio do Estado.

Neste contexto apresentado da relação patrimônio, baianidade e fomento ao turismo, a questão étnica em Salvador teve papel preponderante. Se, desde a década de 1930, uma “ideia de Bahia” comportava a baiana e os balangandãs, a partir da década de 1970, segundo Almeida (2000, p. 12), “o conceito de baianidade é ampliado para abrigar a cultura negra, pois agora convém incorporá-la”. Os balangandãs tornaram-se um elemento caracterizador do turismo étnico na Bahia¹⁶⁷, um *souvenir* ou lembrança da Bahia que simboliza a riqueza de uma população fortemente negra, e da ancestralidade para o turista de raízes – realizada por pessoas que visitam a terra natal de seus ancestrais ou onde viveu durante longo tempo pessoas vinculadas a seu grupo étnico por migração forçada ou intencional. A Secretária de Turismo do Estado da Bahia tem um segmento dedicado ao turismo étnico-afro e religioso, com ações voltadas, sobretudo para Salvador e Recôncavo.

Taboada (2005, p. 16) afirmou que o turismo étnico na Bahia “é um mercado natural a ser explorado nessa direção por uma razão muito simples: Nós temos uma identidade negra forte, preservada, com manifestações que muitas vezes nem existem mais na África”. De acordo com o ex-Secretário de Turismo José Alves Peixoto Júnior, o órgão tem atuado no segmento “mapeando atrativos naturais e culturais do étnico-

¹⁶⁷ Turismo étnico é uma atividade turística de experiência cultural distintas das próprias ou de busca das raízes culturais. De acordo com Xavier Vantin (2008), o turismo étnico iniciou-se nos Estados Unidos, em uma busca de experiências étnico-culturais através de visitas a bairros de origem negra. O autor compara o caso americano ao brasileiro, pois os roteiros aqui estabelecidos buscavam enaltecer aspectos do cotidiano. A Organização Mundial do Turismo compreende o turismo étnico como o direcionado para “as tradições e estilos de vida de um grupo e utilizado principalmente para destacar o turismo nas comunidades ou enclaves específicos, em processo de desenvolvimento” (OMT, 2003, p.168). O Ministério do Turismo definiu o turismo étnico como constituído “das atividades turísticas decorrentes da vivência de experiências autênticas em contatos diretos com os modos de vida e a identidade de grupos étnicos” que busca realizar “um contato próximo com a comunidade anfitriã, participar de suas atividades tradicionais, observar e aprender sobre suas expressões culturais, estilos de vida e costumes singulares” afirmando ainda que “tais atividades podem articular-se como uma busca pelas próprias origens do turista, em um retorno às tradições de seus antepassados” (BRASIL, 2006, p.13-18). Dentro da caracterização do turismo étnico há ainda o turismo de raízes, mas relacionado às memórias ou conhecimento da ancestralidade, definido por Finley como “um tipo de viagem relacionada à busca de identidade, onde eles visitam monumentos, locais históricos e outros lugares de interesse na esperança de responder perguntas sobre suas origens e compreender como eles definem a si próprios” (FINLEY, 2005, p. 39). Mércia Queiroz, a partir do estudo de caso da Bahia, observou como americanos tem escolhido a Bahia para a realização do turismo de raízes, em um trabalho de análise de dados coletados com tais turistas.

afro, a fim de contribuir para a sua roteirização e formatação de **produtos turísticos**¹⁶⁸ (SETUR, 2017, p. 1, grifos nossos). As pencas de balangandãs, portanto, foram transformados em produtos turísticos pelos intelectuais orgânicos e Estado há décadas.

A baianidade, através “exotização e a mercantilização dos elementos culturais”, (MACIEL 2015, p. 240) em diferentes instâncias de consagração, fez das pencas balangandãs um símbolo cobiçado da cultura afro-brasileira que, em conjunto com as fitinhas do Bonfim, o berimbau e as bonecas negras que inundaram o Mercado Modelo e Pelourinho, tornaram-se emblemas da Bahia.

Saindo da relação *souvenir* x promoção do turismo no estado da Bahia, é preciso voltar os olhos para observar a atribuição de significados pelos turistas que visitam o Mercado Modelo. É possível perceber a curiosidade de alguns turistas ao observar as pencas de balangandãs atentamente. Na ausência de domínio dos signos, alguns turistas compreendem o objeto apenas como mais um *souvenirs* comercializado no espaço. Entretanto, outros há que conhecem o objeto e a simbologia dos berloques. Para diminuir a atribuição de valor apenas como *souvenir*, dentre tantos outros, diversos comerciantes produziram folhetos com uma explicação dos significados do objeto e contam sua história, a fim de esclarecer que se trata de uma peça atual que remete a uma joia-amuleto utilizada pelas mulheres negras baianas no período do escravismo. Informando, por exemplo, o significado de cada berloque. Tais explicações, em muitos momentos traduzidas para turistas estrangeiros com ajuda de guias, são eficazes e o visitante fica fascinado com as histórias que circundam o objeto.

Chama a atenção o fato de que os cartões-de-visita e folhetos de divulgação de lojas do Mercado Modelo que comercializam pencas de balangandãs, trazem sempre a imagem do objeto, ressaltando-o como principal item comercializado no box (anexos A e B). A Gerson's Joalheiros possuía um folheto que explicava o significado da corrente, nave e berloques (anexo C). Segundo essa interpretação, a corrente significava Exu, o símbolo da escravidão; o arco, ou a parte denticulada, onde ficam dispostos os berloques, representava lemanjá, um símbolo da união entre os povos; os pássaros da nave, representavam os extremos do poder da natureza; por último, os berloques significariam os principais deuses africanos, questão não confirmada em estudos antropológicos, semióticos e históricos sobre o objeto visto que os elementos pendentes de uma gama muito maior de significados.

¹⁶⁸ Setur atua na valorização do turismo étnico-afro, de 14 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.bahia.ba.gov.br/2017/11/>. Acesso: 30 nov. de 2020.

Eis um exemplo de sentido modificado. Na atualidade, as frutas, presentes nas pencas de balangandã, estão relacionadas, principalmente, aos orixás/santos, diferentemente dos balangandãs do século XIX, em que os amuletos poderiam ser devocionais, propiciatórios, evocativos e decorativos. Alguns significados permaneceram os mesmos, como o do cacho de uva que é relacionado à prosperidade, e o coco d'água que é um elemento apenas decorativo.

Desse modo, as pencas de balangandãs, devido ao valor agregado do ouro e da prata de que foram/são confeccionados, e da curiosidade que desperta devido aos seus diversos valores atribuídos, tornou-se um bem cultural produzido em larga escala para promover a cultural local.

4.1.4 Comparativo das pencas de balangandãs do séc. XIX e atuais

Para facilitar a compreensão das informações apresentadas, encerramos este subcapítulo com um quadro comparativo com as características principais da forma, uso e significados das pencas de balangandãs do século XIX e as atuais. As informações relacionadas às pencas de balangandãs precursoras são fruto de estudos bibliográficos, documentais e do manuseio dos objetos, já as informações relacionadas as produzidas na atualidade são fruto de onze anos dedicados à pesquisa do objeto, com destaque para a etnografia realizada no segundo semestre de 2021.

Quadro 05: Comparativo das pencas de balangandãs do séc. XIX e atuais

Aspecto	Pencas de balangandãs antigas	Pencas de balangandãs atuais
Tipos	Tradicional	Tradicional e corrente
Tamanhos	De 7cm a 14cm largura (nave)	De 3,5cm a 32cm largura (nave)
Material de fabrico	Ouro e prata	Prata, ouro, alpaca, banhos (prata, ouro, cobre, estanho e níquel), madeira
Tipos de nave encontradas	1) pomba em repouso nas duas extremidades da nave com palmeta trilobada central; 2) pombas com asas abertas nas duas extremidades da nave com palmeta trilobada central; 3) duas pombas com asas abertas nas extremidades e outra central encimada com palmeta trilobada; 4) quadrangular com duas pombas com asas abertas nas extremidades e outra central encimada com palmeta trilobada; 5) encimada com palmeta trilobada e decorada com elementos fitomorfos; 6) palmeta trilobada ao centro, sem elementos decorativos nas extremidades; 7) palmeta trilobada central sem baixo relevo; 8) frontão circundado por 5 querubins, possuindo ao centro forma circular para suspensão; 9) Frontão vazado com 05 querubins e ligações ornadas com conchas, florões e picos de jaca; 10)	1) nave com duas pombas em repouso e palmeta trilobada central (com pequenas variações); 2) nave com duas pombas em repouso nas extremidades com duas ou três flores centrais; 3) nave com pomba em repouso nas extremidades com flores e elementos em curva e contracurva na parte central; 4) nave com pombas em repouso nas extremidades e duas palmetsas trilobadas centrais, sendo uma invertida; 5) nave com duas pombas aladas e palmeta trilobada central (com pequenas variações); 6) nave com palmeta trilobada central; 7) nave formada por correntes nas

	elementos fitomorfos dispostos em curva e contracurva; 11) frontão ladeado por figuras antropomorfas perfiladas e afrontadas, centradas por uma lira encimada em aro de suspensão; 12) nave encimada por duas figuras femininas a meio corpo ladeando uma cruz com uma tocha ao centro; 13) armas do Império nas extremidades encimada com palmeta trilobada; 14) duas coroas imperiais nas extremidades com dois pombos centrais. 15) decorada com flores e com a incrustação de uma moeda do império na parte central; 16) Elementos fitomorfos na parte superior com duas estrelas no centro	laterais e uma figa na parte superior; 8) nave com elementos fitomorfos em curva e contracurva; 9) nave em formato de bolsa de mandinga; 10) nave formada por esferas de madeira.
Materiais de berloques	Prata, ouro, coral, madeira, pedras preciosas ou semipreciosas, dentes de animais, contas de louça e vidro, marfim outros materiais orgânicos (osso, espora de galo, unha de tatu, bico de ave, coco de ouricuri, resina, búzio, crustáceo, etc.)	Prata, ouro, latão, madeira, pedras preciosas ou semipreciosas (raro)
Berloques mais encontrados	Cilindro, chave, cacho de uvas, coco d'água, dente de animal, figa, moeda, pandeiro, peixe e romã.	Abacaxi, cabaça, cacau, coco d'água, figa, laranja, melão, milho, pinha, romã.
Variação no número de berloques	11 a 54 berloques	08 a 24 berloques
Usos	Joia (pendurados à cintura)	Joia (pulseira, colar, tornozela, pingente e broche), decoração.
significados	Amuleto (devocional, votivo, propiciatório ou evocativo), joia (enfeite e acúmulo de pecúlio)	Joia afro-brasileira, lembrança da Bahia, objeto decorativo relacionado à moda étnica
Locais de comercialização	Encomenda a ourives/prateiros e possivelmente compra de alguns berloques prontos	Locais de grande fluxo de turistas (Mercado modelo, Centro Histórico e Aeroporto) e Joalherias

Fonte: a autora (2022)

Relacionado ao tamanho, as pencas precursoras tinham uma amplitude menor de tamanho devido ao seu uso apenas como joia, em contraposição as produzidas na atualidade que ganharam proporções menores, ou maiores, devido ao variado uso dos objetos. Quanto aos materiais dos berloques, as peças precursoras possuíam uma gama mais variada devido à heterogeneidade de atribuição de benefícios mágicos aos berloques (amuletos) diversos, em contraposição aos elementos pendentes atuais que se limitam, na maioria dos casos, na inserção de frutas. Elementos orgânicos variados não são inseridos pois as pencas de balangandãs são produzidas com elementos fixos e não estão relacionadas à fé ou busca de proteção de uma pessoa em particular. Outra mudança é no número de berloques, que diminuiu drasticamente. Dentre as causas, destacamos: 1) o fato de serem comercializadas prontas, sem uma relação íntima entre os berloques e a usuária da peça (que ao longo da vida inseria ou retirava berloques do objeto); 2) diâmetro largo dos berloques (confeccionado com formas

esféricas grandes) que diminuem o espaço dentro da penca; 3) lucro/valor de compra: o número mínimo de berloques para a penca de balangandãs atuais pareça com a precursora e, ao mesmo tempo, o número máximo para não encarecer tanto o objeto.

Outros fatores analisados na pesquisa, como o uso e significados, estão imbricados com a atribuição de novos sentidos às pencas de balangandãs, as quais são, hoje, reconhecidas como um bem cultural relacionado a diáspora africana no Brasil em contraposição ao significado de joia-amuleto que tradicionalmente tinha. Os novos usos, neste processo, derivam da ampliação dos significados pois, a partir do momento em que as pencas de balangandãs são inseridas no discurso da nacionalidade na Era Vargas e da baianidade, na Bahia, passam a serem utilizadas como um intensificador cultural.

Deste modo, este subcapítulo apresentou os aspectos formais e simbólicos das pencas de balangandãs produzidas na atualidade a partir de uma análise descritiva que teve a pretensão de evidenciar semelhanças e diferenças com as peças precursoras, mas, salientando também, a relação que tais aspectos tem com a sociedade atual.

4.2 Os locais de comercialização

Diferentemente da comercialização das antigas pencas de balangandãs – fruto de encomenda a um ourives das peças em momentos distintos, ou ainda da aquisição de berloques à venda em logradouros públicos, como ocorria na rua Direita no Rio de Janeiro – as atuais são comercializadas completa, isto é, já com os berloques, especialmente em locais voltados principalmente para o atendimento ao turista. Os principais locais de comercialização são o Centro Histórico de Salvador ou Pelourinho, na Cidade Alta, e o Mercado Modelo, na Cidade Baixa, além da joalheria Carlos Rodeiro e lojas de decoração de ambientes, localizadas no shopping Barra e na Alameda das Espatódeas, respectivamente. A joalheria Gerson's, que recentemente encerrou a fabricação e comercialização dos objetos, foi, durante décadas, um local para encontrar pencas de balangandãs fabricadas em prata, em suas lojas no Centro Histórico ou no Aeroporto Internacional de Salvador.

O Mercado Modelo e o Centro Histórico são os locais de maior comercialização das pencas de balangandãs devido ao grande fluxo de turistas o dia inteiro. É interessante quando, logo pela manhã, alguns grupos chegam ao Mercado Modelo, trazidos por empresas de turismo, ou simplesmente via transporte por aplicativo. Há ainda os turistas que preferem descer do transporte por aplicativo, ou do ônibus, próximo à praça Municipal, usar o Elevador Lacerda para chegar à Cidade Baixa e se

dirigir até o Mercado Modelo – trajeto realizado ao longo de toda a pesquisa e que permitiu observar a rotina dos dois centros de comercialização das penças de balangandãs. Os visitantes preferem visitar o Mercado Modelo pela manhã e, a partir da hora do almoço, visitam o Centro Histórico – tal observação se confirma pelo horário de abertura de algumas lojas do Centro Histórico que costuma ser a partir das onze horas da manhã.

A queda do poder aquisitivo do brasileiro nos últimos anos, agravada pela pandemia, pode ser considerados os possíveis motivos para que as penças de balangandãs deixassem de ser ofertadas no Aeroporto Internacional de Salvador. Se em 2011 era fácil encontrar o objeto nesse local, em 2021, nas visitas realizadas nos meses de setembro e novembro, não foram encontradas nenhuma pença de balangandãs sendo ali comercializada tanto pelo Gerson's Joalheiros, quanto por lojas especializadas em *souvenirs*/objetos típicos da Bahia. O Aeroporto Internacional de Salvador possuía um grande quantitativo de lojas com variedade de *souvenirs* da Bahia. Entretanto, hoje, a maioria dos espaços encontra-se fechada, ou se limita a comercializar mercadorias que possuem baixo investimento na aquisição.

Descreveremos, a seguir, os principais locais de comercialização das penças de balangandãs em 2021, contando um pouco da história da comercialização nestes locais, além de caracterizar os objetos vendidos em cada espaço visitado.

4.2.1 O Mercado Modelo

Conhecer o Mercado Modelo é roteiro obrigatório para quem visita a Bahia pela primeira vez, por ser um grande centro de artesanato voltado para os turistas. Cartão-postal da Bahia, o local nem sempre funcionou como ponto de comercialização de produtos voltados para os visitantes de Salvador. O primeiro Mercado Modelo foi inaugurado em 9 de dezembro de 1912, devido a edificação de alguns prédios públicos voltados para a modernização do antigo porto, sendo o espaço destinado, segundo Farias e Goellner (2007, 145), a ser o “principal centro de abastecimento da cidade de Salvador”, com isso, retirando das ruas, ainda que parcialmente, a comercialização de gêneros alimentícios. Apesar das posturas municipais, entre as décadas de 1920 e 1930, buscarem higienizar os costumes na cidade e do Mercado Modelo ser pensado como um espaço ordeiro para a comercialização de gêneros alimentícios em contraposição ao intenso comércio ambulante nas proximidades, queixas foram encontradas nos jornais a respeito do asseio do lugar, como a publicada no *Diário da Bahia* em 1930:

O Mercado Modelo, ponto preferido pelas nossas famílias para o abastecimento de nossas despesas está a merecer uma reforma por quem de direito. (...) A falta de asseio existente nesse mercado muito deprime dos foros de nossa cidade. E ademais, não é somente a falta de meio que diz mal do “Mercado Modelo”, há também falta de policiamento, falta de respeito, falta de tudo. Os palavrões são trocados ahi como numa verdadeira Sodoma e uma mãe de família, fica assim privada de pessoalmente ir fazer sua feira semanal, pois no contrário estará sujeita a ser desrespeitada, ouvir inconveniências, ou por fim, perder sua bolsa para as mãos de um gatuno qualquer que por alli ande farejando dinheiro como commumente acontece (MERCADO MODELO..., 1930, p. 2).

Até o ano de 1969 a sua função principal era a comercialização de gêneros alimentícios havendo boxes para peixes, frutas, farinha, charutos – oriundos principalmente do Recôncavo – e restaurantes. De acordo com Farias e Goellner (2007) o primeiro Mercado Modelo ficava entre a Casa da Alfândega e a Escola de Aprendizes de Marinheiro, quando um incêndio devastador destruiu o prédio. Nesta época já era um local de turismo, principalmente gastronômico, mas já era comercializado penca de balangandãs – um fato comprobatório foi a visita da Rainha Elisabeth ao local e a penca de balangandãs que recebeu de presente dos comerciantes (KAMILA, 1968a; KAMILA, 1968b; MARTINS, 1968). De acordo com Lody, houve a partir da década de 1950, uma difusão da procura e comercialização de objetos étnicos, principalmente adornos corporais, que influenciaram na comercialização de penca de balangandãs:

Nas décadas de 1950 e 1960, foram peças da moda, com as pulseiras cheias de objetos sacolejantes, quando os balangandãs, novamente ganharam destaque. Agora, com a chamada “moda étnica”, do final da década de 1980, voltam ao uso os objetos de adorno corporal que retomam uma visualidade africana, uns em forma, outros em cor e textura, porém, mantendo alguns, signos sociais e culturais comunicadores das escolhas e dos padrões de memória e identidade (LODY, 2005, p. 204-205).

Algumas reportagens sobre o incêndio do Mercado Modelo permitem compreender o longo tempo de comercialização do objeto no local. Em matéria do *Diário de Notícias*, de dois de agosto de 1969, é descrito o prejuízo de 130 mil cruzeiros “investidos em balangandãs e outras mercadorias” pelo comerciante Waldomiro Mucce que sofreu prejuízo total por não ter seguro (FOGO DESTRUIU MERCADO..., 1969, p. 5). Outra matéria, publicada no mesmo no jornal, em quinze de agosto de 1969, também narra os impactos do incêndio do mercado para os barraqueiros que comercializavam no lugar, sendo observado na imagem ilustrativa da reportagem diversas penca de balangandãs penduradas em uma espécie de varal na rua (fig. 69). Todavia, parece que o jornalista não estava familiarizado com o objeto pois denominou como penca de frutas, figas ou peixes de prata, ou seja, não os

denominando como penca de balangandãs (BARRAQUEIROS EXPÕEM MERCADORIAS..., 1969, p. 1).

Fig. 69: Reportagem sobre incêndio do Mercado Modelo de 1969

Barraqueiros expõem mercadorias na Rampa aguardando o Mercado Popular

A LUTA PELO PÃO

Enquanto o novo mercado, que será construído pela Prefeitura, não se transforma em realidade, e não se concretiza a transferência para o "Popular" em Água de Meninos, onde as díscas, segundo os próprios barraqueiros confessaram ontem ao DIÁRIO DE NOTÍCIAS, estão bastante adiantadas, alguns dos que comercializam no Mercado Modelo expõem à venda, defronte do imóvel interditado, na Rampa, os produtos de pescados e mesinhas, artigos de praia e jacarandá, lembranças da Bahia e baciões.

Ontem, pela manhã, a reportagem DN esteve no local verificando que era relativamente boa a movimentação de venda, enquanto os barraqueiros, que fazem a contabilidade e os pagamentos com natural tristeza, manifestavam o desejo de que a Polícia Técnica libere logo o prédio para que o material armazenado possa ser retirado, explicando que os poucos que tinham esquentado sempre não tiveram problemas com as seguradoras.

EMBRANÇAS
Embora em pequena quantidade, pela no interior do Mercado Modelo haviam cerca de 40 barracas que se dedicavam, exclusivamente à venda de lembranças da Bahia, nos cartões improvisados em barracas e em mesas espalhadas nos passadinhos dos estabelecimentos situados em frente ao mercado incendiado, podem ser compradas por preços que permanecem acessíveis, fitas, fitas espátulas, luvas, fitas de cômico, bengalas de jacarandá, tégas, piloneras, penas de frutas, fitas ou peixes de praia, cinto de palha de milho, lembranças coloridas, saladeiras de jacarandá etc. O exposto à venda da entrada, para ser, apenas uma pádua ínter de que era na realidade, o tradicional Mercado Modelo, no sentido que dizia respeito à vendagem de lembranças da Bahia.

DN COMPROVA
Já de posse de informações dos barraqueiros — os maiores interessados — de que os serviços no Mercado Popular de Água de Meninos estavam bastante adiantados e que eles pelo interesse demonstrado, pelos capatazes Fernando Barreto e Waldemiro Cunha da SURCAP tinham esperança de estar instalados até o fim do mês, a reportagem do DIÁRIO DE NOTÍCIAS compareceu ontem pela manhã ao local constatando que todos os "boxes" da parte inferior — cerca de 200 — estão prontos e 50, de blocos de cerâmica que receberam revestimento. Por outro lado, eram iniciados os trabalhos de construção dos "boxes" da parte da frente e laterais.

Falando ao DN o eng. Fernando Barreto destacou pelo trabalho da SURCAP para adequar os trabalhos de restauração e adaptação do Mercado Popular, declarou que o trabalho de telhas francesas que está de um modo geral em boas condições, será totalmente revisado e mesmo acatando, com as instalações sanitárias existentes embora novas tenham que ser construídas uma vez que serão divididas para homens e mulheres. A instalação elétrica acrescentada será igualmente revista e colocados novos pontos para todos os "boxes" tendo indispensável iluminação.

CONDICÕES
Finalmente o eng. Fernando Barreto, informou que o projeto também está sendo revisado e restaurado nos locais danificados toda a parte interna e externa receberá uma nova pintura e o piso que será a última etapa dos trabalhos será todo, assinalado a fim de que o imóvel a ser ocupado provisoriamente pelos barraqueiros que exercem suas atividades no antigo Mercado Modelo, esteja em perfeitas condições de funcionamento.

Embora preocupados com uma série de problemas que envolvem comerciantes e cliente de família ainda, têm de resolver esperanças de que os governos de Banhos encontrem uma fórmula de prorrogar o vencimento dos seus títulos e que as Secretarias da Fazenda (do Estado) e das Finanças (do Município) possam adiar a cobrança, que tributos devidos por eles os barraqueiros cobraram, sem entrar ao DIÁRIO DE NOTÍCIAS a total confiança que depositam no Prefeito Antônio Carlos Magalhães.

Algumas dos barraqueiros do antigo Mercado Modelo vêm se servindo de automóveis para expor artigos de praia e lembranças da Bahia, enquanto esperam o novo mercado. É a luta pelo pão de cada dia, pois a solidariedade somente não é suficiente para resolver o drama dos que tiveram suas mercadorias desvendadas pelo fogo.

Fonte: Acervo Biblioteca do Estado da Bahia

No local onde existia o antigo Mercado Modelo, logo após a retirada dos escombros, iniciou-se a obra de uma grande avenida. O Mercado Modelo foi reinaugurado em 2 de fevereiro de 1971, com a nova sede localizada no antigo prédio da Alfândega, tombado pelo IPHAN em 1966. Uma nota no *Jornal do Brasil* de 18 de fevereiro de 1970 discorreu sobre o novo Mercado Modelo com obras em andamento, descrevendo o edifício como “construído todo de cantaria” com “dois pavimentos divididos em salões que servem de armazéns, e uma rotunda em forma semicircular, cujos alicerces se adentraram no mar e onde havia uma ponte de aço destinada à atracação dos navios”, sendo que “do lado oposto ficava a casa das máquinas, que movia os guindastes e ascensores, e as portas onde os conferentes davam saída às mercadorias” (ARQUITETAS IMPLANTAM NOVO..., 1970, p. 1). Na mesma nota do *Jornal do Brasil* constava ainda informações sobre como seria o uso do espaço no novo Mercado Modelo, sendo que a parte térrea, na varanda, de frente para a Baía de Todos os Santos, serviria de “arena para apresentações de capoeira e maculelê” e que, “para as bugigangas, balangandãs e outras lembranças da Bahia”, haviam sido destinadas 130 barracas, 50 no térreo e o restante no primeiro andar (ARQUITETAS IMPLANTAM NOVO..., 1970, p. 1). Quase um ano depois, o mercado foi inaugurado em 2 de fevereiro de 1971, com o *Diário de Notícias* realizando uma grande cobertura sobre a inauguração e informando que a parte superior ficou reservada para a comercialização de lembranças da Bahia (CIDADE ALEGRE COM..., 1971). Jorge

Amado, em *Bahia de Todos os Santos*, descreveu o Mercado Modelo como um lugar onde era possível encontrar objetos e personagens típicos da Bahia:

Onde, se não no Mercado Modelo, podereis comprar as figas que vos livrarão de todo o mal, as bonecas baianas que é recordação indispensável de passagem ou de uma estada na cidade, os fetiches para os candomblés, as ervas necessárias para os feitiços fortes, as rédes magníficas, as cestas trançadas, os panos de costa, os búzios para a roupa de Santo? (...) Encontrareis pai-de-santo em busca de galos para sacrificar aos deuses ou de pedra rituais. Encontrareis mestres capoeiristas de quando em vez exercitando-se. (...) Ali sabereis das festas populares, dos candomblés que baterão nesta noite, das viagens dos saveiros, ali encontrareis as mais belas negras vendedoras da Bahia com seus turbantes e suas anáguas ao lado dos fogareiros para frigir os acarajés. (AMADO, 1945, p. 289-90)

O Mercado Modelo permanece funcionando até os dias atuais no mesmo local – o prédio da antiga alfândega também sofreu um incêndio em 1984, mas não teve a estrutura colapsada. Diferentemente da função de centro de abastecimento que cumpria no início do século XX, o atual Mercado Modelo funciona como centro de comercialização de produtos vinculados à baianidade. Tal mudança não ocorreu apenas no mercado da Bahia, mas, aconteceu a partir dos anos 60 devido ao desenvolvimento no Brasil de “iniciativas para a ampliação do potencial turístico, uma delas voltada para a fusão de exibição de manifestações culturais e comercialização de produtos identificados com a cultura local e regional, objetivando incrementar a venda de produtos típicos” (FARIAS; GOELLNER, 2007, p. 145). Para Maria Landim (2013, p. 106), o “comércio de produtos artesanais provenientes do recôncavo baiano e de várias cidades nordestinas” no Mercado Modelo como “as rodas de capoeira, os cantadores, os cordelistas, a presença das figuras típicas, dos boêmios, dos poetas, fazem do Mercado, além de um ponto de venda de produtos típicos, um centro de cultura popular nordestina”. Portanto, quando o Mercado Modelo foi transferido para sua nova sede, no início da década de 1970, teve seu perfil de tipo de serviço oferecido modificado, tornando-se, paulatinamente, um centro voltado para a comercialização de artigos para turistas, passando, assim, a ser um local consagrado nos roteiros turísticos.

Administrado pela prefeitura de Salvador, o Mercado Modelo é dividido por meio de ruas formadas por diversos boxes/galerias que vendem artigos diversos. Na parte inferior algumas ruas recebem denominações referentes a antigos comerciantes do local, o que auxilia na procura de uma loja em específico. Mas, na parte superior não foram encontradas placas com a indicação do nome das ruas, o que dificulta o turista voltar a um box que visitou anteriormente. Na parte inferior, as ruas Américo e Leopoldo são dedicadas a restaurantes, enquanto as ruas Isquinho, Naim Jorge, Genaro, do Engraxate, Galeria de Arte e Irmã Dulce se dedicam à comercialização de

uma heterogeneidade de objetos, dentre os quais as pencas de balangandãs. É muito comum o visitante ficar confuso no espaço em vista da quantidade de mercadorias comercializadas e de pessoas, além de algumas abordagens insistentes dos comerciantes.

É muito fácil quantificar os boxes que comercializam as pencas de balangandãs, pois as peças de tamanho zero, um, dois, três, quatro e cinco são penduradas na frente das lojas, enquanto as zerinho, devido ao pequeno formato, são dispostas em vitrines. Tal disposição de todas as mercadorias penduradas facilita também a comparação entre os objetos comercializados em diferentes lojas, pois é possível observar o acabamento das peças, tamanho e preço – muitas vezes colados diretamente no objeto. O Mercado possui a característica de colocar todo o estoque à mostra, sendo possível observar ainda os boxes e galerias que possuem uma maior quantidade de pencas de balangandãs para comercializar e aqueles que investem pouco no objeto.

O Mercado Modelo possui 265 boxes que comercializam diversos itens que remetem à história de Bahia. Nas visitas entre outubro e novembro de 2021, foi observado que apenas 10 boxes comercializavam, dentre outros objetos, pencas de balangandãs. O número reduzido de comercialização de pencas de balangandãs, comparado a anos anteriores, foi creditado por muitos comerciantes à alta do dólar, que encareceu a matéria-prima de produção de objeto (os artesãos estão produzindo menos), aos impactos da pandemia, que fez alguns comerciantes não investirem em uma mercadoria com o preço de aquisição elevado, e crise econômica que causa a baixa procura devido ao preço elevado desse tipo de mercadoria.

Muitos comerciantes deixaram de adquirir a peça por medo de ficar com o capital sem giro, ou seja, devido à demora para vender os objetos – alguns lamentaram não mais vender as pencas de balangandãs e lembraram, saudosistas, do tempo em que o objeto era muito vendido no local. Foi ainda ressaltado pelos comerciantes, e observado na etnografia, que os turistas continuam a se interessar pela penca de balangandãs – admiram, tocam e perguntam o preço do objeto –, mas procuram uma lembrança da Bahia com o preço mais acessível, neste período de turbulência econômica. Na reabertura do comércio, foram observados momentos de alegria dos comerciantes ao vender peças de valor elevado, e momentos de escárnio, com turistas que procuram peças muito baratas como lembrança e que pechinçam demasiadamente. Durante o período de observação, não foi constatada a venda de nenhuma penca de balangandãs.

Foi observado que alguns boxes comercializam pencas de balangandãs há mais de 60 anos, como o box Encontro das Águas, que deixa marcado em seu

panfleto de divulgação da loja o destaque dado à venda do objeto. Dentre os dez boxes que comercializam pencas de balangandãs, 07 têm o objeto estampado no cartão-de-visitas ou panfleto de divulgação, havendo ainda aqueles que especificam o significado de cada berloque, relacionando-os a santos e orixás, como já mencionado (anexo A). A dificuldade econômica está tão acentuada que alguns comerciantes não queriam ofertar os panfletos, alegando que não estão em condições de mandar imprimir mais e que estão guardando os poucos que possuem para os turistas.

Fig. 70: Penca de balangandãs confeccionada pelo artesão Narciso



Fonte: Fotografia da autora, 2021

É possível encontrar no Mercado Modelo pencas de balangandãs fabricadas por artesãos que confeccionam os objetos há mais de cinquenta anos, como o septuagenário ainda na ativa de nome Narciso que tinha uma penca de balangandãs sendo comercializada na galeria Santa Cruz. Narciso é famoso no mercado por ter confeccionado a penca de balangandã presenteada à Rainha Elisabeth II pelos comerciantes locais em 1968. Na penca de balangandã confeccionada por Narciso é possível ver uma nave com duas palmetas trilobadas centrais invertidas e pombas em repouso em um apurado trabalho de cinzelamento – única peça encontrada com este acabamento no Mercado Modelo (fig. 70).

Alguns boxes apenas comercializam pencas de balangandãs pequenas – a zerinho e zero – devido ao alto investimento na aquisição das peças maiores. Na rua Irmã Dulce, o box Galeria Dois Irmãos, por exemplo, só comercializa o objeto em miniatura, ou seja, o zerinho, utilizado como broche e pulseira. Do mesmo modo, a comercialização de pencas de balangandãs e balangandãs do tipo corrente produzidos em ouro e prata reduziu drasticamente nas últimas décadas, devido à

baixa procura por produtos com preços elevados, sendo tais peças comercializadas apenas na Galeria Oxalá e em joalherias como a Bahia Brazil Stones, Las Bonfim, Carlos Rodeiro Joias. Conforme observado em 2011, a Galeria Oxalá comercializava penças de balangandãs em ouro e cristais, no número zerinho para ser utilizados como broche ou pingente. A única peça tamanho cinco foi encontrada no box Bota Fogo de Fé e possuía também o valor mais alto – justificado por ser a única em tamanho e estilo encontrada no Mercado Modelo.

O valor da penca de balangandãs varia de acordo com o material de fabricação e tamanho: as maiores têm maior preço em relação as menores, e as confeccionadas em metal nobre ou que recebem banho de metal nobre também possuem o preço mais elevado. As penças de balangandãs de formato ou tamanho único possui preços mais elevados.

Um dos problemas narrados pelos comerciantes do Mercado Modelo relacionado à comercialização das penças de balangandãs é o alto valor investido na aquisição das mercadorias, associado à queda no número de vendas do objeto nos últimos anos. Segundo os comerciantes, a menor vendagem do objeto não está relacionada a uma diminuição da identificação do objeto com a Bahia, mas, à diminuição do poder aquisitivo das pessoas. Alguns comerciantes informaram que, nos tempos áureos da venda de balangandãs, chegavam a comercializar mais de dez peças por semana; e que os turistas que mais gostavam de adquirir os objetos eram argentinos, chilenos e paulistanos. Informaram ainda sobre o desconhecimento de alguns turistas a respeito do modo de confecção dispendioso do objeto e dos sentidos e história atribuídos ao mesmo.

Sobre o quantitativo de berloques das peças comercializadas na atualidade, informaram que a peça é adquirida fechada, ou seja, com o número de tipos de berloques já pré-estabelecido pelos artesãos – não havendo interesse, na maioria dos casos, por parte dos turistas em inserir novas tipologias de berloques. No formato broche, pulseira e colar, alguns turistas se interessam em inserir outros berloques - como figas confeccionadas em diferentes tipos de pedra – que podem ser adquiridos nos próprios lugares de comercialização das penças de balangandãs, como na Galeria Oxalá.

Os comerciantes apontaram que, para os turistas, a principal forma de uso para as penças de balangandãs é servir como decoração de ambientes. Servir como adorno corporal é também um fator que leva à aquisição da peça. Fato curioso e digno de nota foi a menção da aquisição de penças de balangandãs por terreiros de candomblé para a decoração desses espaços. Por exemplo, uma filha de santo encomendou em uma loja uma penca em cobre, sem banho em prata ou outro

material. Dessa forma, as pencas de balangandãs comercializadas para decoração são adquiridas também por soteropolitanos e por pessoas vinculadas a templos religiosos de matriz africana.

Outra questão digna de nota é a indicação, de alguns comerciantes, acerca da existência de “pencas de balangandãs antigas” no Museu Carlos Costa Pinto, informação que vem acompanhada de perguntas do tipo: “você conhece aquele museu?” Se a resposta for não, acrescentam: “é uma belezura”; “tem um monte de balangandãs em ouro e prata”, “turista tem que ir lá. Mas, se quiser um, compre na minha mão”. Tal incentivo dos comerciantes aos turistas para conhecerem o museu é uma forma de valorização das pencas de balangandãs que comercializam, ou seja, a musealização do objeto e sua história é uma constante nos argumentos utilizados por quem comercializa a antiga joia das mulheres negras da Bahia.

4.2.2 O Centro Histórico

O Centro Histórico de Salvador é a parte da cidade onde mais se transpira baianidade, devido ao grande fluxo de turistas ávidos em observar as características do povo e da cultura baiana, muitas vezes apresentados de forma caricata por diversos veículos de comunicação e agentes culturais locais. Há uma infinidade de ambulantes oferecendo cordões e fitas do Bonfim em frente ao Elevador Lacerda e na Praça da Sé. Entretanto, é raro oferecerem ali pencas de balangandãs.

A região denominada como Centro Histórico foi o núcleo inicial da cidade e onde se concentravam serviços administrativos, religiosos e residências. Com a mudança das “famílias ilustres” para a região do Corredor da Vitória, Graça e Barra no final do século XIX e início do século XX, o Centro Histórico, de maneira progressiva, tornou-se uma região de moradias populares, os denominados cortiços, e da vida boêmia da cidade, concentrando bares e prostíbulos. O caráter turístico foi definitivamente demarcado com a revitalização da região no início da década de 1990, no governo de Antônio Carlos Magalhães, em um processo de gentrificação que levou à expulsão de grupos vulneráveis que residiam no local para ceder lugar a lojas e restaurantes.

O bairro é um local farto de objetos de pesquisa que sobejam em dicotomias sociais, em que podemos visualizar o tradicional x moderno, o luxo x popular, letrados x iletrados etc. As pencas de balangandãs não abundam mais nas ruas, sendo, no entanto, encontradas em algumas lojas. De joia utilizada pelas negras em dias de festa tornaram-se um intensificador cultural responsável por transmitir aos turistas o misticismo e cultura do lugar. Caso o turista esteja sem paciência para procurar pelas pencas de balangandãs, um comerciante, sempre solícito, vai indicar a loja do colega

mais próximo que vende o objeto. Isso aconteceu tanto no Mercado Modelo quanto no Centro Histórico e demonstra a solidariedade entre a categoria.

No Centro Histórico foi constatada a diminuição de locais que comercializam pencas de balangandãs, sendo possível listar apenas quatro espaços: duas joalherias e duas lojas de artesanato.

A Joalheria Las Bonfim comercializa pencas de balangandãs no formato tradicional (broche, pingente e peça para decoração) e corrente (colar e decoração) em prata, banho de níquel e banho dourado. A Joalheria Bahia Brazil Stones, que mudou sua denominação há alguns anos, comercializa peças em prata e nos formatos tradicional (tamanho três) e tipo corrente (colares e pulseiras). Em ambas as lojas os objetos são dispostos em uma vitrine e só podem ser manuseados com a solicitação a uma funcionária.

A loja de artesanato Flor do Dia comercializa a peça há décadas e situa-se no Largo do Cruzeiro de São Francisco – local privilegiado do Centro Histórico pois posiciona-se no caminho para umas das igrejas mais visitadas, e vizinha a restaurantes bastante frequentados por turistas. Na parte externa da loja é possível ver dispostos quatro pencas de balangandãs (número zero e um), peças adquiridas sempre do mesmo artesão, segundo relatos das lojas.

A loja Artesanato do Pelô, na rua Gregório de Mattos, próximo ao Largo do Pelourinho, comercializa pencas de balangandãs de fabricação própria, além de outros artesanatos vinculados à Bahia. A loja é comandada por Silvana, esposa do artesão Ricardo que produz as peças em sua residência em um bairro denominado Santo Antônio além do Carmo, que também faz parte do Centro Histórico. Este artesão aprendeu o ofício com o avô. É possível encontrar peças nos formatos tradicional e no tipo corrente que variam de acordo com o banho que recebem: de prata, dourado, cobre e níquel. É o estabelecimento que possui a maior variedade e quantidade de objetos comercializados no Centro Histórico.

4.2.3 Joalherias

A joalheria que produziu pencas de balangandãs por mais tempo foi a Gerson's Joalheiros, de propriedade de Gerson Massa Viana. A fabricação e comercialização de pencas de balangandãs se iniciou na década de 1960 e se encerrou recentemente. Portanto, mais de cinquenta anos foram dedicados à comercialização das peças. No espaço dedicado a fabricação do objeto, na região do Centro industrial de Aratu (CIA), muitos artesãos trabalharam sob a fiscalização de Gerson e, hoje, produzem suas peças por conta própria.

É possível perceber a dimensão da importância da comercialização de pencas de balangandãs pela Gerson Joalheiros por meio de um artigo veiculado no *Jornal do Comércio*, em novembro de 1979, sob o título *A versátil prata*, onde é descrita a produção de joias em prata pela indústria Gerson Artesanato da Bahia. A matéria informa a localização da primeira loja, em frente à Ordem Terceira do Carmo (no Centro Histórico); origem da matéria-prima (Bahia e México) e o uso abundante por homens e mulheres, em quantidade, de adornos corporais no período em prata (A VERSÁTIL PRATA, 1979). A matéria informava que, além das peças tradicionais de joalheria, a loja era especializada em objetos descritos como folclóricos, dentre eles as pencas de balangandãs:

A Gerson Artesanato chega a exportar alguns de seus produtos, essencialmente os folclóricos como figas, berimbau e balangandãs. A empresa baiana, segundo Mendonça, é a única que executa esse trabalho graças ao emprego de artesãos que manuseiam a prata bruta.

Um dos objetos mais procurados pelos turistas é a penca de balangandãs, em vários tamanhos, que pode ser usado no pescoço ou como adorno em outra parte do corpo. A penca é composta de vários objetos com frutas, tambores, peixes e outros.

Os balangandãs – objetos religiosos dos negros malês que vieram para o Brasil – eram usados como amuletos, e, segundo os historiadores, são o símbolo da prata (A VERSÁTIL PRATA, 1979, p. 9).

Fig. 72: Penca de balangandãs tamanho 3 Gerson Joalheiros



Fonte: Fotografia da autora, 2011

Fig. 73: Pulseira de balangandãs Gerson Joalheiros



Fonte: Fotografia da autora, 2011

Entre os anos de 2010 e 2014, a Gerson Joalheiros ainda comercializa penca de balangandãs na loja do aeroporto e do Centro Histórico. Nestas lojas era possível adquirir peças em prata 925 e 950, no formato tradicional (do zerinho ao quatro) e no formato corrente (pulseiras, colares e tornozeleiras). As peças possuíam um apurado trabalho de cinzelamento e eram comercializadas tanto para turistas quanto encomendadas para eventos corporativos, muitas vezes, em grandes quantidades.

Nas figuras 72 e 73 é possível visualizar peças comercializadas em 2011 na Gerson's Joalheiros sendo uma penca de prata tamanho 3 e uma pulseira, respectivamente.

Uma segunda joalheria que comercializa peças inspiradas nas pencas de balangandãs parece ter um futuro incerto devido ao falecimento do proprietário, o designer Carlos Rodeiro, em julho de 2021. A Carlos Rodeiro Joias comercializa balangandãs em ouro e pedras preciosas nos formatos de pulseira, colares e tornozeleiras com uma diversidade grande de berloques, que podem ser adquiridas no shopping Barra e na Bahia Marina. De acordo com o site, a marca Carlos Rodeiro continuará no mercado fabricando joias com inspiração nas pencas de balangandãs.

4.2.4 Casas de decoração de ambiente e internet

Algumas lojas de decoração vendem, ou já venderam, pencas de balangandãs. A loja Xarmonix, localizada no shopping Barra e que encerrou as atividades em dezembro de 2021, comercializou durante uma década penca de balangandãs e peças produzidas por diferentes artesãos. O principal formato comercializado era o tradicional, com o objeto preso a uma grande corrente de sementes que pode variar de tamanho, chegando a medir mais de três metros.

A Alameda das Espatodeas, localizada no bairro do Caminho das Árvores, é uma região de grande concentração de lojas de decoração de ambientes de alto padrão, onde foi possível encontrar pencas de balangandãs (com nave) e balangandãs (tipo corrente), como na loja Bizancio, que vende peças semelhantes à Xarmonix. No contato com as lojas, foi possível perceber que as peças são adquiridas de diferentes comerciantes, devido às diferentes técnicas observadas na confecção das peças.

Na internet (*website e instagram*), é possível ainda encontrar lojas virtuais que vendem peças inspiradas nas pencas de balangandãs, tanto para decoração de ambientes quanto para o uso como joias. No caso da decoração de ambiente, algumas peças são adquiridas de forma fracionada dos artesãos. Como exemplo, citamos a Casa Violeta, loja virtual da designer Camila Cutolo que produz desde 2016 peças inspiradas nas pencas de balangandãs.

Alguns designers de joias também vendem pela internet peças inspiradas nas pencas de balangandãs, como é o caso de Lucia Lima, que fez as joias da novela da Rede Globo, Segundo Sol – ambientada na cidade de Salvador. De acordo com Ronaldo Jacobina (2018), a pernambucana abriu loja em Salvador e, quando procurou inspiração para produtos personalizados, visitou o Museu Carlos Costa Pinto e se encantou com as joias de crioulas. O sucesso de suas peças a levou ao Rio de Janeiro e, posteriormente, a trabalhar em algumas telenovelas da Globo. As

personagens das atrizes Debora Secco e Adriana Esteves (fig. 74) ostentaram balangandãs durante toda a novela, que durou cerca de nove meses e fez eclodir novamente o interesse pelo objeto. A página do *instagram* de Lúcia Lima indica a realização de vendas *on line* e possui um grande portfólio das peças adquiridas por anônimos e famosos.

Fig. 74: Atriz Adriana Esteves com corrente inspirada em um balangandã de Lúcia Lima na novela Segundo Sol



Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/designer-das-joias-da-novela-segundo-sol-comecou-com-loja-em-salvador/>

No fim da investigação das lojas de decoração de ambientes que comercializam pencas de balangandãs em Salvador e websites ficou nítido o quanto o objeto continua a simbolizar um misticismo que envolve a Bahia. O objeto, para tais lojas, agrega informações histórico-culturais nos projetos de decoração de ambientes tornando-se um diferencial nos projetos locais.

4.3 Artesãos e artistas

Salvador possui muitos artesãos que produzem pencas de balangandãs. Entretanto, encontrá-los não é uma tarefa fácil em tempos de pandemia, pois a produção é realizada em suas residências e a maioria tem mais de cinquenta anos. Os artesãos que fabricam pencas de balangandãs são classificados, pelo SEBRAE, como produtores de artesanato em chapa de metal. Eles também confeccionam orixás, ferramentas de orixás e berimbaus em miniatura. Apresentamos três artesãos distintos: um artesão de pencas de balangandãs e outros objetos em chapa de metal, há anos no mercado, e que fornecia peças principalmente para lojas de decoração; um vendedor de pencas de balangandãs do Mercado Modelo, que, inspirado nas peças

que comercializa, criou uma nova forma de produção; e uma artista visual que produziu pencas de balangandãs e outros objetos vinculados à cultura afro-brasileira e os levou para museus e galerias do Brasil e do exterior.

4.3.1 Um artesão tradicional

Nas coincidências da vida, das amizades construídas no percurso acadêmico, eis que me deparei com a oportunidade de conhecer um artesão de pencas de balangandãs, Aguilardo de Souza Teixeira, que há cerca de cinquenta anos fabrica o objeto. Seu ateliê fica em sua residência, no bairro de São Cristóvão, sendo o fabrico das pencas de balangandãs algo presente no cotidiano familiar. Esta narrativa foi fruto de uma visita à sua residência/ateliê em dezembro de 2021, após todos terem recebido duas doses da vacina, e com base em fontes documentais encontradas a respeito do artesão.

Em uma extensa matéria publicada pelo *Correio da Bahia*, em 02 de fevereiro de 2003, intitulada *O rei dos balangandãs*, a jornalista Silvia Noronha apresentou ao público a história do artesão Aguilardo Teixeira e de sua produção de pencas de balangandãs. É interessante que, ao apresentar o artesão, a jornalista o remeta ao ofício de Ogun e fale na paciência que requer a produção das peças: “Ele não é do candomblé, mas seu trabalho parece inspirado nas artes de Ogun, o orixá ferreiro” acrescentando que “é com metal, fogo e muita paciência que o artesão Aguilardo Teixeira, mais conhecido como Guio, esculpe frutas, figas e balangandãs em geral, que formam as pencas místicas, usadas como peça de decoração e proteção” (NORONHA, 2003, p. 11). Além desta reportagem Aguilardo já foi notícia em outras matérias por ter sido premiado pela Unesco, em 2012, e na Feira Internacional ocorrida no Rio Grande do Norte, em 2020, na categoria artesanato em chapa de metal. Foi também destaque em um documentário produzido pelo Instituto Mauá, em 2013, intitulado *Joias de Crioula: balangandãs de metal de Salvador*, sobre a produção de pencas de balangandãs.

Uma questão importante na produção de pencas de balangandãs é a realização do trabalho em casa pelos artesãos e pela produção de outros objetos em chapa de metal. A partir da visita realizada em seu ateliê, foi assinalado que Aguilardo Teixeira sempre produziu em sua residência pencas de balangandãs, pequenas estátuas de orixás, peixes articulados, ferramentas de orixás e berimbaus decorativos. Mas outros artesãos também realizam o trabalho do mesmo modo em bairros como Pernambués e Santo Antônio além do Carmo. As pencas de balangandãs produzidas por ele possuem nave com duas pombas em repouso e palmeta trilobada central e, geralmente, onze berloques, como é possível visualizar na fig. 75.

Fig. 75: Penca de balangandãs de Aguilardo Teixeira



Fonte: Olímpio Teixeira, 202

Considerado um artesão à moda antiga, que preza pela perfeição de cada etapa do processo de produção das penca de balangandãs, “Guio é um dos últimos a preservar o modo tradicional de confeccionar as peças” (NORONHA, 2003, p. 11) que são produzidas uma a uma, ou seja, os pequenos berloques são confeccionados separadamente e em diferentes técnicas artesanais. Sobre desde quando produz os objetos o artesão informou a Noronha (2003, p. 11) que desde a décadas de 1960, ainda rapaz, aprendeu com o cunhado pois “desejava aprender um ofício que lhe garantisse uma profissão” que “tentou ser sapateiro, mas a sua verdadeira vocação só se revelou quando ele teve contato com o mundo dos metais”. Foi salientado na reportagem e na entrevista que a carreira de artesão não era fácil e que Aguilardo, em um momento da vida, trabalhou na indústria, mas nunca abandonando a produção das penca de balangandãs:

Guio passou vários anos de sua juventude trabalhando com artesanato. A necessidade de aumentar a renda, porém, fez com que ele trocasse a beleza dos balangandãs pela dureza da indústria – sem abandonar os metais. Ele trabalhou como soldador, por décadas, na indústria petrolífera, na indústria química e na construção civil. Um dia, há cerca de oito anos, ouviu do seu patrão que o seu salário estava muito alto para os padrões da empresa e foi dispensado. A solução foi voltar para o artesanato, onde ele reproduz os processos de criação que aprendeu na mocidade, no ateliê do cunhado (NORONHA, 2011, p. 11).

Aguilardo Teixeira contou um pouco da história de décadas de dedicação à produção de penca de balangandãs, ressaltando que tanto trabalhou por conta própria quanto na oficina de Gerson no Carmo. Em casa a produção sempre contou

com o trabalho de algum ajudante, por vezes, membros da família, alguns ainda trabalhando com artesanato em chapa de metal. Parece ser uma tradição familiar o trabalho com artesanato em chapa de metal porque o primo Edmilson e o irmão Antonio também possuíam/possuem fabricação própria em Salvador que incluem no portfólio pincas de balangandãs; e o irmão Ailton trabalha com ferramentas de orixás no Rio de Janeiro.

Visitar a casa de um artesão de pincas de balangandãs descortina os mistérios que envolvem a produção do objeto. O processo de fabricação inicia-se com o recorte da chapa de metal que é colocado em uma forma redonda (ou outra forma) que recebe batidas até formar a metade de uma bola. As “duas bandas” segundo o artesão, são fundidas para formar o objeto. Existem diferentes tamanhos de forma para os berloques que correspondem ao tamanho das pincas de balangandãs comercializadas – na fig. 76 é possível visualizar moldes e um bastão para dar forma aos berloques.

Fig. 76: Moldes para confeccionar berloques de pincas de balangandãs



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 77: Berloques após a sua confecção



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Nesta etapa do processo, segundo Noronha (2003, p.11), “o metal amarelado é cortado, soldado e prensado, formando esferas, cilindros e outras formas básicas”, com o artesão enchendo “a peça com uma massa de breu, para não amassar”, e batendo “com um instrumento pontiagudo” de forma a produzir diferentes desenhos. São os desenhos que diferenciam cada fruta a partir de linhas retas e curvas ou variedades de pontilhados em baixo relevo, formando romãs, laranjas e pinhas, por exemplo. Cada desenho é realizado por uma ferramenta específica, criada pelo próprio artesão, que possui ponta curva, pontiaguda ou reta. Após a realização dos desenhos nos berloques, a peça é aquecida para a retirada da cera interna. As frutas são produzidas em grandes quantidades para haver bastante berloques para montar as penca de balangandãs. Na figura 77 e 78 é possível visualizar berloques após a confecção e ainda sem receber banho eletrolítico.

O banho metálico é a etapa mais complexa da fabricação da penca de balangandãs. Ao contrário de alguns artesãos que realiza o banho simples, Aguilardo usa o banho eletrolítico (p. 79) em seus objetos pois aumenta a durabilidade de suas obras pois o banho simples rapidamente os objetos perdem a sua cor – comum em alguns objetos há muito tempo exposto no Mercado Modelo e Centro Histórico. No Mercado Modelo, ao conversar sobre alguns fornecedores de penca de balangandãs, logo surgiu o nome de Aguilardo Teixeira como aquele que realiza um banho de alta qualidade nos objetos, pouco realizado por outros artesãos.

Fig. 78: Berloques diversos com banho dourado



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 79: Espaço do banho eletrolítico



Fonte: Fotografia da autora, 2021

O banho eletrolítico (fig. 79) consiste na deposição de uma camada metálica (prata, níquel, cobre ou ouro) em uma superfície metálica (latão ou alpaca) por meio da passagem de uma corrente elétrica em uma solução que contém partículas ionizáveis. Aguilardo Teixeira possui tanques para o banho em prata, ouro, cobre e níquel – sendo em ouro pouco procurado devido ao alto valor. Noronha também descreveu a técnica do banho eletrolítico realizada por Aguilardo nas pencas de balangandãs:

Com a peça pronta e montada, é o momento de dar banho metálico que define a sua cor. Ela pode ficar acobreada, niquelada, manter o tom dourado do latão ou tornar-se prateada. O banho de prata é o mais caro e o mais valorizado. Guio mergulha a peça em um tanque de cianeto de prata, onde um sistema eletrificado aumenta a fixação do metal precioso no latão. O uso do banho eletrolítico, em vez do banho simples, é um dos truques de Guio para aumentar a durabilidade de suas obras (NORONHA, 2003, p. 11).

Após os banhos recebidos os objetos recebem polimento (fig. 80) no mesmo espaço em que são produzidos. São fabricados ainda folhas para enfeitar as frutas, capsulas para encastoar figas em madeira (fig. 81) e aros para prender as frutas na penca – todas recebendo o mesmo tratamento de banho eletrolítico.

Fig. 80: Polimento dos berloques



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 81: Escastoamento para figa realizada por Aguilardo Teixeira



Fonte: Fotografia da autora, 2021

A qualidade do trabalho de Aguilardo fez com que recebesse, ao longo da atividade como artesão, diversas encomendas de lojas de decoração de ambientes, joalherias, terreiros de candomblé e empresas (para presentear em eventos corporativos). Como é um negócio familiar, sua esposa, dona Neide Teixeira, sempre foi a responsável pela comercialização das peças, informando que a produção de pencas de balangandãs é realizada no formato tradicional e corrente, e que eles não comercializam o tamanho zerinho (broche). No Pelourinho, encontramos a lojista Silvana, que também comercializa a produção de penca de balangandãs do marido. As peças mais mercadejadas pelo artesão Aguilardo Teixeira, na atualidade, são pencas de balangandãs, orixás e bolas soltas. Vendidas para lojas de decoração, para montarem “colares de mesa”, segundo dona Neide.

O extinto Instituto Mauá¹⁶⁹ teve papel de destaque na comercialização das pencas de balangandãs de Aguilardo Teixeira, pois o órgão cadastra artesãos a fim de fomentar sua distribuição, fornecendo aos interessados nome e endereço do mesmo. Dona Neide informou que possuem ficha no Instituto Mauá desde 1986, destacando que o “Mauá tinha a obrigação de passar o telefone da gente”, que convidava “para levar as peças para eles [comerciantes] conhecerem” (Neide Teixeira, 69 anos, esposa do artesão Aguilardo, em depoimento a autora em 08 nov./2021). Sobre o Mauá, dona Neide Teixeira fez um relato importante sobre a preferência em comercializar através do órgão:

[...] o meu forte era o Mauá né, que era o nosso braço forte era o Mauá onde a gente era cadastrado então a gente vendia muito para o Mauá e lojas de artesanato. Nunca fui amante de vender para o mercado modelo porque eles gostam muito de desvalorizar a nossa peça pra querer pagar menos e vender pelo um preço exorbitante, então... Eu vendia muito para o pessoal de decoração, aquele pessoal da Alameda das Espatódeas, a maioria daquelas lojas de decoração ali eu vendia (Neide Teixeira, 69 anos, esposa do artesão Aguilardo, em depoimento a autora em 08 nov./2021).

Dona Neide Teixeira informou que comercializou peças produzidas por Aguilardo Teixeira para o Rio de Janeiro, São Paulo e, principalmente, para Salvador; salientando que o maior período de vendas sempre foi a alta estação. Sobre a Alameda das Espatódeas, disse que forneceu pencas de balangandãs e outros objetos por mais de vinte e cinco anos, informando ainda que as lojas compravam

¹⁶⁹ Criado em 1939 com a denominação Instituto Industrial Feminino Visconde de Mauá, vinculado à Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio, e extinto em 2015, era um órgão de fomento do artesanato do estado com sedes no Porto da Barra e no Pelourinho. De acordo com Nathália Silva (2014, p.37) o fomento ao turismo ocorria principalmente através: 1) identificação de comunidades e regiões com capacidades criativas através de diagnósticos, 2) realização de capacitações, 3) cadastramento no SICAB, 4) Apoio ao associativismo e 5) Cessão de equipamentos. O item 3, relacionado ao cadastro permitia que o órgão indicasse telefone e endereço dos artesãos aos interessados em encomendar peças, como indicado na entrevista.

poucos produtos (geralmente 10 peças), em uma miscelânea de berimbaus, orixás e balangandãs. Informou ainda que tais lojas têm encomendado bolas, peixes, figas de pendurar para montar as peças do jeito que quiserem. Dona Neide ainda informou que os eventos corporativos eram os que rendiam as maiores encomendas, lembrando de quando a Petrobrás encomendou duzentas peças.

Outra questão que ficou evidente na visita ao ateliê de Aguilardo Teixeira foi a preocupação em realizar um trabalho de qualidade. Dona Neide salientou que o perfeccionismo do marido, muitas vezes, atrapalhava as suas vendas:

Eu ficava às vezes muito chateada porque uma besteirinha que a peça tinha ele não deixava passar. Aguilardo o turista não vai ver, o pessoal não vai reparar, mas ele não tem que corrigir, tem que corrigir. Digo você não vai ficar rico nunca com tanta exigência. E hoje nego faz de qualquer... ele sempre foi...a gente não brigava não? Brigava muito por causa disso. Porque eu comercializava as peças, conhecia os tipos de clientes que me rodeava então eu sabia quem era muito exigente, pouco exigente e nada exigente (Neide Teixeira, esposa do artesão Aguilardo, em depoimento a autora em 08 nov./2021).

Dona Neide já reconheceu as pencas de balangandãs decorando diversos estabelecimentos em Salvador. Na atualidade, desde o início da pandemia, devido a problemas de saúde, Aguilardo Teixeira não está produzindo artesanato em chapa de metal, apenas comercializando peças já prontas. O banho de prata, por solicitação de clientes que compraram peças de outros artesãos, também foi suspenso.

Conhecer a história da produção e comercialização de pencas de balangandãs de Aguilardo Teixeira permite fazer as seguintes observações: 1) o ofício foi praticado por diversos membros da família, mas não seguiu adiante com as filhas do artesão; 2) geralmente o ateliê é na residência do artesão – o que também ocorre, geralmente, com os demais artesãos; 3) descentralização da venda do objeto apenas pelo Mercado Modelo e Centro Histórico, pois o artesão tinha preferência em comercializar sua produção a partir de contatos estabelecidos inicialmente pelo extinto Instituto Mauá, por ser mais rentável – pela narrativa de Dona Neide, não faltava mercado consumidor para as pencas de balangandãs fora do espaço de maior circulação de turistas da cidade.

Desse modo, a apresentação da forma de produção e comercialização das pencas de balangandãs pelo artesão Aguilardo Teixeira foi uma forma de exemplificar, descontando as características individuais, como ocorre a produção de pencas de balangandãs. Inicialmente a ideia era entrevistar três artesãos, todavia, os impasses gerados pela pandemia, a idade avançada de alguns artesãos e as limitações de locomoção da pesquisadora inviabilizaram outras entrevistas.

4.3.2 Um vendedor artesão

No Mercado Modelo, na Galeria Oxalá, ocorreu um encontro inesperado com um artesão de penca de balangandãs. O senhor César Santos da galeria Oxalá, vendedor da galeria, timidamente, ao perceber o interesse pelas únicas pencas de balangandãs e balangandãs tipo corrente fabricados em madeira existentes no Mercado Modelo, informou que foi fruto da sua criatividade e que confecciona as mesmas há cerca de dois anos.

As pencas de balangandãs seguem o modelo tradicional da confecção de naves – composta com uma série de esferas em madeira – e berloques, com a predominância da representação de frutas. Diversamente dos trabalhos efetuados em chapa de metal, nas peças confeccionadas com madeira a diferenciação das frutas são realizadas por meio do encastoamento em metal e não por cinzelamento do objeto (figs. 82, 83 e 84). Cada berloque em madeira recebe um encastoamento diferente que permite a identificação do berloque.

Fig. 82: Penca de balangandã produzida em madeira por César



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig.83: Penca de balangandã produzida em madeira por César



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 84: Balangandãs produzidas por César do Mercado Modelo



Fonte: Fotografia da autora, 2021

César ainda segue a tendência de mercado de produzir cordões com contas em madeira, semelhante as comercializadas por lojas de decoração, que recebem uma penca de balangandã de prata ou de madeira para compor o objeto. A Galeria Oxalá, onde trabalha, informou que recebe encomendas e que confecciona os objetos no tamanho que o cliente desejar, podendo o cliente escolher na própria loja a penca de balangandã de prata que pretende colocar na corrente.

O vendedor artesão também fabrica outros objetos em madeira vinculados as religiões de matriz africana. Sua produção é fruto da observação por anos das pencas comercializadas no local e inventividade em produzir o tradicional objeto em madeira.

4.3.3 Nádia Taquary

Nádia Taquary é uma artista visual soteropolitana, criada em Valença, e graduada em Letras, que produz objetos e instalações inspirados na cultura afro-brasileira, dentre eles diversas leituras das pencas de balangandãs. Seu contato com as joias de crioula, segundo José Barreto (2011), ocorreu com o pai, que lidava com joias, e pelo encanto causado pelo livro *Círculo das Contas*, da museóloga Solange Godoy. Sua primeira exposição individual ocorreu no Museu Carlos Costa Pinto, denominada *A Bahia tem...*, na qual foi possível visualizar as pencas de balangandãs e balangandãs produzidas pela artista e, ao mesmo tempo, a maior coleção musealizada de pencas de balangandãs do século XIX (os objetos da coleção da instituição). Na exposição de curta duração, foram observadas pencas e pencas de balangandãs em diferentes tamanhos que poderiam ser utilizadas de diversas formas: desde joias à decoração de ambientes. A artista pode ser considerada a pioneira no uso de sementes/contas na confecção de enormes cordões com pencas de balangandãs como pingente, como as figuras 85 e 86 de duas peças que compuseram a exposição *A Bahia tem...* (2011) que ilustram o catálogo da exposição.

Nádia Taquary participou de várias exposições individuais e coletivas nos últimos anos que consolidaram a sua carreira no campo das artes¹⁷⁰. As pencas de

¹⁷⁰ Exposições Individuais: *A Bahia tem...*, Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, Brasil (2011); *Balangandã, uma poética da esperança* (curadoria de Ayrson Heráclito), Museu de Arte da Bahia – MAB, Salvador, Brasil (2013); *Balangandã, uma poética da esperança*, Galerie Agnès Monplaisir, Paris, França (2015); *Oriki, saudação à cabeça* (curadoria de Beatriz Franco), Espaço expositivo 321 Jacarandá, São Paulo, Brasil (2016); *Crioula*, Galerie Agnès Monplaisir, Paris, França (2016); *Oriki: Blowing to the head* (curadoria de Jennifer Inacio), The55project, Bakehouse Art Complex, Miami, EUA (2019). Exposições coletivas: 3ª Bienal da Bahia – Seção: Áfricas, Centro Cultural Hansen Bahia, Salvador, Brasil (2014); *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso), Museu de Arte Rio – MAR Rio, Rio de Janeiro, Brasil (2014); *Tempo e Linguagens*, Paulo Darzé Galeria de Arte, Salvador, Brasil (2015); *Só cabeças*, Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA, Salvador, Brasil (2016); *Axé Bahia: The Power of Art in Afro-Brazilian Metropolis* (curadoria de Patrick A. Polk, Roberto Conduru, Sabrina Gledhill e Randal Johnson), Fowler Museum, Los Angeles, EUA (2017); *Mulheres na coleção MAR*, Museu de Arte do Rio – MAR Rio, Rio de Janeiro, Brasil (2018); *Histórias Afro-Atlânticas* (curadoria de Adriano Pedrosa, Lila Schwarcz, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Tomás Toledo), MASP e Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (2018); *Entre o Aiyê e o Orun* (curadoria de Thais Darzé), Caixa Cultural Salvador, Salvador, Brasil (2019); *Nádia Taquary e Ayrson Heráclito*, Galeria Leme/AD, São Paulo, Brasil (2019); *Ounje – Alimento dos Orixás* (curadoria de Adriana Aragão, Ana Celia Santos, Ayrson Heráclito, Beatriz Coelho, Bel Coelho, Maria Lago e Patrícia Durães), Sesc Ipiranga, São Paulo, Brasil (2019); *Kauris*, Instituto Goethe, Salvador, Brasil (2019); *Vértice*, Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA, Salvador, Brasil (2019); *Enciclopédia Negra*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (2021). Coleções: Museu de Arte do Rio, MAR Rio, Rio de Janeiro, Brasil; Museu de Arte e Design, MAD NYC, Nova York, EUA; Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil.

balangandãs parecem ter sido uma fase do seu trabalho, rendendo exposições nacionais, internacionais, participação em algumas edições da Casa Cor Bahia, comercialização em galerias de arte e lojas de decoração de alto padrão.

O trabalho de Nádia Taquary com as penças de balangandãs lhe rendeu tanto sucesso que a mesma foi requisitada para a criação das joias de crioula da personagem Cesária, vivida pela atriz Olívia Araújo na novela *O tempo não para*, exibida pela Rede Globo entre 2018 e 2019. O sucesso dos objetos na novela, rendeu o interesse do público pela artista que produziu as joias sendo realizada uma entrevista para o site *Gshow* pela jornalista Ariane Ducati. Nesta entrevista Taquary informou como surgiu o seu interesse pelas joias de crioulas:

Cresci com um profundo encantamento pela joalheria afro-brasileira. Já adulta, esse interesse voltou em forma de pesquisa e desejo de conhecimento mais profundo sobre a história por trás das joias da Bahia no século 18. Em como as mulheres negras adornavam seus corpos com joias de estética tão identitária e repleta de signos relacionados às suas crenças e religiosidades (DUCATI, 2018, p. 1).

Fig. 85: Penças de balangandãs de Nádia Taquary



FONTE: Imagem digitalizada do Catálogo da exposição temporária *a Bahia tem...Nádia Taquary*.
Imagem de autoria de Sergio Benutti.

Fig. 86: Pença de balangandãs de Nádia Taquary



Fonte: Imagem digitalizada do Catálogo da exposição temporária *a Bahia tem...Nádia Taquary*. Imagem de autoria de Sergio Benutti.

Fig. 87: Leilão joias de Cesária produzidas por Nádia Taquary



Fonte: <https://gshow.globo.com/novelas/o-tempo-nao-para/noticia/conheca-a-historia-por-tras-das-joias-de-crioula-de-cesaria.ghtml>

Na novela, assim como ocorreu na vida real de diversas personagens históricas, Cesária foi uma mulher negra do século XIX que, com muito trabalho, conquistou seus bens. A ficção deu grande destaque às joias de crioula, demonstrando o grande apreço da personagem por suas joias, a angústia para encontrá-las (ela perde os objetos durante a trama da novela) e, por último, a decisão de vendê-la com a finalidade de usar o dinheiro angariado para estudar e, deste modo,

melhorar as condições em que vivia. Tal como na ficção, na vida real muitas mulheres negras utilizavam as joias como espécie de caderneta de poupança portátil, quando necessário (fig. 87).

Fig. 88: Penca de balangandã idealizada por Nádia Taquary para a novela O tempo não Para



Fonte: <https://gshow.globo.com/novelas/o-tempo-nao-para/noticia/conheca-a-historia-por-tras-das-joias-de-crioula-de-cesaria.ghtml>

Observa-se que a penca de balangandã, produzida pela artista visual Nádia Taquary (fig. 88), é muito semelhante às vendidas no Mercado Modelo e no Centro Histórico de Salvador, sendo a nave e os berloques muito parecidos com os produzidos pela Gerson's joalheiros (fig. 72). Tal semelhança ocorre, segundo foi dito pela comerciante dona da Luzia Pratas, mostrando diversos recortes de jornal com reportagens sobre a artista visual, por ter a artista adquirido algumas peças em um box do Mercado Modelo.

Dessa forma, a escolha dos artesãos/artistas Aguilardo Teixeira, César Santos e Nádia Taquary para ilustrar a produção de pencas de balangandãs na atualidade na Bahia demonstra formas distintas de produção e inserção das peças no mercado consumidor. Sabemos da existência de muitos outros artesãos na Bahia, que possuem seus ateliês em bairros periféricos de Salvador, contudo, os percalços enfrentados pela pandemia não permitiram a visita a esses locais, o que diminuiu a possibilidade de uma observação etnográfica mais ampliada.

4.4 As histórias a respeito das pencas de balangandãs

A partir da etnografia, foi possível registrar algumas histórias contadas pelos comerciantes, do Mercado Modelo, a respeito da penca de balangandãs, que possuem a função de convencer o turista a adquirir o objeto devido ao enaltecimento de alguns aspectos da história local. Ao demonstrar interesse por alguma penca de balangandãs pendurada nos boxes do Mercado Modelo, ou nas ruas do Centro Histórico, o visitante é imundado de narrativas a respeito do objeto, pois os comerciantes têm o objetivo de evidenciar, ao interessado, as simbologias por trás de cada elemento que compõe o objeto. Muitas das histórias se repetem nas diferentes lojas, evidenciando um discurso (ou uma estratégia de venda) construído por décadas que auxiliam na perpetuação da joia como um patrimônio local.

A história mais contada está relacionada à simbologia de cada berloque que, inclusive, teve suas características publicizadas largamente na imprensa, principalmente na década de 1970, devido à vinculação dos balangandãs à moda *hippie* (AMULETOS, 1973, p. 1; AUTRAN, 1972, p. 5; AMULETOS, 1978, p. 5). No Mercado Modelo ou nas lojas de artesanato do Centro Histórico que comercializam pencas de balangandãs, geralmente quando um turista se aproxima, o comerciante aponta para cada berloque informando a relação de cada fruta a um orixá/santo católico, ou o caráter propiciatório, como o peixe que é relacionado à fartura, a romã à fertilidade e a figa, que serve para afastar o mau olhado, por exemplo. Alguns comerciantes ainda possuem um folheto da loja que traz arrolado o nome da fruta associado ao orixá/santo católico correspondente, o que auxilia no sucesso do discurso.

A segunda história mais contada está relacionada ao formato das pencas de balangandãs. Quando os turistas perguntam por que o objeto possui o formato triangular, os comerciantes explicam que a nave simboliza o navio negreiro – meio de transporte degradante onde os negros escravizados eram amontoados e trazidos para as Américas –, e que as duas pombas, nas extremidades, simbolizam a relação do Brasil com as regiões africanas de onde os escravizados eram residentes – uma forma usada para sinalizar um laço que nem o Atlântico não conseguiu separar. Nessa história, observa-se que a intenção é demarcar como o objeto está relacionado à cultura afro-brasileira e à perpetuação de laços afetivos com a terra natal daqueles que foram trazidos de maneira forçada para o Brasil.

A terceira história mais ouvida sobre a penca de balangandãs está relacionada à usuária das peças. Os comerciantes informam que as mulheres negras que trabalhavam no ganho, atualmente denominadas baianas, sempre gostaram de

trabalhar enfeitadas, salientando que algumas compravam suas joias, ao passo que outras as ganhavam dos seus senhores. Quando a narrativa segue para a questão do presente dado pelos senhores, geralmente a história contada é a mesma: a mulher negra ganhava a nave e cada berloque à medida que cumpria com zelo as atividades solicitadas pelo senhor – na maioria sexuais – e, quando ganhava o sétimo berloque, uma figa, adquiria a sua liberdade. Quando o comerciante percebe o interesse pela história de cunho sexual, algumas vezes conta uma nova história, relacionada a outra joia utilizada pelas mulheres negras, o correntão de aliança ou de grilhões (lisos ou estampados). Narra, então, que cada aliança, ou aro, que forma a corrente foi fruto do roubo de alianças de homens casados com quem tiveram relações sexuais.

Em tais histórias, narradas sempre em tom jocoso, são perceptíveis a objetificação da mulher negra e, muitas vezes, há uma ênfase na associação sexual das pencas de balangandãs a presente dos senhores, silenciando sobre o fato de que as mulheres negras, em especial as de ganho, podiam adquirir essas joias a partir do ganho com o seu trabalho.

A quarta história ouvida é a respeito da figa. Alguns comerciantes informam que ela é “a alma dos balangandãs”, ou “o amuleto principal”, sendo confeccionada em madeira preta ou marrom por representar o braço do escravo. Os comerciantes sinalizam a preferência nas pencas de balangandãs antigas e nas atuais por figas de madeira, mas é possível também encontrar figas em diversas pedras semipreciosas.

Uma quinta história, possível de ser comprovada em alguns testamentos, é sobre as pencas de balangandãs, assim como outras joias de crioulas, serem passadas de mães para filhas.

Por último, outras histórias ouvidas estão relacionadas a personalidades ilustres que já adquiriam pencas de balangandãs em visita à Salvador, sendo citados inúmeros artistas e políticos nacionais e internacionais. Salientamos que para ouvir tais histórias na íntegra, muitas vezes, é preciso não se identificar como baiano, pois são narrativas que possuem a intenção de cativar os turistas. Ou melhor, de apresentar a história e a grande gama de simbologias das pencas de balangandãs com o objetivo precípua de convencê-lo a adquirir o bem. Quando a pessoa diz que é baiano, ou é traído pelo sotaque, os comerciantes logo falam coisas do tipo: “não preciso contar mais nada, você sabe que este objeto é a história da Bahia”.

Este capítulo procurou apresentar as pencas de balangandãs produzidas na atualidade, a partir de uma análise descritiva da forma, uso e significados atuais, produção e comercialização. É necessário ressaltar que as pencas de balangandãs produzidas na atualidade não se encontram apenas nos polos de comércio para turista e decoração de ambiente em Salvador, ou decorando a casa de algum turista que

visitou a Bahia. Também são encontradas em museus e em diversos leilões na internet. Assim, tal qual ocorre com as joias tradicionais, museus e leilões são duas das instâncias que também consagram os objetos produzidos da atualidade como um bem cultural altamente significativo da baianidade. O que, igualmente, os consagra como patrimônio.

O Museu Afro-Brasil em São Paulo possui a maior coleção musealizada de penças de balangandãs e balangandãs produzidas na atualidade. Afora essas, existe, ainda, uma musealizada no Pedro Ludovico, em Goiás, e outra no Museu do Folclore no Rio de Janeiro. A musealização de tais peças pode significar: 1) representação do passado por meio das penças de balangandãs atuais; 2) a valorização das penças produzidas na atualidade; 3) reconhecimento como produto artístico/artesanal; 5) outros; 4) possível desconhecimento da diferenciação entre as penças de balangandãs precursoras e atuais (ausência de datação em exposições que colocam as antigas e atuais em uma mesma vitrine).

Portanto, observa-se que a valorização por meio da musealização das penças de balangandãs não se esgotou com as produzidas no século XIX, mas continua a ocorrer com as peças produzidas na atualidade pois também contam a história do objeto.

CAPÍTULO 5

AS PENCAS DE BALANGANDÃS COMO PATRIMÔNIO REGIONAL E NACIONAL

5 As pencas de balangandãs como patrimônio regional e nacional

A partir dos conceitos de encantamento e ressonância difundidos por Stephen Greenblatt (1991) e de aderência de Luiz Borges e Márcio Campos (2012), uma pergunta pode ser considerada o fio condutor deste último capítulo: as pencas de balangandãs produzidas na atualidade podem ser consideradas um bem cultural com ressonância e aderência entre os soteropolitanos? Este capítulo tem o objetivo de apresentar como a perpetuação das pencas de balangandãs, ao longo dos séculos, não está associada apenas a uma adaptação do objeto às mudanças político-culturais durante esse tempo, observadas nos diferentes usos, significações e formas, mas também ao seu alto poder de encantamento, ressonância e aderência entre colecionadores, visitantes de museus e soteropolitanos, em particular.

5.1 O valor das pencas de balangandãs

A noção de valor possui, ao longo do tempo e de acordo com a filiação teórica, variações que podem ser observadas nas diferentes formas de valorização das pencas de balangandãs desde o final do século XIX. A atribuição de valor (antiguidade, histórico, artístico, cognitivo, novidade, dentre outros) demarca, de modo bastante notável, que nem todo produto cultural é patrimônio. Deste modo, podemos conceber que, se de um lado, não há patrimônio sem que a um produto ou bem cultural seja atribuído um valor para além dos de uso e de troca – um valor, digamos, da ordem do simbólico-identitário que àqueles se agrega -; de outro, isso permite dizer que, a partir mesmo do processo de valoração, não há patrimônio em-si mas apenas para-si (BORGES; CAMPOS, 2012). Assim o valor cultural atribuído a um objeto difere do valor comum dado as coisas que nos cercam. O valor de patrimônio, assim como o de objeto museológico, ocorre a partir de um olhar qualificado, da atribuição de sentido e significados que podem variar ao longo do tempo; ou pela relação de pertencimento que o objeto emana à comunidade que o possui, caracterizando a identidade do grupo. Para Fonseca (2006, p. 112) o valor é atribuído “em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados”. A atribuição de valor permite um olhar diferente aos que estão submetidos os objetos comuns: no caso do campo museológico, – o olhar museológico – uma espécie de seleção que ocorre para usufruto social do objeto ou artefato, com sua preservação e comunicação *in situ* ou *ex situ*.

Em 1867, ao publicar *O Capital*, Karl Marx (2013) relacionou a gênese do valor a uma forma social constituída pelo trabalho humano, ou seja, valor está

inextricavelmente associado à formação social dominante em uma sociedade. Marx salientou que as coisas resultantes do trabalho humano possuem uma forma básica, que é intrínseca e inalienável, o valor de uso, e uma forma sociocultural, que lhe é extrínseca e relacionado à permuta, o valor de troca, que é estabelecido, em parte, pelo tempo social necessário para se produzir a mercadoria. O valor de troca é um valor atribuído, não específico da coisa, fruto de permutas a partir do valor de uso, variando, assim, no tempo e no espaço. Tais categorias são aplicáveis ao campo do patrimônio e da Museologia como no processo de musealização, em que os usos inerentes ao objeto se somam ao valor de troca na valorização do objeto museológico.

Uma das principais obras acerca do processo de atribuição de diversos valores é o livro de Alois Riegl, *O culto moderno aos monumentos*, publicado em 1903. Com base em estudos feitos no final do XIX e início do XX, Riegl analisa os impactos dos diferentes valores associados ao monumento como forma de se pensar a conservação dos mesmos. Riegl (2014) divide os valores em duas categorias: 1) valores de memória, em relação aos monumentos: Antiguidade, Histórico e Volúvel de Memória ou Comemoração; 2) valores de atualidade, relativo ao culto aos monumentos: Utilitário ou de uso, Novidade e Arte relativo. Riegl apresenta os valores concedidos aos monumentos até o início do século XX não como categorias inalteráveis, mas como atribuições de valor relacionadas a um evento histórico em que a percepção e recepção dos monumentos históricos varia em cada momento e contexto específicos, ou seja, não sendo as atribuições de valor algo definitivo. Na atualidade, algumas categorias foram reavaliadas ou relativizadas.

De forma semelhante a Riegl, Françoise Choay (2006), ao tratar dos valores atribuídos aos monumentos franceses, no período da Revolução Francesa, destacou algumas atribuições de valor observadas em decretos e instruções publicados pelo Comitê de Instrução Pública e os *Rapports* de Grégoire, publicados entre 1793 e 1794, relacionados à conservação. Segundo Choay (2006, p. 117), para a nação francesa, o primeiro valor atribuído ao patrimônio no século XIX foi o nacional, não citado por Riegl, e considerado o legitimador de “todos os outros dos quais é indissociável”, e capaz de comunicar um poder afetivo. O segundo foi o valor cognitivo, que diz respeito ao poder educativo dos monumentos e sua condição de testemunho da história. O terceiro valor é o econômico, voltado, ainda no século XIX, para a exploração do turismo. O quarto valor é o artístico, considerado pela autora que era, no período da Revolução Francesa, o mais frágil devido à noção de arte estar restrita a um público elitizado, considerado culto e esclarecido. Ressalta-se que as noções apresentadas por Choay relacionam-se a um determinado período e contexto podem ser aplicadas em outros cenários.

Outra autora que apresentou algumas categorias de valor para os bens culturais foi Barbara Appelbaum (2007) que, assim como Riegl, observa o impacto dos valores na conservação. Para Appelbaum, os objetos são preservados devido aos valores atribuídos, entretanto ressaltamos que desde que tenha ressonância e aderência na população ou em parte da população. Foram categorias de valor elencados pela autora: o artístico, estético, histórico, de uso, de pesquisa, educacional, antiguidade, novidade, sentimental, monetário, de associação, de comemoração, raridade.

Outros teóricos da Conservação focaram ainda na questão do valor econômico demonstrando uma discussão ampla e controversa a respeito da questão. Por exemplo, Randall Mason (1998) que, em uma publicação do *Getty Center*, assinalou a limitante ação de valoração do patrimônio por meio apenas de modelos econômicos, caracterizado como um valor agregado, principalmente pelos preços estabelecidos no mercado. Em texto posterior, Mason (2002) afirmou que a preservação é uma atividade sociocultural a partir dos valores atribuídos ao bem. Setha Low (2002), no mesmo livro em que Mason publicou o artigo, discorreu sobre o valor antropológico e etnográfico na preservação do patrimônio.

Pesquisas no campo do patrimônio e Museologia têm se debruçado sobre as características da atribuição de valores aos bens culturais. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (2010, p. 121) informou que a preservação de um bem ocorre quando “se constituem em valor”, observado como “um valor social, derivado de uma consciência que dele se tem como fator fundamental, como condição absoluta de ser e de existir” derivada de uma “historicidade da qual significativas parcelas do povo estejam cônscias”. Para Guarnieri a elevação de determinados objetos à patrimônio cultural é fruto de uma consciência histórica, portanto, concluímos, por extensão que, a musealização e perpetuação das pencas de balangandãs como um bem cultural símbolo da Bahia pode ser observada como uma eleição da mesma como representativa de um aspecto da história do Brasil.

Para Menezes (2009, p.38), o campo dos valores do patrimônio é “uma arena de conflito, de confronto, de avaliação, valoração” – questões observadas na atribuição de valores às pencas de balangandãs quanto à ausência de um consenso relativo aos aspectos estéticos e históricos valorizados no objeto. Ulpiano Bezerra de Menezes (2009), assim como autores estrangeiros, elencou os principais componentes do valor cultural dos monumentos e objetos: cognitivos, formais, afetivos (ou históricos), pragmáticos e éticos. Ficou demarcado que os valores não existem de forma isolada, agrupando-se de forma variada e sobrepondo-se em diferentes momentos a história do bem cultural.

De acordo com Cecília Fonseca (2005, p. 33), é a atribuição de valor que “possibilita uma melhor compreensão do modo como são construídos progressivamente os patrimônios”. Para a autora, os valores são atribuídos devido às relações entre os atores sociais com o objeto envolvendo a produção, reprodução, apropriação e reelaboração dos sentidos dados na prática social. De forma semelhante, Mário Chagas (2003, p.99) salientou que são os significados atribuídos que conferem “sentido ao bem tangível e intangível”.

Para Borges e Campos (2012, p. 116), pensar que patrimônio é valor parte de quatro premissas principais: 1) indicam que patrimônio “sendo valor (simbólico), não é a coisa, mas aquilo que a coisa representa (valor-coisa), e que isso permite falar de patrimonialidade”; 2) se patrimônio está relacionado ao valor é necessário ater-se à relação simbólica-afetiva que uma comunidade tem com o bem cultural; 3) A partir da teoria de valor e do conceito de patrimônio como categoria do pensamento, difundida por Gonçalves, propõem duas modalidades de existência de uma “forma-patrimônio”: “o patrimônio constitutivo, instituinte ou fluido (patrimônio em-si)” e “o patrimônio mostrado, instituído ou imaginário (patrimônio para-si)”; 4) a ideia de que para ser considerado patrimônio é necessário que o bem cultural ou tradição cultural “seja mensurado com base em uma matriz analítica composta, no eixo horizontal, pela ressonância, e, no eixo vertical, pela aderência”.

Neste sentido, observa-se que a atribuição de valor a um objeto não é apenas simbólica, mas econômica e política, sendo as pencas de balangandãs um exemplo da atribuição multifacetada de valor. A história da consagração das pencas de balangandãs na sociedade brasileira vincula-se estreitamente aos valores atribuídos e à ressonância e aderência das mesmas junto à população. As diferentes atribuições de valor às pencas de balangandãs, desde o século XIX, interferiram diretamente na sua produção, reprodução, apropriação e popularização. Sua valorização como bem cultural iniciou-se ainda no final do século XIX, quando foi adicionado aos valores rituais ou sociais os valores de exibição, observados na propagação da imagem da mulher negra da Bahia com seu vestuário típico em cartões-postais comercializados como *souvenirs*. Este valor de exibição continuou a ocorrer quando o objeto foi integrado a coleções particulares e musealizadas com o intuito de representar o aspecto singular do vestuário das mulheres negras no século XIX, o poder senhorial por meio do costume de adornar as mucamas, ou, ainda, de uma parcela pequena das mulheres negras que conseguiram recursos para adornar-se com opulência.

O valor de exibição, assim como os demais tipos de valor variam ao longo do tempo, de acordo com a organização sociopolítica da sociedade. O valor de exibição das pencas de balangandãs demarcam a mentalidade brasileira de diferentes épocas:

1) nos cartões-postais, as mulheres negras com balangandãs são um objeto etnográfico, consideradas um símbolo de altivez e prosperidade entre um grupo social marcado pelas mazelas da escravidão e pelo racismo biológico e cultural; 2) no colecionismo e musealização, sobretudo a partir da década de 1930, as pencas de balangandãs são representações do caráter ameno da escravidão no Brasil, da riqueza gerada no período Imperial – em que mulheres negras utilizam joias de forma barroca – e a mestiçagem do país, caracterizando-a com uma joia luso-brasileira. Foi a partir da década de 1930 que as pencas de balangandãs se tornaram uma referência cultural.

Quanto ao valor histórico das pencas de balangandãs, observa-se a sobreposição ou aglutinação dos diferentes usos e significados para demarcar a importância do bem cultural: 1) como joia/amuleto e acúmulo de pecúlio das mulheres negras escravas, libertas ou livres que adquiriam ou ganhavam tais objetos; 2) como joia símbolo da mestiçagem brasileira, popularizada por Carmem Miranda; 3) como joia/amuleto que integra a indumentária típica da baiana, comercializada como lembrança da Bahia desde a década de 1950.

Quanto ao valor artístico, as pencas de balangandãs são valorizadas desde a década de 1930 como elemento da joalheria afro-brasileira do período colonial e imperial, que permite a visualização de técnicas e iconografias portuguesas e africanas em um único objeto, caracterizando, para além de elementos étnicos, a mestiçagem também nas artes aplicadas.

Portanto, a partir do pensamento de Paes-Luchiari (2009, p. 164) de que um bem cultural é valorizado por meio de “um processo socialmente seletivo” que “elege, em cada tempo, as formas dignas de preservação e as funções que elas devem acolher”, as pencas de balangandãs foram eleitas como referência cultural, sendo a reprodução em imagens, colecionismo, musealização e reprodução dos objetos formas distintas, porém superpostas de valorização.

Para Fonseca (2005), compreender bens culturais como referências culturais pressupõe o conhecimento dos sujeitos para quem tais objetos fazem sentido deslocando o foco da monumentalidade dos bens para a atribuição de sentidos e valores. A expressão referência cultural, de acordo com Fonseca (2006, p. 112), enfatiza a diversidade da produção material dos “sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais”. A autora questiona a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor a bens, colocando “em questão os critérios até então adotados para a constituição de patrimônios culturais” legitimados, por exemplo, pelos campos científicos da História, Arte, Arqueologia etc. Pensar determinados bens como uma referência cultural é “dirigir o olhar para representações

que configuram uma identidade da região para seus habitantes” compreendendo-os como uma “representação coletiva a que cada membro do grupo de algum modo se identifica” (FONSECA, 2006, p. 113).

Deste modo, observa-se que a consagração das pencas de balangandãs, enquanto referência cultural, ocorreu devido à aglutinação de diversos valores ao longo dos séculos, atribuídos por curiosos, colecionadores e comunidade em contextos socioeconômicos distintos. Esta valoração criou relações de encantamento, ressonância e aderência entre indivíduos e as pencas de balangandãs, detalhadas a seguir.

5.2 Encantamento, ressonância e aderência nas pencas de balangandãs

O efeito de encantamento, ressonância e aderência que um bem cultural musealizado ou patrimonializado pode causar em um indivíduo conecta-se às diferentes atribuições de valor que o objeto recebe quando se torna *musealium*.

O conceito de encantamento, popularizado por Greenblatt (1991), se aplica às sensações de quem visualiza pela primeira vez as pencas de balangandãs musealizadas ou expostas para comercialização do Centro Histórico de Salvador. Para Greenblatt (1991, p. 250), o encantamento é “o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada”. O autor apresenta em seu texto um fragmento do mestre de Tomás de Aquino, Alberto o Grande, no qual, ao comentar a metafísica de Aristóteles, explica por que ocorre o encantamento:

Define-se o encantamento como uma constrição e suspensão do coração provocada pelo estupor diante do aparecimento sensível de algo tão portentoso, grande e incomum que O coração sofre uma sístole. O encantamento é, portanto, algo parecido com o medo em seu efeito sobre o coração. O efeito do encantamento, essa constrição e sístole do coração, surge então de um desejo não realizado, mas sentido, de conhecer a causa daquilo que parece portentoso e incomum: assim foi no início, quando OS homens até então inexperientes, começaram a filosofar ... Hoje, o homem que se intriga e se encanta aparentemente não conhece. Por conseguinte, o encantamento é o movimento do homem que não conhece em seu caminho para a descoberta, para chegar ao fundo daquilo que encanta e determinar sua causa ... (CUNNINGHAM, 1960 apud GREENBLATT, 1991, p. 259).

Para o autor, os museus são um espaço de encantamento. Relativamente ao tema que estamos abordando, incluímos, com essas características, o Mercado Modelo e Centro Histórico de Salvador como locais de encantamento devido à monumentalidade e aspectos da identidade local que apresentam. Neste sentido,

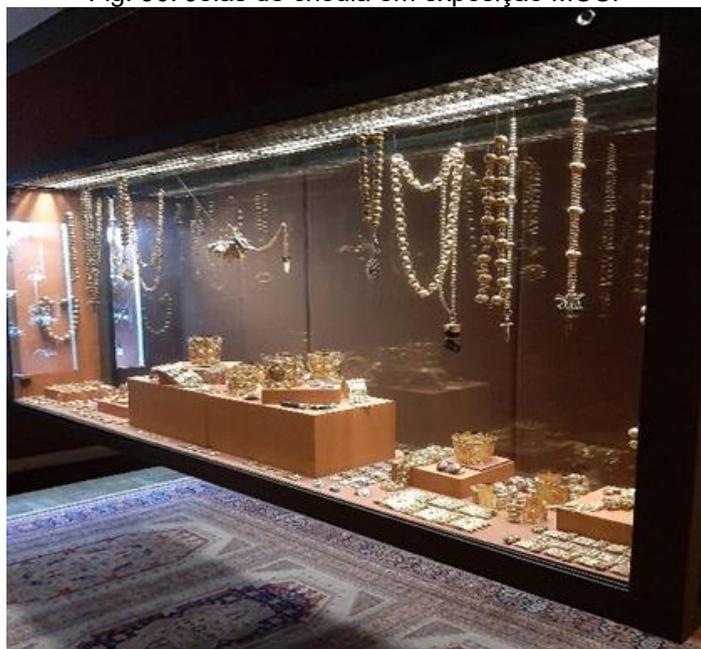
serão narrados dois casos de encantamento: um vivenciado pela autora em 2008 e outro observado pela mesma durante a etnografia, realizada em outubro de 2021.

Fig. 89: Paliteiros séc. XIX MCCC



Fonte: Fotografia da autora, 2022

Fig. 90: Joias de crioula em exposição MCCC



Fonte: Fotografia da autora, 2022

Peço licença para a narrativa desta história em primeira pessoa. O primeiro exemplo de encantamento ocorreu no Museu Carlos Costa Pinto quando, aluna do primeiro semestre de Museologia em 2008, busquei conhecer todos os museus localizados em bairros centrais de Salvador. Com um acervo eclético, formado pela aquisição de objetos apenas na Bahia, duas coleções de objetos me causaram encantamento durante a visita: a de esculturas que funcionavam como paliteiros

(fig. 89) e as de joias de crioula (fig. 90). Diante das vitrines que exibiam essas duas coleções detiveram-me a curiosidade e admiração pelos objetos. Por longo tempo fiquei estática, em frente a cada uma delas, a fim de compreender as respectivas características intrínsecas e extrínsecas dos bens ali mostrados.

Fiquei durante algum tempo refletindo sobre o uso de tais objetos e como cada um se encaixava na sociedade baiana do século XIX. No caso dos paliteiros, demorei para perceber que os furos na superfície das esculturas eram para colocar palitos e que um objeto rico em detalhes fora fabricado para um uso cotidiano. Para as joias de crioulas, a contemplação deixava-me incrédula a respeito da possibilidade de mulheres negras, no período do escravismo, terem condições financeiras de adquirir joias. Apesar do encantamento pelos paliteiros, das ligações que tentei fazer com o seu possível uso na atualidade, a coleção não teve uma ressonância considerável em mim, devido a associação a hábitos anti-higiênicos e por não conseguir imaginar o uso de tais objetos pelas camadas mais populares da população.

De forma contrária, ao longo da formação em Museologia, das outras visitas ao museu, da observação do traje das baianas e do contato com a Festa da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, a coleção de joias de crioula passou a ter maior ressonância pois passei a compreender a importância, na sociedade escravista, da mulher negra em se adornar e de manter traços da identidade afro-brasileira no uso de tais objetos. A ressonância culminou na escolha de objeto de investigação em estudos acadêmicos até a atualidade.

É possível compreender que os objetos geram inicialmente algum grau de ressonância e posteriormente encantamento como pode ser observado no caso dos paliteiros e pencas de balangandãs do Museu Carlos Costa Pinto: o maior grau de ressonância (primário) com as pencas de balangandãs gerou o encantamento (secundário), ato que não aconteceu com os paliteiros. Desse modo coaduno com o ceticismo de Greenblatt (1991) em transformar os museus de templos de encantamento em templos de ressonância, uma vez que, dado o caráter heterogêneo de várias coleções, é uma tarefa difícil a ressonância manifestar-se, em alto grau, na observação de todas as coleções de um museu visto que aspectos econômico-culturais de cada indivíduo interferem na ressonância dos objetos e mais ainda no encantamento.

Uma observação de ressonância ocorreu no feriado prolongado de 15 de novembro durante a etnografia realizada em Salvador. Seguindo meu trajeto habitual de descer do ônibus no final de linha da Rua Chile, caminhei até o Elevador Lacerda para descer até o Mercado Modelo. Deparei-me em frente ao Elevador Lacerda com um casal de turistas do Paraná que se encontrava, pela primeira vez, na cidade de

Salvador. Após a minha observação de como eles apreciavam a vista panorâmica da Baía de Todos os Santos, comecei um diálogo com o casal. Nas suas expressões, era visível o encantamento com o centro histórico da cidade, as praias que já tinham visitado e pela cultura local. Conteí a eles o que fazia no Centro Histórico e suas expressões denunciaram que não conheciam uma penca de balangandãs. Me despedi deles na porta do Mercado Modelo, deixando-os à vontade para a realização da visita. Todavia, consegui observar ao longe, algumas vezes, a admiração pelo artesanato comercializado no local. Apesar de não terem adquirido, os vi tocar em uma penca de balangandãs e cochicharem entre si sobre algum aspecto do objeto. Seus olhares denunciavam a ressonância do mesmo, mas também a impossibilidade de adquirir uma lembrança da Bahia de valor elevado. A partir da observação do contato entre turistas e penca de balangandãs, foi possível observar alguns níveis de ressonância ao longo da etnografia mas não houve como precisar se existiu encantamento.

O conceito de ressonância apresentado por Greenblatt (1991) em um texto que trata sobre o novo historicismo foi amplamente utilizado em estudos interdisciplinares em torno do patrimônio cultural definiu ressonância como

o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque (GREENBLATT, 1991, p.250).

O termo ressonância vincula-se ao poder de reverberação e repercussão que um bem cultural tem nos indivíduos. De acordo com Greenblatt (1991), o poder de ressonância pode ser atingido de diferentes formas como pelo despertar no espectador do sentido

cultural e historicamente contingente dos objetos de arte, a noção das negociações, permutas, mudanças de direção, exclusões pelas quais certas práticas representacionais podem ser separadas de outras práticas representacionais a que parcialmente se assemelhem (GREENBLATT, 1991, p.250).

Greenblatt (1991) reflete sobre o poder de ressonância que uma exposição museológica tem no espectador ao observar os possíveis questionamentos que o público pode realizar em relação a um objeto ressonante, o qual produz no visitante uma série de questionamentos que envolvem a sua história, o sentimento que produz e como alcançou o *status* de objeto museológico.

Uma exposição ressonante frequentemente distancia o espectador da celebração de objetos isolados, e o leva em direção a uma série de relações e questões sugeridas, apenas semivisíveis. Como os objetos chegaram a ser expostos? O que está em jogo na sua categorização como 'dignos de museu'? Como eram originariamente utilizados? Quais as condições culturais e materiais que possibilitaram sua

produção? Quais os sentimentos das pessoas que originariamente seguraram esses objetos, os acariciaram, colecionaram, possuíram? Qual o significado de meu relacionamento com esses mesmos objetos agora que eles estão expostos aqui, neste museu, neste dia? (GREENBLATT, 1991, p. 252-253, grifos do autor).

Para José Reginaldo Gonçalves, antropólogo que popularizou o conceito de ressonância no campo cultural no Brasil, a valoração de um bem como patrimônio não depende apenas de uma decisão política de uma agência do Estado ou da “atividade consciente e deliberada de indivíduos”, mas da “ressonância junto ao seu público” (GONÇALVES, 2007, p. 214). De forma semelhante, Soraia Vasconcelos (2014, p. 12) advertiu que a noção de patrimônio precisa ser autenticada por meio das “noções de realização, legado, gerações, produção material e espiritual, reconhecimento de elo, entre outros” para que ocorra ressonância na sociedade.

Borges e Campos (2012) definiram ressonância como algo “referente a afeitos de memória entre um bem cultural e um sujeito ou um grupo”. Para os autores, o conceito reporta-se “à potencialidade de um objeto ou acontecimento (um ritual, por exemplo) afetar um sujeito de modo a provocar efeitos de memória relativos a esse objeto ou acontecimento” sinalizando que “esse efeito sobre a memória e o imaginário é produzido pelo poder de evocar, mediante o qual o objeto traz à presença algo que só pela lembrança se manifesta” (BORGES; CAMPOS, 2012, p. 118). Os autores ainda salientaram que a evocação produzida pelo poder de ressonância dos objetos não ocorre na mesma intensidade ou da mesma maneira em sujeitos com diferentes referências culturais.

Tomemos um exemplo hipotético de ressonância em um espaço museológico baiano, a partir do objeto de estudo desta pesquisa, a penca de balangandãs. Um turista do sul do país, nascido em uma colônia alemã visita o Museu Carlos Costa Pinto ao lado de uma soteropolitana, nascida e criada no Centro Histórico de Salvador, na região denominada como Maciel. As 27 pencas de balangandãs expostas no Museu Carlos Costa Pinto, com uma expografia que pouco sinaliza a forma do uso, possui um menor poder de evocar no primeiro visitante, mesmo que tenha conhecido o objeto por imagens e pelas referências de Carmem Miranda, memórias a respeito do objeto; o segundo visitante, soteropolitano, nascido e criado onde as pencas de balangandãs na contemporaneidade são comercializadas nas principais ruas do bairro, passa a associar o objeto às negras que comercializam acarajé e as que trabalham na recepção dos turistas, aos artesãos e comerciantes locais do objeto e em como cada berloque significa uma credence secular da Bahia. Observa-se que os balangandãs têm ressonância em ambos, por serem brasileiros que já ouviram ao menos a canção de Dorival Caymmi a respeito da composição do traje da baiana. Mas

será no segundo visitante, membro da comunidade que ainda produz e comercializa penca de balangandãs, que ocorrerá a ressonância com maior intensidade. No turista, ocorrerá ou não o encantamento e, em menor grau, a ressonância. No baiano, ocorrerá um maior grau de ressonância, mas também poderá ocorrer ou não o encantamento.

A partir da discussão acima sobre ressonância, foi observado o poder de ressonância de duas exposições museológicas que concentram o maior quantitativo de penca de balangandãs em exposição de longa duração: o Museu Carlos Costa Pinto, localizado na Bahia, e o Museu Afro-Brasil, localizado na cidade de São Paulo, com 27 e 19 penca de balangandãs expostas respectivamente. No MCCP, a exposição produz menor ressonância em quem não conhece profundamente o objeto, pois há apenas uma gravura de Carybé para representar a forma de uso do objeto (figs. 91 e 92). O foco da exposição não está em evidenciar os aspectos sociais que envolveram o uso da joia, cuja ideia central é apresentar as artes baianas que Carlos Costa Pinto colecionou e, principalmente, confeccionados em prata. Na narrativa expográfica, as joias de crioula são apenas uma coleção de objetos que refletem o poder e riqueza da Bahia no período colonial e imperial.

Fig. 91: Penca de balangandãs em exposição no MCCP



Fonte: Fotografia da autora, 2022

Fig. 92: Representação de Carybé de uma mulher negra portando penca de balangandã



Fonte: Fotografia da autora, 2022

Fig. 93: Vitrine de exposição de penças de balangandãs no Museu Afro-Brasil



Fonte: Fotografia da autora, 2021

Fig. 94: Painel com reprodução de imagens de negras de ganho no Museu Afro-Brasil



Fonte: Fotografia da autora, 2021

De modo contrário, na exposição de longa duração do Museu Afro-Brasil o tema central é a cultura afro-brasileira representada em diferentes objetos oriundos de diversas partes do Brasil e da África. No módulo em que estão expostas às pincas de balangandãs e outras joias de crioula, há vários elementos expositivos que tendem a criar um maior poder de ressonância dos objetos nos visitantes, apesar da ressonância ultrapassar o formal e o estético, como a reprodução de imagens de Marc Ferrez e Lindermann das negras de ganho; reprodução de imagens de joias das confeitarias da Irmandade da Boa Morte, localizada em Cachoeira-Ba (fig. 93); um painel com a reprodução de negras de ganho que portavam balangandãs (fig. 94); e vitrine com traje de baiana, representações de miniatura de baiana e diversos amuletos (fig.93).

Desse modo, ambas as exposições de pincas de balangandãs provocam algum grau de ressonância e podem ou não causar encantamento em quem não conhecia o objeto, principalmente por meio da apreciação do seu valor estético e histórico. Para Greenblatt (1991, p. 259), “o impacto da maioria das exposições tende a ser mais profundo quando o apelo inicial é o encantamento [...] que então conduz ao desejo de ressonância, por ser mais fácil passar do encantamento à ressonância que da ressonância ao encantamento”. A exposição do Museu Afro-Brasil talvez conduza os visitantes do encantamento à ressonância com maior facilidade ao apresentar imagens das mulheres negras utilizando joias no século XIX, seus apetrechos de trabalho, sua busca por proteção por meio de amuletos, a vaidade representada por

meio das vestes em tecidos de boa qualidade e uso de joias. Da ressonância ao encantamento, o museu proporciona ao público que conhece profundamente a história das pencas de balangandãs uma exposição que valoriza as memórias que o objeto evoca ao utilizar diferentes recursos expositivos na construção da narrativa expográfica.

O último conceito evidenciado neste subcapítulo diz respeito também ao acolhimento de um bem cultural pelo público devido à proximidade ou distanciamento cultural. Para Borges (2011, p. 49-50) a aderência é compreendida como “o grau de afinidade, ou de mobilização, entre um sujeito (ou uma comunidade) e um traço cultural”. Para Borges e Campos (2012, p. 112-118) a aderência é “relativa ao grau maior ou menor de relevância para um sujeito pertencente ao contexto de determinado bem” especificando que “quanto maior for a distância cultural entre objeto exposto e sujeito observador, menor será igualmente a possibilidade de aderência”.

Um exemplo de aderência às pencas de balangandãs por um grupo de indivíduos pode ser observado no mundo do samba. Utilizadas para representar as tias baianas ou tias do samba no carnaval carioca, as pencas de balangandãs sempre surgem em algum desfile carnavalesco. Os balangandãs foram referenciados em inúmeros sambas-enredos, já fizeram parte de fantasias e carros alegóricos demonstrando um conhecimento e representação identitária entre sambistas e carnavalescos.

A utilização dos três conceitos – encantamento, ressonância e aderência – é uma tentativa de abarcar algumas questões que não foram respondidas no segundo e quarto capítulos. Primeiro, ao utilizar os conceitos de ressonância e aderência buscou-se desmistificar a preponderância do valor de antiguidade, raridade ou estético na valorização de um bem cultural musealizado ou patrimonializado, compreendendo que as pencas de balangandãs são também valorizadas pelo poder de evocar memórias, representar um grupo social e uma identidade em constante construção, atribuindo o mesmo peso aos valores atribuídos pelos do patrimônio e pela comunidade local. Os valores múltiplos atribuídos às pencas de balangandãs podem ser observados numa ausência de cisão entre objetos musealizados e comercializados no Centro de Salvador, uma vez que ambos possuem poder documental e simbólico para a comunidade soteropolitana. A força da aderência é percebida entre os produtores de artesanato em chapa de metal que descrevem as pencas de balangandãs como o objeto mais sofisticado e belo que produzem, pelos comerciantes do Mercado Modelo que informaram que o objeto foi durante décadas o carro-chefe das vendas de lembranças da Bahia no local e pela presença marcante das pencas de balangandãs

nas representações da mulher negra e de aspectos da Bahia nos desfiles de Escolas-de-samba no Rio de Janeiro.

Segundo, ressaltamos, nesta última parte da pesquisa, como as pencas de balangandãs produzidas na atualidade são consideradas um bem cultural pela população soteropolitana e reflete aspectos econômico, políticos e sociais do período republicano. A sua produção em larga escala não significou uma banalização do objeto, mas o apogeu da sua valorização: uma joia originalmente vinculada às negras de ganho que ganha o status de bem cultural e passa a ser produzida por ourives/artesãos locais, movimentando uma grande rede de artesãos e comerciantes na cidade de Salvador. Tal bem cultural é observado como um símbolo local e como um recurso, refletindo a identidade e a necessidade para população afrodescendente de buscar alternativas de sustento por meio da popularização de seus símbolos/amuletos.

Terceiro, foi observado que a produção atual, fruto de um processo artesanal e passado entre gerações que trabalham com chapa de metal, há o sentimento de respeito aos berloques/amuletos que compõem a penca de balangandãs. O modo de fazer balangandãs e a sua comercialização - retirando os excessos do ato de tentar fazer o turista adquirir o objeto - revela um respeito à simbologia dos berloques no tempo presente. Observa-se que as pencas de balangandãs não são tratadas como meros *souvenirs*, mas como um objeto símbolo da identidade local e intimamente ligado às vivências/crenças/costumes de quem, por credence popular ou respeito às memórias que o objeto evoca, considera-o um bem cultural. A produção de pencas de balangandãs na atualidade não é uma simples produção e reprodução de um objeto histórico, mas uma reverência a um passado em que as mulheres negras demonstravam seu poder na sociedade por meio do uso de joias. A etnografia revelou que entre os produtores e comerciantes de pencas de balangandãs não há apenas ressonância e aderência, mas um encantamento genuíno que advém do orgulho em ser o local que perpetua a comercialização de um objeto que é símbolo da cultura afro-brasileira.

5.3 Um patrimônio a serviço do desenvolvimento local?

Nesta última parte, observamos as pencas de balangandãs como uma referência cultural e como um recurso, ou seja, como um patrimônio a serviço do desenvolvimento local para os soteropolitanos. Para Hugues de Varine (2012), às raízes do futuro encontram-se no fato do patrimônio pôr-se a serviço do desenvolvimento local, questão que envolve os diversos usos dados pela população ao bem cultural. Para ele (2012, p. 35), o “patrimônio é a base de toda a proposta de

desenvolvimento” e, nesta pesquisa, observou-se como as pencas de balangandãs se inseriram em uma proposta de desenvolvimento para Bahia como um bem cultural, uma referência cultural que populariza e retrata aspectos da cultura afro-brasileira na população baiana. Neste sentido, é possível pensar a produção, reprodução e difusão das pencas de balangandãs na Bahia como estando a serviço do desenvolvimento local?

A difusão das pencas de balangandãs como um bem cultural está atrelada à economia do patrimônio, designação de Luciano Teixeira (2020), valorização que ocorreu inicialmente pela difusão do turismo na década de 1960 e criação do CNRC na década de 1970, ações que propunham um olhar para os bens culturais como um recurso. Diversas cidades históricas do Nordeste foram revitalizadas com a finalidade de angariar recursos através do turismo e o CNRC organizou, dentre outras questões, o mapeamento do artesanato brasileiro a fim de compreender e fomentar o conhecimento (FONSECA, 2005). Para Teixeira (2020, p. 9), que historicizou a política patrimonial brasileira na década de 1980, houve no período um despertar paulatino no reconhecimento de que o cidadão é parte integrante da política de preservação e de que os bens culturais são produzidos e circulam “dentro de um processo socioeconômico, movidos por sujeitos e agentes que conferem características peculiares a esses bens”.

Na década de 1980, Augusto Arantes (1984) observou o patrimônio como referência e como recurso, valores diferentes, mas que ocorreram de forma simultânea na valorização das pencas de balangandãs. O valor de referência estaria ligado à memória coletiva que, nas pencas de balangandãs, corresponde às mulheres negras que trabalhavam no ganho, remetendo à identidade baiana através da baiana que vai ao Bonfim, da baiana que comercializa acarajé e que utiliza traje característico em dias festivos. O patrimônio como recurso relaciona-se ao potencial que o objeto tem de estimular o uso para fins econômicos diversos – desde o papel de representar a identidade local até o poder de mercantilização em diferentes formatos e técnicas –, conferindo ao bem patrimonial também a característica de catalisar recursos para a comunidade. As pencas de balangandãs tornaram-se um recurso nas mãos dos artesãos em chapa de metal que, através de gerações, vêm produzindo o objeto em Salvador.

De acordo com Varine (2012, p. 18), o patrimônio “fornece o húmus, a terra fértil para o desenvolvimento”. Pensar Salvador e seu desenvolvimento econômico é refletir sobre o papel do patrimônio cultural no crescimento do setor terciário soteropolitano. A valorização do patrimônio cultural, somado ao espírito do lugar, difundido pela invenção da baianidade, transformaram os bens culturais em um

recurso para o desenvolvimento. Na visão de Varine (2012, p. 20-21), o patrimônio pertence ao futuro e encontra-se integrado nas dinâmicas de desenvolvimento, sendo “herdado, transformado, produzido e transmitido de geração em geração”. Saliencia-se que o valor comercial das pencas de balangandãs não deve ser negado pois está diretamente interligado na constituição do patrimônio e não diminui seu poder de referência cultural.

Foram encontrados diversos jornais que mencionavam a comercialização das pencas de balangandãs no Mercado Modelo desde a décadas de 1950 e, na etnografia, encontramos alguns comerciantes que discorreram sobre amigos e parentes já falecidos que comercializaram por décadas o objeto. A comercialização consolidou as pencas de balangandãs como um bem cultural e, concomitantemente, a sua concepção como bem cultural também fez alavancar a suas vendas. Ou seja, foi uma via de mão dupla que culminou na propagação do objeto como um dos representantes da cultura local/nacional.

Dentre os valores listados anteriormente faltou um que se adequa às pencas de balangandãs na atualidade: o valor de desenvolvimento (VARINE, 2012, p. 74). Ao longo dos anos foram diversos os valores atribuídos ao objeto. Mas, em muitas conversas nos locais de comercialização, o valor afetivo estava vinculado à importância do objeto no desenvolvimento local, no sustento da família, no ofício passado de geração em geração nas lembranças da comercialização no Mercado Modelo. Desse modo, o papel simbólico de referência não está atrelado somente aos aspectos do passado, mas ao presente e ao futuro do patrimônio, por ser uma criação permanente e estar vinculado a vida cultural das pessoas. A penca de balangandã é um patrimônio que não está separado da vida cotidiana, não podendo ser observado de forma distanciada dos ritmos da sociedade. As pencas de balangandãs têm suas raízes visíveis na comunidade e no território, observadas na diversidade de referências ao objeto na vida cotidiana. A referência às pencas de balangandãs ocorre de forma mais intensa em Salvador. Contudo, o termo/significado encontra-se presente em todo o território nacional.

A valorização do modo de confeccionar pencas de balangandãs, considerando a esfera municipal, estadual ou federal, ainda não ocorreu. O que de forma alguma deslegitima o objeto como uma representação pulsante da cultura afro-brasileira desde o século XIX. Apesar da produção de um documentário a respeito da produção das pencas de balangandãs ter sido produzido pelo antigo Instituto Mauá, ainda faltam muitos aspectos para serem documentados a respeito da sua produção. Um estudo apurado dos modos de fazer pencas de balangandãs pode, no futuro, descortinar os

laços de amizade e parentesco além dos aspectos místicos, que envolve os produtores do objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este não é um ponto final, mas as derradeiras palavras sobre as penças de balangandãs nesta tese, visto que o objeto de estudo ainda possui algumas questões que podem ser abordadas em pesquisas posteriores. Ao longo desta pesquisa procurei evidenciar como a pença de balangandã de uma joia amuleto utilizada pelas mulheres negras principalmente no século XIX tornou-se um bem cultural símbolo da diáspora africana no Brasil entre os séculos XX e XXI. Para revelar a perpetuação e consagração do objeto a análise temporal escolhida foi a da longa duração, em que foi possível a partir de um manancial de fontes diversificadas, apontar quais foram as motivações da permanência – com atribuição de novos formatos, usos e significados – em uma sociedade que se modificou tanto ao longo dos séculos.

A escrita foi motivada por uma inquietação que possuo desde quando iniciei minhas pesquisas sobre as penças de balangandãs: por que não existe estudos a respeito da produção deste objeto na contemporaneidade? Quais os fatores que levaram à sua perpetuação? Ao longo da escrita ficou evidenciado que não havia nenhuma pesquisa a respeito da produção e comercialização das penças de balangandãs entre os séculos XX e XXI, apenas estudos voltados para o objeto produzido no século XIX. Na investigação ficou claro que as penças de balangandãs atuais são inspiradas nas precursoras, porém com características próprias da sociedade que a consome. Observou-se que tanto as penças de balangandãs produzidas/utilizadas no passado quanto as atuais são pensadas enquanto um bem cultural, não existindo, para a população soteropolitana que convive cotidianamente com o objeto, uma linha divisória entre os objetos produzidos em diferentes épocas.

A estrutura da tese buscou historicizar as origens, usos e consagração do objeto. A ideia foi inserir o leitor na sociedade que criou as penças de balangandãs e depois naquela que a consagrou como um símbolo dos encontros culturais produzidos pela diáspora africana no Brasil. Nesse percurso, assinalar o preconceito e sexualização da mulher negra foi uma escolha de caminho a ser trilhado pois são delas a origem do uso do objeto. Desse modo, as penças de balangandãs são indissociáveis dos corpos femininos negros subalternizados ao longo da história que, torna-se, um

produto turístico da Bahia por transmitir, com sua indumentária e axé, o espírito do lugar.

A virada de joia/amuleto para bem cultural foi devidamente demarcada no estudo pois foi algo atribuído não pelas usuárias do objeto mas por intelectuais orgânicos – ou não – e pelo Estado. Foi demonstrado que a valorização das pencas de balangandãs ocorreu na esfera nacional e na regional, de formas distintas porém complementares: primeiro, durante a década de 1930, mas especificadamente, durante o Estado Novo (1937-1945) quando o governo eleva a mestiçagem como característica do povo brasileiro elegendo elementos da herança africana no Brasil que remetessem a tal aspecto mas ao mesmo tempo escamoteasse os horrores do escravismo e da discriminação racial; segundo, a partir de uma ideia de Bahia, entre as décadas de 1930 e 1950, e posteriormente, de invenção da baianidade, em que elementos da cultura negra local foram alçados a representantes do espírito do lugar e assim amplamente referenciados e comercializados como uma lembrança da Bahia.

A produção e comercialização das pencas de balangandãs na atualidade está associada a consagração da joia como um bem cultural a partir da década de 1930. Quando da escrita do projeto, a musealização parecia ser a principal instância de consagração das pencas de balangandãs. Entretanto, a partir das fontes coletadas, ficou evidenciado que o colecionismo e posterior musealização foram importantes na valorização do objeto no século XX mas não os únicos visto que seu alcance de enaltecimento era limitado as camadas mais elitizadas da sociedade. Foi constatado que a música (difundida principalmente pela Rádio Nacional), o cinema, o Teatro de Revistas e a literatura de Jorge Amado tiveram um papel massificante na consagração das pencas de balangandãs como um símbolo nacional/regional. Foi por meio do entretenimento que o objeto/termo se tornou parte do cotidiano do povo brasileiro: as pencas de balangandãs passaram a ser referenciadas constantemente em jornais e revistas, associadas as características do povo brasileiro com ressalvas de alguns intelectuais que não compreendiam o alvoroço em torno de um objeto de origem afro-brasileira. Assim, as fontes diversificadas revelaram como e porque as pencas de balangandãs foram valorizadas por intelectuais e Estado a partir da década de 1930.

É importante ressaltar que os museus localizados no Rio de Janeiro que buscavam trazer aspectos históricos do período imperial, Museu Histórico Nacional e Museu Imperial, tinham em seus acervos pencas de balangandãs do século XX desde as décadas de 1930 e 1940. Do mesmo modo, os museus baianos que buscavam enaltecer aspectos de uma Bahia de outrora, também possuíam pencas de balangandãs em seu acervo no período. Fica evidente, de acordo com o período em que são colecionadas e musealizadas, entre as décadas de 1930 e 1940, que as pencas de balangandãs foram inseridas com maestria no discurso da nacionalidade e de uma ideia de Bahia nos espaços museológicos.

Entretanto, o terceiro capítulo foi escrito para demonstrar que o caminho de consagração de bens culturais vinculados a diáspora africana no Brasil foi uma tarefa complexa e que a valorização da penca de balangandã pode ser pensada como uma exceção. A partir de dados qualitativos e quantitativos, foi evidenciado como o órgão responsável pelo patrimônio da Bahia, desde o final da década de 1920, e federal, desde a década de 1930, tiveram uma ação ineficaz no tombamento de bens afro-brasileiros devido à mentalidade da época. A virada, fruto de uma mudança de mentalidade dos órgãos de proteção vincula-se ao clamor da sociedade por mais pluralidade nas escolhas de patrimônios que representam o povo brasileiro.

Os dois últimos capítulos – pensando nessa longa história de perpetuação das pencas de balangandãs – foram dedicados a produção, usos, significados e comercialização na atualidade além do encantamento, ressonância e aderência que o objeto possui entre a população. A pesquisa documental em conjunto com a etnografia possibilitou encontrar respostas sobre as pencas de balangandãs na atualidade, demonstrando sua importância para a cultura e economia local. As pencas de balangandãs enchem as ruas de Salvador desde a década de 1950 e muitas pessoas só conhecem os objetos produzidos no século XX. Para muitos cidadãos soteropolitanos, são estas pencas de balangandãs um patrimônio tanto quanto as musealizadas no Museu Carlos Costa Pinto.

Ao escrever os dois últimos capítulos foi constatado que existem diversas possibilidades para pesquisas futuras a respeito das pencas de balangandãs. Pensado em cultura popular e na produção artesanal, é possível

realizar um estudo sobre a técnica e sobre a importância do Instituto Mauá – a partir da década de 1980 – como um auxílio para o artesão comercializar o objeto. Outra possibilidade é a realização de um mapeamento dos locais de produção na cidade de Salvador em uma análise pautada nas relações entre os artesãos e a comunidade negra local.

Deste modo, a pesquisa buscou evidenciar o longo caminho das pencas de balangandãs de joia a bem cultural, demonstrando como a valorização do bem tinha por motivação a busca por uma representação do Brasil e da Bahia. Seu aspecto único e misticismo em torno dos amuletos contribuíram para a sua perpetuação mas ficou constatado que a escolha como um dos símbolos da nacionalidade da Era Vargas e da baianidade tornaram o bem cultural popular, justificando sua produção e comercialização em grande escala até a atualidade.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTOS

Arquivo Nacional (AN)

Ofício enviado ao Chefe do Serviço da Censura da Divisão de Superintendencia Regional do Departamento de Censura Federal. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Dezembro, 1981.

Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB)

APEB – Seção Colonial/Provincial. Livro de Arrematação, 1850.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Martha. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONGIJO, Rebeca (orgs.) **Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.351-370.

_____. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cécile; DOBEDEI, Vera (org.). **Memória e Novos patrimônios**. Nouvelle édition. Marseille: OpenEdition Press, 2015, p. 67-93. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 20 mai. 2019.

ABREU, Regina. **A fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco; Lapa, 1996.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond/Demu, 2007.

A CREOULA de correntões d'oiro escasseia. **A Notícia**, Salvador, 29 out. 1914. p.1.

AGUIAR, Josélia. **O corpo nas ruas: A fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia Iorubá**. 2008. 102 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

AGUIAR, Manoel Pinto de. **Notas sobre o enigma baiano**. Salvador: Progresso, 1958.

ALAGOA, Ebiegberi Joe. Do delta do Níger aos Camarões: os fon e os ioruba. In: OGOT, Bethwell Allan (org.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010, p.519-540.

ALBERTO, Paulina L. A mãe preta entre sentimento, ciência e mito: intelectuais negros e as metáforas cambiantes de inclusão racial, 1920-1980. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, p.302-327.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Esperanças de Boaventura: construções da África e africanismos na Bahia (1887-1910). In: BACELAR, Jeferson; PEREIRA, Cláudio (orgs.). **Política, instituições e personagens da Bahia (1850-1930)**. Salvador: EDUFBA, 2013, p.93-124.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. As três eras do Atlântico Sul. **Revista USP**, São Paulo, v.1, n.123, 13-28, 2019.

ALMEIDA, Anderson Diego; VERAS, Eduardo Ferreira. No banzo da negra, a penca de balangandãs. **Revista Internacional Interdisciplinar Art & Sensorium**, Curitiba, v.6, n.2, p. 100-114, jul./dez., 2019

ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. **Da polícia ao Museu: a formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão**. 2017. 205 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminenses, 2017.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o desejo de museu. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p.183-200.

ALMEIDA, Fernando Martinho de. **Inventário de marcas de pratas portuguesas e brasileiras século XV a 1887**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995.

ALMEIDA, Gilberto Wildberger. Estado, televisão e construção da identidade na Bahia. In: **Anais do XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus, 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/55570e53207c9ce0ef7b360afef4303d.pdf>. Acesso em: 05 de Nov. 2020.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALMEIDA, Maria das Graças Ataíde de. **A construção da verdade autoritária**. São Paulo: Humanitas, 2001.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Presença e atuação indígena na cidade do Rio de Janeiro colonial: das origens ao século XIX. **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n.16, p.33-50, jan./jun., 2019.

ALMEIDA, Paulo Henrique de. A economia de Salvador e a formação de sua região metropolitana. In: CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso, (orgs.). **Como anda Salvador e sua região metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008. cap. 1, p. 13-52.

ALVINO. A vida do “ménage” vem toda pr’a rua...as cozinheiras são as que mais falam. **A Notícia**, Salvador, 15 out. 1914. Seção 1, p.1.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro d’Água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Tereza Batista Cansada de guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

_____. **Bahia de todos os santos: Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador**. São Paulo: Martins, 1945.

_____. Elogio a um mestre de seita. In: CARNEIRO, Edison; FERRAZ, Aydano Ferraz (Org.). **O Negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

_____. Os romances da Bahia. In: **Capitães de areia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937.

AMULETOS: A proteção da moda contra o azar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1973. Revista de Domingo, p.1.

AMULETOS e talismãs. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 20 nov. 1978. p.5.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Adriano Bittencourt. O Recôncavo colonial e a formação da rede urbana regional no século XVIII. In: REIS, Adriana Dantas; ADAM, Caio Figueiredo Fernandes (orgs.). **Estudos em história colonial**: a Baía de Todos os Santos e outros espaços luso-americanos. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018, p. 259-276.

ANDRADE, Celeste M. P. de. Bahias de Amado: a ficção fundando uma nova geografia. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens (orgs). **Rotas e Imagens**: literatura e outras viagens. Feira de Santana: UEFS/PPGLDC, 2000.

APPELBAUM, Barbara. **Conservation treatment methodology**. Oxford (UK): Butterworth-Heinemann, 2007.

ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado**: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1984.

ARQUITETAS implantam novo Mercado Modelo no prédio da Alfandega de Salvador. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1970. 1 Caderno, p.1.

ARTE brasileira se exhibe em Londres. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 jun. 1974. p. 5.

ASSIS, Nancy Rita Sento Sé de. **Questões de vida e morte na Bahia republicana**: Valores e comportamentos sociais das camadas subalternas soteropolitanas (1890-1930). 1996. 165 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

ATÉ mesmo sem balangandãs se foi ao Bonfim. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 7, 12 fev. 1975. p.78-82.

AUTRAN, Christina. Pulseiras e balangandãs. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1972. p. 5.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Tradução: Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961.

A VERSÁTIL prata: Sem ser bom investimento, tem porém seu público: os jovens. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1979. p. 9.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Thales. **Povoamento da cidade de Salvador**. Salvador: Itapuã, 1969.

BACELAR, Jeferson. Frente Negra Brasileira na Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 17, p. 73-85, 1996.

BAHIA: Apoteose a Médici. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 mai. 1970. Seção 1, p. 3.

_____. **Código de Posturas Municipais**: Cidade do Salvador. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1921.

_____. Decreto nº 5.339 de 06 de dezembro de 1927. Aprova o regulamento da Inspetoria de Monumentos Nacionais. **Diário Oficial Estado da Bahia**. Salvador, 10 dez. 1927, ano XIII, seção 01, p. 08 – 10.

_____. Inspetoria dos Monumentos nacionais. In: **Annaes do Archivo Publico Inspectoria Estadual dos Monumentos Nacionais**, Salvador, v. XVIII. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1931.

_____. Lei nº 2.032, de 08 de agosto de 1927. Autoriza o Governo do Estado da Bahia a cria a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais. **Diário Oficial Estado da Bahia**. Salvador, 10 ago. 1927, ano XIII, n. 216, seção 01.

_____ na Feira: começa hoje a Feira da Providência. **A Luta Democrática**, Rio de Janeiro, 24 de set. 1974, p.4

_____. Relação dos monumentos históricos. I – Templos religiosos da capital. In: **Annaes do Archivo Publico Inspectoria Estadual dos Monumentos Nacionais**, Salvador, v. XV. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1928.

_____. Relatório de 31 de dezembro de 1936. In: **Annaes do Archivo Publico Inspectoria Estadual dos Monumentos Nacionais**, Salvador, vol. 26, p.461-491. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1938.

BAIXA dos Sapateiros. **O Imparcial**, Salvador, 17 jun. 1935. p. 7.

BALANÇA comercial é tema de estudos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 nov. 1972. p.4

BALANGANDANS. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 8 mai. 1943. p.17.

BARAÇAL, Anaildo. **O objeto da Museologia**. A via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský. 2008. 134 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008.

BARBOSA, Manoel de Aquino. **Retalhos de um arquivo**. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 1972.

BARRAQUEIROS expõem mercadorias na Rampa aguardando o Mercado Popular. **Diário de Notícias**, Salvador, 15 ago. 1969. p.1.

BARRETO, Antenor. Lavagem do Bonfim: a festa é do povo. **Manchete**, ano 34, n. 1764, 8 fev. 1986. p.110.

BARRETO, José de Jesus. **A Bahia tem... Nádia Taquary**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto 2011.

BARRETO, Paula Cristina da Silva. Gênero, raça, desigualdades e políticas de ação afirmativa no ensino superior. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 1, n. 16, p. 39-64, jan./abr., 2015.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à Técnica de Museus**: parte especializada. Vol. 2. Rio de Janeiro: MEC/MHN, 1953.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**. São Paulo: Editora Anhembi, 1955.

BASTOS, Haydée Di Tommaso. Contribuição para o estudo da ourivesaria no Brasil. **Anuário do Museu Imperial**, Petrópolis-RJ, v. 1, n. 4, p. 241-257, 1943.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUMANN, Eneida Santana. **O arquivo da família Calmon à luz da Arquivologia Contemporânea**. 2011. 161 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BEATRIZ, Sônia. A Boa história de sorte do balangandã. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 mai. 1970. p.3

BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga do Alaketu. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BOAHEN, Albert Adu. Os Estados e as culturas da costa da Guiné Inferior. In: OGOT Bethwell Allan (org.) **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010, p.475-518.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. O Arquivo Público da Bahia. **Bahia Ilustrada**, Salvador, ano IV, n. 6, p. 30-31, 1920.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em Educação – Uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto, Portugal: Porto Editora, 1999.

BOMENY, Helena M. B. Três decretos em um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 137-166.

BOM TRABALHO. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1969, p. 1.

BORGES, Luiz Carlos. Museu como espaço de interpretação e de disciplinarização de sentidos. **Museologia e Patrimônio**, v. 4, n. 1, 2011, p. 37-62.

BORGES, Luiz Carlos, CAMPOS, Marcio D’Oliveira. Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In: ENCONTRO ANUAL DO SUBCOMITÊ REGIONAL DE MUSEOLOGIA PARA AMÉRICA LATINA E O CARIBE – ICOFOM LAM. Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral, XXI, 2012, Petrópolis. **Documentos de Trabalho...** Petrópolis: Unirio/Mast, 2012, p.112-123.

BORTOLOTTI, Chiara. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 2, n. 4, p. 6-17, dez.2010 / mar. 2011, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANCANTE, Maria Helena. **Os ourives na história de São Paulo**. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

BRASIL. Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 30 nov. 1937.

_____. Decreto-Lei n. 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 04 ago. 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5271957/mod_resource/content/1/REFER%C3%80NCIAS%20CITA%C3%87OES%20ABNT%202018.pdf. Acesso: 05 mai. 2020.

_____. faz restrições à entrada maciça de imigrantes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1976, p.19 (1º Caderno).

_____. Instrução Normativa nº 01, 11 de junho de 2007. Dispõe sobre o Cadastro Especial dos Negociantes de Antiguidades, de Obras de Arte de Qualquer Natureza, de Manuscritos e Livros Antigos ou Raros, e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 11 jun. 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/instrucao_normativa_n_01_11_de_junho_de_2007.pdf. Acesso em: 10 mai. 2020.

_____. Lei 10.639/03. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.639.htm. Acesso em: 21 jun. 2020.

_____. Ministério do Turismo. **Cartilha Completa de Segmentação Turística**. Brasília, D. F.: Secretaria Nacional de Políticas de Turismo, 2006. p. 13-18.

_____. Portaria nº 194, de 18 de maio de 2016. Dispõe sobre diretrizes e princípios para a preservação do patrimônio cultural dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana, considerando os processos de identificação, reconhecimento, conservação, apoio e fomento. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, n. 96, seção 1, p.11.

_____. Portaria nº 537, de 20 de novembro de 2013. Dispõe sobre a criação do Grupo de Trabalho Interdepartamental para a Preservação do Patrimônio Cultural de Terreiros (GTIT). **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 20 nov. 2013.

BRITTO, Lemos. Nossa Terra. **Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p.24, nov., 1933.

BRITO, Luciana da Cruz. A legalidade como estratégia: africanos que questionaram a repressão das leis baianas na primeira metade do século XIX. **História Social**, Campinas, v. 1, n. 16, p.15-28, jan./jun., 2009.

BRULON, Bruno. Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**, Museu Paulista, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017.

_____. Entendendo a musealização como processo social: entre o dar e o guardar. In: MENDONÇA, Elisabeth de Castro. **Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio**, p. 38-54, 2016. Disponível em: http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/Publicacoes/06c6bb6680c8ad7ff11a7b7e_a462ce9e.pdf

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: Caminhos Percorridos. **Revista de Arqueologia**, São Paulo, v. 26, n. 2, p.4-15, 2014.

_____. **Museologia: a luta pela perseguição ao abandono**. 2000. 352 p. Tese (Doutorado em Arqueologia e Etnologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. IN: MILDNER, S.E.S. **As várias faces do patrimônio**. Santa Maria: Pallotti, 2006, p. 119-140.

_____. Formas de Humanidade: concepção e desafios da musealização. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 9, n. 9, p. 55-73, 1996.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007

CALMON, Pedro. Bahia: a cidade mais brasileira do Brasil. **Bahia: Tradicional e Moderna**, n.2, ano 1, Julho, 1939, p.1 -2.

_____. Mãe Preta. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1926. Seção 1, p. 2.

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

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade: a Inspeção Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco**. 2012. 184 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.107-144.

_____. **Fascismo: uma ideia que circulou pela América Latina**. História em debate. Rio de Janeiro: Anais ANPUH-RJ, p.51-63, 1991.

_____. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papirus, 1998.

CARDOSO, Ciro Flamarion. El modo de producción esclavista colonial en América. In: ASSADOURIAN, C. S. (org.). **Modos de producción en América Latina**. Cuadernos de Pasado y Presente. 6. ed. México, D.F.: Siglo XXI, 1978, p. 193–242.

CARDOSO, José Maria. Praianos. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 10, p.33-38, jan., 1941.

CARMEM sem balangandãs. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, ano 21, n. 1073. p.3, 1941.

CARMO, Sura Souza. **Balangandãs**: joias de crioulas dos séculos XVIII e XIX e suas ressignificações na contemporaneidade. 2012. 83 p. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2012.

CARNAVAL brasileiro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XLIII, n. 4, p. 6, jan., 1971.

CARONE, Edgard. **O Estado Novo**: 1937-1945. São Paulo: Difel, 1977

CARVALHO, Flávia Maria de. Diáspora africana: travessia atlântica e identidades recriadas nos espaços coloniais. **Mneme -Revista de Humanidades**, Natal, v. 11, n. 27, p.14-24, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem**: a elite política. Teatro das Sombras: a política imperial. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVALHO, Léa Therezinha Alves de. **O Espírito do Lugar**: Articulações entre patrimônios na paisagem edificada do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. 2019. 208 p. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2019.

CARVALHO, Marcos J. M. de. Cidades escravistas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.162-169.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2001.

CASTELNAU-L'ESTOILE, Charlotte de. **Páscoa Vieira diante da inquisição**: uma escrava entre Angola, Brasil e Portugal no século XVII. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Colaboração, antropologia e linguística nos estudos afro-brasileiros. In: MARTINS, Cléo; LODY, Raul (orgs.). **Faraimará**: o caçador traz alegrias; Mãe Stella 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p. 81-97.

_____. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro, Topbooks, 2001.

CAVALCANTI, Robinson. **Cristianismo e política**: teoria bíblica e prática histórica. 3. ed. São Paulo: Temática Publicações, 1994, p. 188.

CAVALCANTI, Waldemar. Tudo acerca de antiguidades. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1965. 1º Caderno, p. 2.

CEB inaugura exposição de Raul Lody. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 mai. 1974. p.6.

CERAVOLO, Suely Moraes. O museu do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e a cultura do patrimônio da Bahia (1894-1927). In: BRITTO, Clovis Carvalho; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da; CERÁVOLO, Suely Moraes (org.). **Estilhaços da memória: o Nordeste e a reescrita das práticas museais no Brasil**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico; Salvador: Observatório da Museologia na Bahia [UFBA/CNPq], 2020, p.140-158.

_____. A Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais do Estado da Bahia: do discurso à ação (1927-1938). In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, RAFAEL Zamorano (orgs.). **90 anos do Museu Histórico nacional em Debate (1922-2012)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico nacional, 2014, p.124-141.

_____. Criando um passado e musealizando um patrimônio: o Museu do Estado da Bahia (1918 - 1959). Simpósio Nacional de História, XXVI, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. ANPUH: São Paulo, julho 2011^a, p.1-19. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300532884_ARQUIVO_MATERIA_LIZACAOPATRIMONIOANPUHSP2011.pdf. Acessado em 30 de maio de 2012

_____. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). In. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.19. n.1. p. 189-243, jan./jun., 2011b.

CERAVOLO, Suely Moraes; SOUZA, Carla Martins e. “BAHIA AMEAÇADA”: a visão de patrimônio cultural arquitetônico de José Valladares (1958-1959). **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119-137, jan./jun., 2015.

CHAGAS, Mário. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Brasília: IBRAM, 2003a.

_____. O Pai de Macunaíma e o Patrimônio Espiritual. In: CHAGAS, Mário e ABREU, Regina (orgs.). **Memória e Patrimônio**. Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editores, 1996.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Por uma História da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, v. 1, n. 34, p.147-165, 2012.

CIDADE alegre com o mercado. **Diário de Notícias**, Salvador, 2 fev. 1971. p.1.

CIDREIRA, Renata Pitombo (org.). **As vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2015.

CLIFFORD, J. Diasporas. **Cultural Anthropology: Journal of the Society for Cultural Anthropology**, Washington, v. 9, n. 3, p. 302-338, 1994.

COLLAÇO, Vera Regina Martins; SANTOLIN, Rosane Faraco. As revistas, seu público e a modernização da cidade. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1260-1269, 2019. Disponível em: http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/

COMIDA barata é aqui. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 dez. 1970. p.8.

CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da. A Bahia e a "civilização": a cidade do Salvador no Brasil republicano. **Revista Eletrônica Multidisciplinar Pindorama**, Salvador, v. 1, n. 1, p.1-11, ago., 2010. Disponível em: www.revistapindorama.ifba.edu.br. Acesso em: 10 jan. 2020.

CONTRA a hygiene... **A Tarde**. Salvador, 29 jun. 1925. p.1.

CORDEIRO, Carlos, JACINTHO, Djalma; AUGUSTA, Maria; REIS, Jorge. Época áurea da música brasileira. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1975. p.10.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Um museu mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 33-51, mai., 2014.

_____. **O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia**: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. São Luís: EDUFMA, 2009.

_____. Metamorfoses conceituais do Museu da Magia Negra: primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (orgs.). **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007, p.287-218.

_____. Museu Mefistofélico: o significado cultural da Coleção de Magia Negra do Rio de Janeiro, primeiro patrimônio etnográfico do Brasil (1938). **Ciências Sociais em Revista**, São Luís, v. 04, n. 02, p.31-52, 2006.

_____. A Coleção do Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: O primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. **Mneme Revista de Humanidades**, Natal, v. 07, n. 18, p. 404-435, 2005.

COSTA, Amanda Gabrielle de Queiroz. Os projetos do Centro Nacional de Referência Cultural: referenciamento da cultura brasileira. In: Encontro Estadual De História da ANPUH-RS, XI, 2012, Porto Alegre. **Anais do [...] Porto Alegre**, APUH_RS. 2012, p. 27-34. Disponível em www.eeh.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346437321_ARQUIVO_artigoANPUH.pdf. Acesso em: 9 de set. 2019

COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia dos objetos**: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

COUTINHO, Paula Andrade. **Do palacete ao castelo**: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch. 2017 151 p. Dissertação (Mestrado em Museologia)

- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

CRUZ, Cíntia; PIVA, Juliana Dal. **Depois de 130 anos apreendidas, peças de religiões afro-brasileiras chegam ao Museu da República**. Época, Rio de Janeiro, 21 set, 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/depois-de-130-anos-apreendidas-pecas-de-religoes-afro-brasileiras-chegam-ao-museu-da-republica-1-24652424>. Acesso: 10 mar. 2020.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de Barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CUNHA, Andreia Filipa Carvalho. **O genius loci das Lagoas de Bertandos e de S. Pedro D'arcos no design de biojoias**. 2015. 158 p. Dissertação (Mestrado em Design Integrado) – Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2015.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. **Joias de crioula**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: FLACSO, 2005.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. 2006. 285 p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pró-Graduados em História, 2006.

CURY, Marília Xavier. **Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, v.9, n. 17, p.129-146, jan-jul, 2020.

_____. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Museu, filho de Orfeu, e musealização**. In: Encontro Regional Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe, VIII, 1999, Coro. **Anais [...]**, Coro: ICOFON LAM, 1999, p. 50-55, 1999.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1940.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DÊ TRÊS pancadinhas na madeira afinal, hoje é sexta-feira, 13 de agosto. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1973. p.6.

DIAGNE, Pathé. **As estruturas políticas, econômicas e sociais africanas durante o período considerado**. In: OGOT, Bethwell Allan (org.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010, p.27-54.

DIAS, Maria Odila da Silva. **Nas fímbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e ganho. Estudos econômicos**, São Paulo, n.15 esp., 1985.

DIOP, Cheikh Anta. **Precolonial Black Africa**: a comparative study of the political and social systems of Europe and Black Africa, from Antiquity to the formation of Modern States. Westport: Lawrence Hill & Company, 1987.

DÓCIO, Vanessa de Almeida. **Sob o signo da pedra e cal**: trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no estado da Bahia (1927 – 1967). 2014 171 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DOMINGUES, André. **Caymmi sem Folclore**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DOMINGUES, Petrônio José. Cidadania levada a sério: os republicanos de cor no Brasil. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça**: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, p.99-126.

_____. Entre Dandaras e Luizas Mahins: mulheres negras e anti-racismo no Brasil In: PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da (orgs.). **O movimento negro brasileiro**: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2009. p.17-48.

DOURADO, Odete. Antigas falas, novas aparências: o tombamento do Ilê Axé Iyá Nassô Oká e a preservação dos bens patrimoniais no Brasil. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 14, n. 2, p.6-19, 2011.

DUCATI, Ariane. Conheça a história por trás das joias de crioula de Cesária. **Gshow**, Rio de Janeiro, 07 nov. 2018. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/o-tempo-nao-para/noticia/conheca-a-historia-por-tras-das-joias-de-crioula-de-cesaria.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2021.

DUISENBERG, Edna dos Santos. A Economia Criativa: Uma Opção de Desenvolvimento Viável? In: REIS, Ana Paula Fonseca (org.). **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural/Garimpo Soluções, 2008.

EDITORIAL...**A Tarde**, Salvador, 25 jun. 1925. p.1.

ENCARNAÇÃO, Elisângela Sales. **A Bahia imaginando-se nação**: discursos que forjaram uma identidade cultural baiana entre as décadas de 1940 e 1970. 2010. 192 p. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

ENCONTRO DE GOVERNADORES. Compromisso de Salvador. Salvador: 1971.

ENDEREÇO para quem gosta de boa comida: Feira da Providência. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 set. 1971. p.2

ENGERS, Maria Emília Amaral. Pesquisa educacional: reflexões sobre a abordagem etnográfica. In: _____. (Org.). **Paradigmas e Metodologias de Pesquisa em Educação**: notas para reflexão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 65-74.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de joias brasileiro. 2009 335 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

_____. Joia Escrava: design de resistência. **Revista Design em Foco**, Salvador, vol. 1, n. 1, jul-dez, p. 31-39, 2004.

FARELLI, Maria Helena. **Balangandãs e figas da Bahia**. Rio de Janeiro: A C., 1981.

FARIA, Sheila de Castro. Mulheres negras, família e pecúlio no Brasil no Brasil escravista: contribuição para a história da família brasileira. In: FARIA, Sheila de Castro; REIS, Adriana Dantas (orgs.). **Mulheres negras em perspectiva**: identidades e experiências de escravidão e liberdade no espaço atlântico (séculos XVII-XIX). Feira de Santana: UEFS Editora; Rio de Janeiro: Cantagalo, 2022, p.223-264.

FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras**. As pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e São João Del Rey (1700-1850). 2004. 315 p. Tese de professor Titular defendida junto ao departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

FARIAS, Juliana Barreto. Penca de balangandãs. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (orgs.). **História do rio de janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: FGV Editora: 2019, p.84-93.

_____. **Mercados Minas**: Africanos ocidentais na Praça do Mercado (1830-1890). 2012 290 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

FARIAS, Rodrigo da Costa; GOELLNER, Silvana Vilodre. A capoeira do Mercado Modelo de Salvador: gestualidades performáticas de corpos em exibição. **Rev. bras. Educ. Fís. Esp.**, São Paulo, v.21, n.2, p.143-155, abr./jun. 2007.

FEIRA da Providência recebe mulher do presidente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 set. 1971. 1º Caderno, p.27.

FEIRAS colonias. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1915. p.1.

FEITIÇARIA. **O Imparcial**, Salvador, 3 ago. 1935. p.1

FENELON, Déa R. Políticas Culturais e Patrimônio Histórico. In: **Direito à Memória**. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, PMSP, 1992.

FERNANDES, Ana; FIGUEIREDO, Glória Cecília dos Santos; REBOUÇAS, Thaís. (orgs.). **Semana de urbanismo de 1935**: conferências. Salvador: Assembleia Legislativa, 2016. *facsimile*.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: No limiar de uma nova era. Vol 2. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/

Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

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

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: Elites letradas, mulheres pobre e cultura popular em Salvador (1890-1937). **Revista AfroÁsia**, Salvador, v. 1, n. 21-22, p. 239 -256, 1998-1999.

FERREIRA, Larissa da Silva; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. Decurso histórico do turismo no estado da Bahia: Antônio Carlos Magalhães (ACM) e a cultura local como fatores intervenientes para o desenvolvimento da atividade. **GeoTextos**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 113-127, jul., 2013.

FINLEY, Cheryl. Autenticando masmorras, branqueando castelos. Salvador: **Catálogo da Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea**, 2005.

FOGO destruiu mercado que era grande atração. **Diário de Notícias**, Salvador, 2 ago. 1969. p.5-6.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. RIO de Janeiro: UERJ, 2005.

_____. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. In: SANT'ANNA, Márcia G. (org.). **O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultural/IPHAN, 4. ed., 2006, p.111-120.

FRAGA FILHO, Walter. O cotidiano movediço do pós-abolição: ex-escravizados na cidade de salvador, 1889-1890. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, p. 126-139.

_____. Migrações, itinerários e esperanças de mobilidade social no Recôncavo baiano após a Abolição. In: BACELAR, Jeferson; PEREIRA, Cláudio (orgs.). **Política, instituições e personagens da Bahia (1850-1930)**. Salvador: EDUFBA, 2013, p.43-72.

_____. **Mendigos, Moleques e Vadios na Bahia do Século XIX**. São Paulo, HUCITEC; Salvador, EDUFBA, 1996.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda: O gabinete de curiosidades de Nassau**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; CASTRO, C. A Cidade e seus Souvenires: O Rio de Janeiro para o turista ter. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 34-53, set., 2007.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; MENEZES, Palloma Valle. As viagens da favela e a vida social dos souvenirs. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 3, p.651-670, set-dez, 2016.

FREITAS, Nanci de. A personagem-tipo na revista de Walter Pinto: configuração e dissolução. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 119-142, mai., 2015.

FREITAS, Rita Ribeiro. **O Espírito do Lugar no Design de Joalheria portuguesa: a Eleuterio Jewels como caso de estudo**. 2017. 168 p. Dissertação (Mestrado em Design Integrado) - Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2017.

FLY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. São Paulo: Zahar, 1982.

GAMA, Elisabeth Castelano. **Lugares de memórias do povo-de-santo: patrimônio cultural entre museus e terreiros**. 2018. 277 p. Tese (doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo, Edusp, 2003.

GARCIA, Tânia da Costa. **O It verde amarelo de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GIRON, Luís Antonio. **Mário Reis: o fino do samba**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GODOY, Arilda S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, jun.,1995.

GODOY, Solange de Sampaio. **Círculo das Contas**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

GOMES, Flávio; SOARES, Carlos E. L. “Dizem as quitandeiras”...: ocupações e identidades étnicas numa cidade escravagista: Rio de Janeiro, século XIX. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 02, p. 3-16, jul./dez., 2002.

GOMES, Nilma Lino; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. Resistência democrática: a questão racial e a Constituição Federal de 1988. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 39, n. 145, p.928-945, out./dez., 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

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

_____. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, 2007, p.139-158

_____. Teorias antropológicas e objetos culturais. In: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007, p.13-42.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun., 2005.

GONSALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

_____. **A escravidão reabilitada**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

GOTTSCHALL, Carlota. O turismo como atividade promotora do desenvolvimento regional. **Bahia Análise & Dados**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 105-111, set., 2001.

GRAHAM, Jessica. A virada antirracista do Partido Comunista do Brasil, a frente negra brasileira e a ação integralista brasileira na década de 1930. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, p. 283-300.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma Viagem ao Brasil e de uma estada neste país durante parte dos Anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1956.

GRANDE feira de artesanato no sul. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1974. p.2.

GREENBLATT, Sthepen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

_____. Bem e patrimônio cultural. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

GUERREIRO, G. A cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo. In: **Revista Gestão e Planejamento**. Salvador, v. 6, n. 11, p. 06-22, jan./jun., 2005.

GUIMARÃES, Reinaldo da Silva. **Afrocidadanização: ações afirmativas e trajetórias de vida no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Selo Negro, 2013.

GURAN, Milton. Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília-DF, n. 35, p.213-226, 2017.

HABSBURGO, Maximiliano. **Bahia 1860**: esboços de viagem. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103- 133.

HARDMAN, Aline Souza. **Pencas de balangandãs**: construção histórica, visual e social das "crioulas" no século XIX. 2015 124 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Cidade de Goiás, 2015.

HARRIS, Joseph E. A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo. In: OGOT, Bethwell allan (org.). **História geral da África, V**: África do século XVI ao XVIII. Brasília: UNESCO, 2010, p.135-164.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. "O dengo que a nega tem": representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi. **ArtCultura**, Uberlândia, v.16, n. 28, p. 77-88, jan-jun, 2014.

HEYWOOD, Linda M. (org.) **Diáspora Negra No Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HORODYSKI, Graziela Scalise. **O consumo na experiência turística**: o caso dos souvenirs no destino Curitiba-PR. 2014. 311 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Curitiba, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Otávio. **Raças e classes sociais no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Escravidão e racismo**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

ICOMOS. **Declaração de Québec**: sobre a preservação do "Spiritu loci": assumido em Québec. Canadá, 4 out. 2008. Paris: Icomos, 2008. Disponível em: https://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declarati on_Final_PT.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

ICOMOS. **Declaração de Foz do Iguaçu**. Brasil, 31 mai. 2008. Disponível em: https://www.icomos.org/centre_documentation/declaration-igua%C3%A7u-eng.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

INIROKI, Joseph E. A África na história do mundo: o tráfico de escravos a partir da África e a emergência de uma ordem econômica no Atlântico. In: OGOT, Bethwell Allan (org.). **História geral da África, V**: África do século XVI ao XVIII. Brasília: UNESCO, 2010. p. 91- 134.

ISAIA, Arthur Cesar. Catolicismo e Desenvolvimentismo Varguista. Nexos do Apoio da Arquidiocese de Porto Alegre Ao Estado Brasileiro Pós 1930. **Estudos Ibero Americanos**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 93-106, 1993.

JACOBINA, Ronaldo. Designer das joias da novela Segundo Sol começou com loja em Salvador. **Correio da Bahia**, Salvador, 26 de jul. 2018. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/designer-das-joias-da-novela-segundo-sol-comecou-com-loja-em-salvador/>

JOIA DE CRIOULA: balangandãs de metal de Salvador. Direção: Geraldo Moraes. Produção Instituto Mauá. Salvador: TVE/IDERB, 2013. 1 DVD (26 min.)

JOIAS afro-brasileiras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 jun. 1973. p.11

KAMILA. A notícia é mulher. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1968a. Caderno Você, p.1.

KAMILA. Seis rainhas da simpatia e da gentileza para receber a Rainha Elisabeth II. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1968b. Caderno Você, p. 2.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KELSCH, Leonardo Teixeira. **Turismo em Salvador na Era Vargas**: a trajetória das políticas de inserção e promoção da atividade na cidade da Bahia entre os anos 1930 e 1945. 2018 305 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, 2018.

KERBER, Alessander. Carmem Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan./jun., 2005.

KRAUSE, Thiago. Crise ou prosperidade? A Bahia no século XVII. In: REIS, Adriana Dantas; ADAM, Caio Figueiredo Fernandes (orgs.). **Estudos em história colonial**: a Baía de Todos os Santos e outros espaços luso-americanos. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018. p.71-116.

KRAUSHE, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LANDIM, Maria Luiza Braga. Os galegos do Mercado Modelo: O Comércio "Salvador". **Latinidade**, Rio de Janeiro, ed. Esp., p.101-110, 2013.

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, Panos e Balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil**: colonização e escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LARGO do Theatro. **O Combate**, Salvador, 14 jul.1927. p.6.

LEAL, Claudia Feireabend Baeta (org.). **As missões da Unesco no Brasil**: Michel Parent. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2008.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **A Rainha Destronada**: Discursos das Elites sobre as Grandezas e os Infortúnios da Bahia nas Primeiras Décadas Republicanas. 2005.

339 p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **E a Bahia civiliza-se....**ideais de progresso e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana Salvador 1912-1916. 1996 162 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

LIMA, Adão. Noticiário elegante. **Revista da Semana**, 9 mar. 1940, p.9.

LIMA, Alessandra Rodrigues. LIMA, Alessandra Rodrigues. Patrimônio Cultural Afro-brasileiro e o Registro de Bens Culturais: alcances e limitações. **Cadernos Nauti: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural**, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 39-58, 2020.

_____. **Patrimônio cultural afrobrasileiro:** as narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial. 2021. 157 p. Dissertação (Mestrado profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) –Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação**. Brasília-DF, v. 42, n. 3, p. 379-398, set./dez., 2013.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Estudos Avançados**, Salvador, v. 18, n.52, p.201-221, 2004.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: Musimed, 1990.

LODY, Raul. **O povo de santo:** religião, história, cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. **O Negro no Museu Brasileiro:** construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Joias de Axé:** Fios de Conta e Outros Adornos de Corpo. A Joalheria Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Candomblé:** religião e resistência cultural. São Paulo: Ática, 1987

_____. **Pencas de balangandãs da Bahia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LOPES, Antônio Herculano. Vem cá, mulata!. **Tempo**, Niterói, v.13, n. 26, p.80-100, 2009.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. Narrativas e significados do 13 de maio e do 20 de novembro para a história do Brasil. In: PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da (orgs.). **O movimento negro brasileiro:** escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2009, p. 49-80.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LORENTE, Jesús Pedro. **Manual de historia de la museologia**. Madri: Ediciones Trea, 2012.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Fragmentos, modelos, imagens: processos de musealização nos domínios da ciência. **DataGramZero**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.01-10, 2007.

_____. Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: **Seminário Iberoamericano de Investigación em Museología**, 3. Madrid, 2011. Disponível em: <http://www.siam2011.eu/wp-content/uploads/2011/10/Maria-Lucia-de-Niemeyer-ponencia-Draft.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

LOW, Setha M. Anthropological-Ethnographic Methods for the Assessment of Cultural Values in Heritage Conservation. In: MASON, Randall; Torre, Maria de la (org.). **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, p. 31-50.

LÜHNING, Angela. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP**, São Paulo, v.1,n. 28, p.194-220, 1996.

LÚZIO, Jorge. Influências e correlações da circulação de marfim na arte colonial brasileira: o bom pastor da fundação Ema Klabin. In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez (org.). **O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (Séculos XV ao XIX)**. Belo Horizonte: Clio, 2017, p. 261-279.

MACDONALD, Sharon. **A Companion to Museum Studies**. New Jersey Blackwell Publishing, 2006, 592p.

MACEDO, Sérgio. Mucama, quebranto e balangandan. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1955, p.7.

MACHADO, Paula de Souza; SIQUEIRA, Euler David de. Turismo, Consumo e Cultura: significados e usos sociais do souvenir em Petrópolis-RJ. **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro, v.1, v.10, p.2-18, 2008.

MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. **Ourivesaria baiana**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1973.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador**. 2015 309 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 2015.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias...Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)**. 2004 152 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Pró-Memória, 1985.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 129–156, dez., 2009.

“Mãe Preta”. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 06 abr. 1926. Seção 1, p.1.

MALHANO, Clara Emília. **Da materialização à legitimação do passado**: a monumentalidade como metáfora do Estado (1920-1945). Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. Africanos livres. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.72-77.

MARCONI, Paolo. A Lavagem do Bonfim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1972. p.2

MARGALLO, Pedro Thomaz. Protecção do Estado às Obras de Arte e Monumentos Históricos (Cachoeira, 10 de julho de 1927). In: IGHB. **Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia**, Salvador, n. 53, p. 513-518, 1927.

MARIA, José. Antiquários e Praça. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 14, p.15, abr., 1953.

MARIANO, Agnes. **A Invenção da Baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MARINS, Paulo. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, jan./abr., 2016.

MARTINS, Justino. Elisabeth na corte de seu Arthur. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 865, p.3-18, nov., 1968.

MARX, Karl. A mercadoria. In: MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. In: MASON, Randall; Torre, Maria de la (org.). **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, p.5-30.

_____. Economics and Heritage Conservation: Concepts, Values, and Agendas for Research. In: MASON, Randall; Torre, Maria de la (org.). **Economics and Heritage Conservation**. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1998, 2-18.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio Augusto (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000. p.176-185.

MATOS, Claudia. **Acertei no Milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Ana Teresa Góis Soares de. **Nem português, nem mineiro... baiano e nacional, com todo respeito**: a atuação da Bahia no campo do patrimônio brasileiro. 2014. 145 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio) –

Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX**: itinerário de uma pesquisadora. Salvador: Corrupio, 2004.

MEDEIROS, J. B. **Redação Científica**: a prática de fichamentos, resumos, resenhas. São Paulo: Atlas, 2000.

MENDONÇA, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de. **Joias do Brasil Antigo**. São Paulo: Arquimedes, 1968.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: Uma revisão de premissas. Fórum Nacional de Patrimônio Cultural, I, 2009, Ouro Preto. **Anais do [...]** Ouro Preto: IPHAN, 2009, v. 1, p.25-39.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.2, n. esp., p.9-42, jan/dez., 1994.

_____. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. **Ciências em Museus**, Belém, n. 4, p. 103-120, 1992.

MERCADO Modelo. **Diário da Bahia**, Salvador, 07 ago. 1930. p.2

MERCADO Modelo, onde a Bahia vende seu feitiço. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1973. p.4.

MEYRIAT, Jean. Document, documentation, documentologie. **Schéma et Schématisation**, nº 14, p. 51-63, 1981.

MIRANDA, Victorino Chermont de. O problema da nostalgia nas coleções de porcelanas históricas. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **Coleções e colecionadores**: a polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p.74-85.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “Traje de Crioula”**: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista. 2012 190 p. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. As roupas de crioula no século XIX, e o traje de beca na contemporaneidade: uma análise museológica. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, ano 19, v. 24, p. 287-306, 2006.

MONTEIRO, Martha Gil. **Carmem Miranda**: a pequena notável (uma biografia não autorizada). Rio de Janeiro: Record, 1989.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos. **Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. esp., dez., p.144-160, 2020.

MOURA, Clovis. **O negro**: de bom escravo a mau cidadão? Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1977.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade**: Arestas e Curvas na Coreografia de Identidade do Carnaval de Salvador. 2000. 321 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

MUELLER, Helena Isabel. Os ativos intelectuais católicos no Brasil dos anos 1930. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 69, p.259-278, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NÃO se ocupa os passeios com carregamentos à cabeça. **A Capital**, Salvador, 25 dez. 1925. Seção 1, p.1.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do povo negro brasileiro**. Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **Historia, Ciencias, Saude – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p.967-982, jul./set., 2020.

NIXON no Brasil no Sesquicentenário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1971. p. 3.

NOBLAT, Ricardo. Bahia: Paz e amor. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 20, n. 1086, p. 74-80, fev., 1973.

NOITE baiana dá opção ao turista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1978. p.9.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenomeno do Lugar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo, Cosaf Naify, 2006. p. 444-461.

NORONHA, Silvia. O rei dos balangandãs. **Correio da Bahia**, Salvador, 02 fev. 2003. Caderno Domingo, p.11.

NORRILD, J. El Mate como Souvenir Turístico en Argentina – su identidad funcional y ornamental. In: MARONESE, L. (org). **La Artesanía Urbana como Patrimônio Cultural**. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimônio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2004.

NÓR, Soraya. O lugar como imaterialidade da paisagem cultural, São Paulo, n. 32, p. 119-128, 2013.

Northern Brazil Guide. Norfolk-Virginia: Department of the Navy Department, 1980.

NOSSA Senhora da Purificação. **O Imparcial**, Salvador, 12 fev. 1935. p.2.

NOVAES, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: Malandragem e Estado Novo. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 39-44, jan./jun. 2001.

NUNES, Fernanda. As representações da favela e seus significados: o caso dos souvenirs “by Rocinha”. In: PANOSSO NETTO, Alexandre; GAETA, Cecília (orgs.). **Turismo de experiência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

- O Candomblé em Londres. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1972. p.2.
- O Castelo da Torre. **Bahia: Tradicional e Moderna**, Salvador, n. 1, ano 1, p. 28, abr., 1939.
- OLENDER, Marcos. O afetivo efetivo. Sobre afetos, movimentos sociais e preservação do patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília-DF, n. 35, p. 321-341, 2017.
- OLIVA, Menezes de. Tentativa de Classificação dos balangandans. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.2, p.38-47, 1941.
- OLIVEIRA, Fernando Hupsel de. Bonfim, a grande festa da Bahia. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 10 out. 1976. Primeiro Caderno, p.5.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.323-350.
- _____. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de; OLIVEIRA, Orlando J. R. de. Estado e turismo: trajetórias do caso baiano. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p.384-398, dez., 2012.
- OLIVEIRA NETO, Francisco Gomes de. **A penca e o barangandan**. S.l.s.n s/d 3fl datilografadas.
- OLIVEIRA, Octávia Correa dos Santos. Ourivesaria brasileira. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 25- 37, 1948.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- Organização Mundial de Turismo (OMT). **Turismo internacional: uma perspectiva global**. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2003.
- O PAPEL cultural e educativo do Museu do Estado. **Bahia: Tradicional e Moderna**, ano 1, n. 2, p. 6-9, jul., 1939.
- O PAPEL dos amuletos na crença popular. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 08 abr. 1973. p.5
- O POVO não pôde lavar a igreja do seu padroeiro. **O Momento**, Salvador, 16 jan. 1948. p.1.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OUTRO typo da rua, A mulher do caruru. **A Notícia**, Salvador, 1 out. 1925. p.8.
- OZANAN, Luiz Henrique **A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais: 1735-1815**. 2013. 258 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PAES-LUCHIARI, Maria Tereza Duarte. Patrimônio cultural, turismo e identidades territoriais - um olhar geográfico. In: Em: BARTHOLO, Roberto; SANSOLO, Davis Gruber; BURSZTYN, Ivan. (org.). **Turismo de Base Comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem. 2009. p. 162-174.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2001.

PALMER, Colin. Defining and Studying the Modern African Diaspora. **AHA Perspectives on History**, Defining and Stu Publications & Directories dying the Modern African Diaspora, September, 1998.

PANDOLFI, Dulce. Os anos de 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.13-38.

PARÉS, Luís Nicolau. Africanos Ocidentais. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.78-84.

PARIS exhibe artesanato da Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1972. 1º Caderno, p. 10.

PAULA, Flávio de. Cachoeira! (canto de amor). **O Eco**, 25 jun. 1939, p.1.

PAULA, Tauana Macedo de; MECCA, Marlei Salete. Valorização, preservação e promoção da cultura local através da economia criativa: o caso da produção do souvenir gastronômico. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 121-133, 2018.

_____. Significados do souvenir turístico atribuídos pelos turistas do passeio de trem 'Maria Fumaça', estação de Bento Gonçalves/RS. **Turismo, Visão e Ação**, Itajaí, v. 18, n. 2, p. 379-404, 2016a.

_____. A percepção dos gestores de lojas de Souvenirs do atrativo turístico Maria Fumaça, Região Uva e Vinho - RS. **Revista de Turismo Contemporâneo**, Natal, v. 4, n. 2, p. 223-241, 2016b.

_____. A relação do souvenir com a Economia Criativa: um estudo de caso. In: Judite Sanson de Bem. (org.). **As aglomerações industriais do Rio Grande do Sul**. 1ed.Caxias do Sul: EDUCS, 2015, v. 1, p. 143-156.

_____. O Souvenir como objeto de estudo nos periódicos científicos de turismo e nos programas de turismo stricto sensu no Brasil. In: Seminário Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo - ANPTUR, XI, 2014, Fortaleza. **Anais do [...]**. Fortaleza: ANPTUR, 2014, p.1-14.

PEIXOTO, Afrânio. **Breviário da Bahia**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1980.

PELO nosso patrimônio artístico. **A Capital**, Salvador, 20 jan. 1927. p.1.

PEREIRA, Evaldo Simas. A "baiana" vai correr mundo nos filmes de Walt Disney. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 3 de jul. 1943, p.17-18.

PEREIRA, Flávia Lago de Jesus. **Modernizar as cidades, civilizar os costumes: Repressão a espíritas e candomblecistas na Bahia republicana (1920-1940)**. 2015. 176 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PEREIRA, Maria Fernanda de França. O samba veste casaca. O samba de exaltação como locus discursivo da brasilidade no Estado Novo. **Anais XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2015, p.1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0750-2.pdf>

PEREIRA, Réia Silva Gonçalves. “É som de preto e favelado”: o caráter diaspórico, global e local do funk. **Dito feito**, Curitiba, v. 4, n. 5, p.1-12, jul-dez., 20 13.

PHILLIPS, Clare. **Jewels & jewellery**. London: V & A Publishing, 2008.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

PINHO, José Wanderley de Araújo. Protecção dos monumentos publicos e objectos históricos. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador, n. 43, p. 191-198, 1918.

_____. A Igreja da Sé - em torno de sua demolição. Proposta do Dr. José Wanderley de Araújo Pinho em sessão de 22 de março de 1925 e parecer da comissão. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, Salvador, n. 51, 1925, p. 81-91.

PINHO, Osmundo de Araújo. **O mundo negro: hermenêutica da reafricanização em Salvador**. Curitiba: Progressiva, 2010.

_____. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico d a baianidade. In: **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 1-13, fev., 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 set. 2019.

_____. **Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador**. 1996. 165 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1996.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PIPOCAS... **A Coisa**. Salvador, 06 mai. 1900. p.1.

PIPOCAS... **A Coisa**. Salvador, 12 mai. 1900. p.1.

POMIAM, Krzysztof. Coleção. In: **Encyclopedia Einaudi**, v.1, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p 51-86

PORTO, Alessandra de Figueiredo. Copacabana e o espírito do lugar: reflexões sobre a celebração da vida no Rio de Janeiro contemporâneo. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 13, n. 155, p.39-47, abr., 2014.

PROPAGANDA indigna: os typos que a photographia Lindermann representa a bahiana e os habitantes da terra dos negros. **Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 39, p.22, 1921.

QUEIROZ, Lúcia Aquino de. **Turismo na Bahia**: estratégias para o desenvolvimento. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002.

QUEIROZ, Mércia Maria Aquino de. **Turismo de raízes na Bahia**: Um estudo sobre a dinâmica do Turismo Étnico (Afro) na Bahia: os casos do Pelourinho / Salvador e da Festa da Boa Morte / Cachoeira. 2008. 237 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

QUERINO, Manuel. **As artes na Bahia**. Salvador: Typ. e Encardenação de Lyceu de Artes e Offícios, 1909.

_____. **Artistas Baianos**: indicações biográficas. 2. ed. Bahia: Officina da Imprensa da Bahia, 1911.

_____. **O colono preto como fator da Civilização Brasileira**. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1918.

_____. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RAMOS, Arthur. **Culturas Negras**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

_____. **O Negro na civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1971.

RANGEL, Márcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 7, n. 1, p. 103-112, jan./abr., 2012a.

_____. As coleções e a construção do conhecimento: a formação do acervo do Museu da Cidade do RJ, a coleção Costa Lima e a Coleção de Instrumentos Científicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Coleções e colecionadores**: a polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012b, p.133-146

RANGEL, M. F. A cidade, o museu e a coleção. **Liinc em Revista**, v. 7, p. 301-310, 2011.

RATTS, Alex; DAMASCENO, Adriane A. Participação Africana na Formação Cultural Brasileira. In: BRASIL. **Educação africanidades Brasil**. Brasília: MEC; UNB, 2006.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

_____. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês (1835). São Paulo: Brasiliense, 1986.

REIS, Marilise Luiza Martins dos. **Diáspora como movimento social: A Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diaspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional.** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

RENAUX, Sigrid. O Brasil sob o olhar de P. K. Page: a viagem como experiência social, cultural e estética. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 10, n.2, p.25.40, jul./dez., 2012.

RIBEIRO, Alexandre. **O Tráfico Atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador (c.1680–c.1830).** 2005. 149 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: evolução e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIEGL, Alois. **O culto Moderno as monumentos.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

RISÉRIO, Antônio. **As sinhás pretas da Bahia: suas escravas, suas joias.** Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2021.

_____. **Uma história da cidade da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. **Edgard Santos e a invenção da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2003.

_____. **Caymmi: uma utopia de lugar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSA, Mercedes. Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras. In: CEPESE, Alves, Natália Marinho Ferreira (org.). **Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa.** Porto: CEPESE, vol. 1, 2008, p.403-412.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **O intelectual “feiticeiro”:** Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil. 2011. 228 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Fidalgos e filantropos: a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550-1755.** Brasília: UnB, 1981.

SÁ, Daniel Alcântara de. **Musealização e negras de ganho: práticas museológicas e apropriação de representações oitocentistas do Rio de Janeiro.** 2020 145 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2020.

SÁ, Douglas Marques de. A insubssão islâmica na Bahia. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 19 de dez. de 1977, p.3, Caderno Um & Meio.

SÁ, Natalia Coimbra de. A Baianidade como Produto Turístico: uma análise da ação dos Órgãos Oficiais de Turismo na Bahia. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação, XXIX, Brasília, 2006. **Anais do [...]**. Brasília: INTERCOM, 2006, p.1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1430-1.pdf>

SÁ, Tânia Regina Braga Torreão. Códigos de Posturas Municipais como instrumentos normativos da produção de nova lógicas territoriais: estudo de caso do centro histórico de Salvador. **Percursos: sociedade, natureza e cultura**, Curitiba, v. 1, n. 11, p. 273-289, 2010-2011.

SALVADOR: alegre, saneada e limpa, a cidade volta neste verão a ser orgulho para sua gente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1979. p. 19.

SAMBA e cores abrem a feira. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 set. 1970. p.2.

SAMPAIO, Theodoro; SILVA, Pirajá da; FRANÇA, A. de Campos. A figura simbólica da Bahia. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**. n. 45, p. 231-232, 1919.

SANDES, Juipurema A. Sarraf. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira**. 2010. 288 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SANSONE, Livio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, 27, 249-269, 2002. Disponível em: portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21038. Acesso: 10 jan. 2020.

SANTANA, Geferson. **O combate das ideias: estratégias culturais dos intelectuais comunistas baianos a produção e um novo conhecimento sobre o Brasil (1920-1937)**. 2017. 336 p. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.

SANTANA, Maria da Ajuda Santos. Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, p.42-45, n. 88, 2013.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana (1920-1980)**. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

SANT'ANNA, Márcia. Salvador: patrimônio como insumo do turismo e do lazer urbano. In: **A cidade atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990** [online]. Salvador: EDUFBA-PPG-AU FAUFBA, 2017, p. 71-114.

SANTOS, Aychá Freitas. **Desenvolvimento local e políticas públicas: estrutura analítica sob enfoque da escala humana no contexto do turismo na Bahia**. 2017. 146 p. Dissertação (Mestrado em Economia Regional e Políticas Públicas) - Universidade Estadual Santa Cruz, Ilhéus-Ba, 2017.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Fernanda Barros dos. **Raça e classe no Brasil: um estudo comparativo quanto à raça e classe à luz de Florestan Fernandes (1920-1995) & Roger Bastide (1898-1974) e Thales de Azevedo (1904-1995)**. Rio de Janeiro: Gramma, 2016.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. **Economia e Cultura do Candomblé na Bahia: o comércio de objetos litúrgicos afrobrasileiros - 1850/1937** [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2013.

SANTOS, Florêncio. Barangandans e não balangandans. **Revista Carioca**, Rio de Janeiro, p. 16, fev., 1941a.

_____. Baía – Cidade do Salvador. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, p.13, jun., 1941b.

SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?”** Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). 2014. 137 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O Poder da Cultura e a Cultura no Poder: A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SAPORETTI, Carolina Martins. **A gestão de Renato Soeiro na direção da DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) (1967-1979)**. 2017. 134 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

SCHEINER, Tereza Cristina. Para além do Museu: museologias e Meta(?)teorias. Notas sobre a contribuição de Stránský para o pensamento latino-americano. In: BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. Stránský: uma ponte Brno-Brasil. CICLO DE DEBATES DA ESCOLA DE MUSEOLOGIA DA UNIRIO, 3., 2017. **Anais [...]**. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, Paris, 2017, p. 60-72.

_____. Museu e Museologia – definições em processo. Rio de Janeiro: s.n, 2005a [tradução] do Musée et Muséologie - Définitions en cours. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). **Vers um redéfinition du musée**. Paris: L'Harmattan, 2007, p.147-165.

_____. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). **MAST Colloquia – Museu: Instituição de Pesquisa**. Rio de Janeiro, 2005b. p. 85 -100.

_____. Objeto documento. Objeto argumento. Objeto instrumento. **Raízes e Rumos**. Rio de Janeiro, v. 2, n.4, 1995.

SCHWATCZ, Lília Moritz. **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Stuart B. **Escravos, Roceiros e Rebeldes**. Bauru – SP: EDUSC, 2001.

_____. **Segredos internos:** engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SILVA, Alberto Costa e. **Um rio chamado Atlântico:** a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SILVA, Aldo José Morais. **Instituto Geográfico e Histórico da Bahia:** Origem e Estratégias de Consolidação Institucional 1894 – 1930. 2006. 251 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SILVA, Ana Paula da. **O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a construção da memória histórica nacional por meio dos bens culturais imóveis inscritos no livro do tomo histórico.** Franca, 2017. 230 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, 2017.

SILVA, Fialho. As ocorrências de ontem. **A Capital**, Salvador, 16 out. 1925. p.1.

SILVA, Ivanei da. **A memória vigiada:** o Museu da Polícia Civil e a construção da memória da Polícia Civil no Rio de Janeiro, 1912-1945. 2000. 162 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos Linguística Aplicada**, Campinas, n. 57, v.1, p.71-88, jan./abr. 2018.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a diáspora atlântica. **História**, São Paulo, v.37, p. 1-11, 2018.

SILVA, Luís Cláudio Requião da; DIAS, Olívia Biasin. um olhar geo -histórico sobre o turismo e os meios de hospedagem na cidade do salvador - 1889/1930. **Patrimônio: Lazer & Turismo**, Santos, v. 6, n. 6, p.1-16, abr./jun., 2009.

SILVA, Nathália Brunet Procópio da. **O Instituto Mauá e o Artesanato na Bahia:** Análise das estratégias de fomento e promoção do Instituto e os entrelaces com a economia criativa. 2014. 67 p. Monografia (Graduação em Comunicação social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2014.

SILVA, Renato Araújo da. **Isto Não é Magia; é Tecnologia:** subsídios para o estudo da cultura material e das transferências tecnológicas africanas 'num' novo mundo. São Paulo: Ferreavox, 2013.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Joias de crioulas.** São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2012.

_____. Dissertação de mestrado: **Referencialidade e representação:** Um resgate do modo de construção de sentidos das pincas de balangandãs dentro do contexto sócio-cultural de Salvador setecentista e oitocentista. 2005 232 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (orgs.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 73-102.

SILVEIRA, Renato da. Jeje-nagô, ioruba-tapá, aon-efan, ijexá: processo de constituição do candomblé da Barroquinha (1764-1851). **Revista Cultura Vozes**, Petrópolis –RJ, v.6, n 94, p. 80-101, 2000.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Unesp, 2012.

SIRINELLI, Jean-Pierre; RIOUX, Jean-François. **Para uma história cultural**. Editora Estampa: Rio de Janeiro, 1998.

SLENES, Robet W. Africanos Centrais. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.64-71.

SOARES, Angelo Barroso Costa. **Academia dos Rebeldes: modernismo à moda baiana**. 2005 204 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

SOARES, Carlos Eugênio. Negras Minas no Rio de Janeiro: gênero, nação e trabalho urbano no século XIX. In: SOARES, Mariza C. (org.). **Rotas atlânticas da diáspora africana**: Eduff, 2007, p.191-224.

_____. A “nação” de mercancia: condição feminina e as africanas da Costa da Mina, 1835-1900. In: FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio Santos; SOARES, Carlos Eugênio Líbano (orgs.) **No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, p.193-247.

SOARES, Carolina Pedro. A constituição do destombamento: Entre as disputas das redes nacionais e locais na preservação do patrimônio cultural no governo de Getúlio Vargas. **Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 7, n.13, jan./jun, 2021, p. 52-70.

SOARES, Cecília Moreira. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. 1994 133 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

SOUSA, Jessie Jane Vieira de. **Círculos Operários: A Igreja Católica e o mundo do trabalho**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

SOUZA, Daniele Santos de. **Entre o “serviço da casa” e o “ganho”**: escravidão em Salvador na primeira metade do século XVIII. 2010 159 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. 2011 285 p. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SPINOLA, Carolina. O PRODETUR e a descentralização do turismo baiano. **RDE - Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 36-47, jan., 2000.

- SPINOLA, Noélio Dantas. **O PLANDEB. RDE - Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, ano XI, n. 20, julho de 2009.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Von. **Através da Bahia**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.
- TABOADA, Cláudio. Bahia aposta no turismo étnico. **Bahia Invest**, Salvador, v. 3, n. 5, p.16, set. 2005.
- TAMASO, Izabela. Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade. In: PAULA, Zuleide Casagrande de; MENDONÇA, Lúcia Glicério; ROMANELLO, Jorge Luís (orgs.). **Polifonia do patrimônio**. Londrina: EDUEL, 2012.
- TAVARES, Luís H. D. **História da Bahia**. 11. ed. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2004.
- TAVARES, Odorico. **Bahia: imagens da terra e do povo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.
- TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro, entre o ano de 1890 e a década de 1930: análise de exemplos. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), XVIII, 2008, Salvador. **Anais do [...]**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2008, p.108-114.
- TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Sob os signos do poder: a cultura objetificada das joias de crioulas afro-brasileiras. **Revista em Tempos de História**, Brasília, v. 1, n. 22, jan./jul., 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/9462> Acesso em: 10 jun. 2017.
- TEIXEIRA, Cid. Entrevista. In: **Pré-textos para discussão (Bahianidade)**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 9-13, 1996.
- TEIXEIRA, Luciano dos Santos. Historiografia do patrimônio na década de 1980? Algumas considerações. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 28, p.1-21, 2020.
- THEODORO, Helena. Mulher negra, cultura e identidade. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 85-96.
- THIESE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**, n.15, Porto Alegre, UFRGS, 2001/2002.
- TORRES, Heloísa A. **Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana**. Tese (Concurso pra provimento da cadeira de Antropologia e Etnografia) – Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil., 1950.
- TOURINHO, Eduardo. **Alma e corpo da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pongetti, 1953.
- TUPY, Dulce. **Carnavais de Guerra: o Nacionalismo no Samba**. Rio de Janeiro: ASB, 1985.
- UMA alegoria de Itaipu. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1973. p. 2

- UMA nota curiosa... **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1947. p. 4
- UM trevo é...**O Fluminense**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1973, p.9.
- VALLADARES, José. **Bêabá da Bahia**: guia turístico. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.
- VARIEDADES. **Pequeno Jornal**, Salvador, 24 mai. 1891. p.2.
- VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. 2007. 115 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- VASCONCELLOS, Soraia. Patrimônio cultural do Brasil: ressonâncias literárias. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, v. 4, n.1, p.1-13, mar., 2014.
- VAZ, IVAN GOMIDE RAMOS. **Sobre a musealidade**. 2017. 102 p. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2017.
- VATIN, Xavier. O desenvolvimento do turismo étnico na Bahia: o caso da cidade de Cachoeira. Reunião Brasileira de Antropologia, XXVI, 2008, Porto Seguro, **Anais da [...]**. Porto Seguro: UFBA, 2008, p. 1-15.
- VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 237-248, 2006.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.213-240.
- _____. **Os intelectuais e o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.
- VERGER, Pierre. **Fatumbi**: Artigos. São Paulo: Corrupio, 1992.
- _____. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX**. São Paulo: Corrupio, 1987.
- VIANA FILHO, Luís. **O negro na Bahia**: um ensaio clássico sobre a escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANA, Sodré. Recordações de um “inocente canavial” II: Catarina, Catita ou Catú, minha mãe de leite. **Brasil Açucareiro**: Revista Quinzenal dirigida pela Comissão de Defesa da Produção do Assucar, ago., 1944, p.69.
- VILHENA, Luis dos Santos. **A Bahia no século XVIII**. Salvador: Editora Itapoã, 1969.
- VOVELLE, Michel. A história e a longa duração. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (Orgs.). **A História nova**. Trad. Eduardo Brandão. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 259-298.

WETHERELL, James. **Brasil Apontamentos sobre a Bahia 1842-1857**. Salvador: Banco da Bahia, 1972.

YAYA, Isabel. Wonders of America: The curiosity cabinet a site of representation and knowledge. **Journal of the History of Collections**, Oxford, n. 20, v. 2, p. 173- 188, 2008

ZANIRATO, Silvia Helena. (2020). Paisagem cultural e espírito do lugar como patrimônio: em busca de um pacto social de ordenamento territorial. **Revista CPC**, São Paulo, v. 15, n. 29, 8-35.

Zózimo. Em NI. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 set. 1970. p. 3.

APÊNDICES

ROTEIRO DE QUESTIONÁRIO PARA ARTESÃOS DE BALANGANDÃS

Dados gerais:

Nome completo:

Idade:

Naturalidade:

Residência:

Estado civil:

Qual a composição da família (quem vive atualmente com você?):

Produção:

Como se dá o processo de criação dos balangandãs?

Quando e com quem aprendeu a técnica?

Já deu cursos de repasse da técnica adolescentes, jovens e/ou adultos?

Pertence a algum grupo organizado (ou não) de artesãos de balangandãs (associação, cooperativa)?

Cria os balangandãs sozinho? Se sim, tem algum ajudante/aprendiz? Coletivamente?

Considera os balangandãs uma produção artística, portanto, entende o seu local de trabalho como um ateliê?

Seu ateliê é sua residência?

Chegou a ter ateliê no centro da cidade?

Há outras pessoas na família que sabem confeccionar balangandãs?

Desde quando produz balangandãs?

Além de balangandãs produz outras peças vinculadas a herança africana? Quais?

Materiais utilizados na confecção dos balangandãs?

Quais os tamanhos produzidos?

Quais os instrumentos e técnicas utilizadas no fabrico?

Onde adquire os materiais para a confecção dos balangandãs?

Qual o impacto da criação e produção dos balangandãs durante a pandemia de Covid-19?

Há mais alguma informação da produção que queira compartilhar conosco?

Comercialização:

Como você organiza o processo de comercialização dos balangandãs?

A produção de balangandãs é a sua única fonte de renda? Se não, qual a outra? Gostaria que a produção de balangandãs fosse a sua única fonte?

Qual a estratégia de venda para o público geral (pensando em aspectos estéticos do objeto)?

Há a encomenda de balangandãs por pessoas vinculadas a terreiros de candomblé?

Há a encomenda de balangandãs por lojas especializadas em produtos de religião de matriz africana? E por boutiques e lojas de decoração?

Forneceu durante quanto tempo balangandãs para ser comercializados em tais locais?

Há um período de maior demanda da peça? Qual?

Geralmente é repassado a cada comerciante/loja quantas peças?

Chegou a comercializar diretamente balangandãs para os clientes?

Recebeu algum prêmio pelo fabrico das peças de balangandãs?

Há algum material de divulgação do seu trabalho (folder, folheto, Instagram, etc)?

Qual o impacto da pandemia de Covid-19 na comercialização de balangandãs?

Há mais alguma informação sobre a comercialização que queira compartilhar conosco?

ANEXOS

ANEXO A – Folhetos de lojas que vendem penas de balangandãs Mercado Modelo




A PENCA DE BALANGANDÃS

A penca de balangandãs é um objeto de culto religioso que integra o artesanato dos escravos. De acordo com as crenças religiosas, era usado pendurado no pescoço ou preso a lateral dos vestidos. Usado também como adorno na parede ou mesa. Se atribui a penca grandes poderes. Os escravos davam nomes próprios para cada deus (entidade), que poderia ser macho ou fêmea. Cada elemento da penca representa um orixá e onde eles atuam.

Descrição dos símbolos:

- Corrente - Símbolo da Escravidão
- Arco - Simboliza a Família
- Os Pássaros - Simboliza - Extremo poder da natureza
- Romã - Yansã, Deusa dos Ventos e Tempestades - (Santa Barbara)
- Laranja - Yemanjá, Deusa do Mar (Nossa Senhora da Conceição)
- Milho - Omolú, Deus da Cura. O mais misterioso dos Orixás (São Roque)
- Cabaça - Obaluaê (São Lázaro)
- Coco - Oxalá - (Senhor do Bonfim)
- Pinha - Oxum, Deusa do Amor (Nossa Senhora das Candeias)
- Cacau - Xangô, A força da justiça (São Geronimo)
- Cajú - Ogum, desbravador de novos caminhos (Santo Antonio)
- Abacaxi - Oxossi, Astucioso Caçador (São Jorge)
- Pitanga - Erê (Cosme e Damião)
- Figa - Forma de Mão Fechada é um Amuleto da Sorte.

MERCADO MODELO - QUADRA B - BOX 9 - TÉRREO
SALVADOR-BAHIA - BRASIL - 71 - 3242-8152
E-mail: encontraguas@gmail.com

GALERIA JOSELITO

ARTIGO PARA PRESENTE
BOLSAS DE MADEIRA, PEDRAS, ANÉIS
PULSEIRAS E COLAR



TEL: (71) 98648-3673 JOSELITO
(71) 98708-8544 whatsapp

**MERCADO MODELO 1º ANDAR
SALVADOR - BAHIA - BRASIL**

PENCAS DE BALANGANDANS COM O SEU SIGNIFICADO

FRUTAS

ROMÃ
LARANJA
MILHO
CABAÇA
CÔCO
PINHA
CACAU
CAJÚ
ABACAXI
PITANGA
FIGA

ORIXÁS

IANSÃ
IEMANJA
OMOLÚ
OBALUAÊ
OXALÁ
OXUM
XANGO
OGUM
OXOSSI
ERÊ
SIMBOLO DA FORÇA DA FÉ

SANTOS(AS)

SANTA BÁRBARA
N.S DA CONCEIÇÃO
SÃO ROQUE
SÃO LÁZARO
SENHOR DO BOMFIM
N.S DA CANDEIAS
SÃO GERONIMO
SANTO ANTÔNIO
SÃO JORGE
COSME E DAMIÃO



O MAIOR CENTRO DE ARTESANATO DO BRASIL

Mercado
MODELO



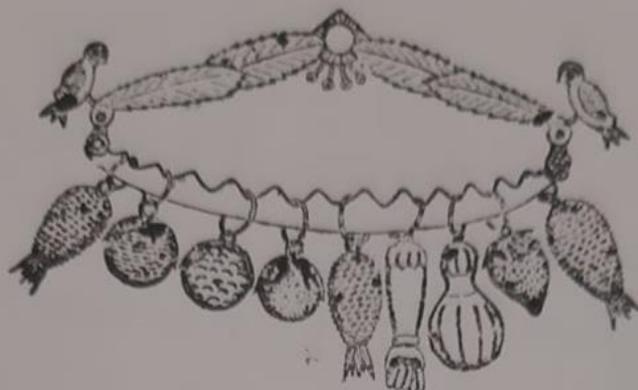
**José Carlos
&
Luzia**



PENCA DE BALANGANDANS COM O SEU SIGNIFICADO

FRUTAS	ORIXÁS	SANTOS (AS)
ROMÃ	IAN SÃ	SANTA BÁRBARA
LARANJA	IEMANJÁ	N.S. DA CONCEIÇÃO
MILHO	OMOLÚ	SÃO ROQUE
CABAÇA	OBALUAÊ	SÃO LÁZARO
CÔCO	OXALÁ	SENHOR DO BONFIM
PINHA	OXUM	N.S. DAS CANDEIAS
CACAU	XANGÔ	SÃO GERÔNIMO
CAJÚ	OGUM	SANTO ANTÔNIO
ABACAXI	OXOSSI	SÃO JORGE
PITANGA	ERÊ	COSME E DAMIÃO
FIGA	SÍMBOLO DA FORÇA, DA FÉ	
UVA	SÍMBOLO DA FERTILIDADE	

*Praça Visconde de Cayru, 250 - Quadra J - Box 10 1º Andar
CEP 40.015-170 - Salvador - Bahia - Tel.: (71) 3326-3608
José Carlos*



PENCA DE BALANGANDANS

COM O SEU SIGNIFICADO EM RELAÇÃO AOS
ORIXÁS DO CANDOMBLÉ

- ROMÃ: (*Iansã*) Santa Bárbara
 LARANJA: (*Iemanjá*) N. S. da Conceição
 MILHO: (*Omolú*) São Roque
 CABAÇA: (*Obaluaê*) São Lázaro
 CÔCO: (*Oxalá*) Senhor do Bonfim
 PINHA: (*Oxum*) N. S. das Candeias
 CACAU: (*Xangô*) São Gerônimo
 CAJÚ: (*Ogum*) Santo Antônio
 ABACAXI: (*Oxossi*) São Jorge
 PITANGA: (*Erê*) Cosme e Damião
 FIGA: (*Símbolo da Força, da Fé*).

BARRACA SÃO ROQUE

MERCADO MODELO — Quadra B - Box 9 - Térreo

TEL. (71) 242-8152

Salvador - Bahia - Brasil



O MAIOR CENTRO DE ARTESANATO DO BRASIL

Mercado
MODELO
O MAIOR CENTRO DE ARTESANATO DO BRASIL

GALERIA OXALÁ

Renato Guerreiro Filho



PENCA DE BALANGANDANS COM O SEU SIGNIFICADO

FRUTAS	ORIXÁS	SANTOS (AS)
ROMÃ	IANSÃ	SANTA BÁRBARA
LARANJA	IEMANJÁ	N.S. DA CONCEIÇÃO
MILHO	OMOLÚ	SÃO ROQUE
CABAÇA	OBALUAÊ	SÃO LÁZARO
CÔCO	OXALÁ	SENHOR DO BONFIM
PINHA	OXUM	N.S. DAS CANDEIAS
CACAU	XANGÔ	SÃO GERÔNIMO
CAJÚ	OGUM	SANTO ANTÔNIO
ABACAXI	OXOSSI	SÃO JORGE
PITANGA	ERÊ	COSME E DAMIÃO
FIGA	SÍMBOLO DA FORÇA, DA FÉ	
UVA	SÍMBOLO DA FERTILIDADE	

Praça Visconde de Cayru, 250 - 1º Piso - Quadra M - Box 07
CEP 40015-170 - Salvador - Bahia - Tel.: (71) 3242-5969




Mercado Modelo-Maior Centro De Artesanato Do Brasil

NETO'S GALERIA

PENCAS DE BALANGANDANS COM O SEU SIGNIFICADO

FRUTAS	ORIXÁS	SANTOS(AS)
ROMÃ	IAN SÃ	SANTA BÁRBARA
LARANJA	IEMANJÁ	N.S. DA CONCEIÇÃO
MILHO	OMOLÚ	SÃO ROQUE
CABEÇA	OBALUAÊ	SÃO LÁZARO
CÔCO	OXALÁ	SENHOR DO BONFIM
PINHA	OXUM	N.S. DA CANDEIAS
CACAU	XANGÔ	SÃO GERÔNIMO
CAJÚ	OGUM	SANTO ANTÔNIO
ABACAXI	OXOSSI	SÃO JORGE
PITANGA	ERÊ	COSME E DAMIÃO
FIGA	SÍMBOLO DA FORÇA DA FÉ	
UVA	SÍMBOLO DA FERTILIDADE	

Praça Visconde de Cayru, 250 - 1º piso - Quebra Q - Box 04 - Comércio
 Salvador-Bahia - CEP: 40015-170 - Tel: (71) ~~3328-3614~~
~~Cel: (71) 9979-3754 / 8749-1984 / 9158-7046~~
~~e-mails: gilbertoabibi@hotmail.com / gilbertoabibi@gmail.com~~

Anexo B – Cartões-de-visita lojas que vendem pencas de balangandãs Mercado Modelo e Centro Histórico

Galeria Curiosidades Típicas e Lembranças da Bahia
Typical curiosities and Souvenir of Bahia

Maturusso

Bahia: Terra de cantos e encantos
Bahia: Land of songs and enchantments

*Amélia B. Santana
 e Ananias*



Maturusso Pça Cayrú - Mercado Modelo - Qd. F1, Box 6 e 7 - Térreo
 TeleFax: (71) *3242 4597* Salvador, Bahia - *Brazil*

Arte do Pelô
 COMÉRCIO DE ARTESANATO

- Balangandans
- Camisas
- Souvenirs

Silvana



Rua Gregório de Matos, nº 55 Lj. 02 - Pelourinho - Salvador - Bahia - Brasil
 Cep: 40.025-060 Tel: 55 71 3266-0547 / 8259-8520

Anexo C – Folheto Gerson’s Joalheiros sobre as pencas de balangandãs

PENCA DE BALANGANDÁS



Jóia com valor religioso, a penca de balangandás é uma prova de artesanato dos escravos africanos.

Conforme o costume, a penca era usada em torno do pescoço, pendurada na cintura dos vestidos ou ornava os muros e mesas afim de proteger contra a má sorte.

No Brasil, os colonos europeus usavam esta tradição africana para distinguir alguns dentre seus escravos, oferecendo lhes amuletos de ouro que, paradoxalmente, eram confeccionados pelos próprios escravos. Os escravos recompensados beneficiavam, dentre outros, de certos privilégios. A penca de balangandás se tomara, então um símbolo de liberdade (relativa) e de sorte.

Ainda hoje a penca é considerada como um objeto que atrai sorte.

Ela é carregada de símbolos que representam os principais deuses africanos.

Cada peça da penca representa um orixás e seu campo de ação.

Gerson
joalheiros
impressão

R. do Carmo / Aeroporto / Iguatemi 2º piso / Iguatemi 3º piso
Iguatemi Feira de Santana - Fax: (71) 242-2133
site: www.gerson.com.br / e-mail: gersonjoalheiros@gerson.com.br

A corrente representa *EXU*, símbolo da escravidão.

O arco (que mante unido todas as peças, as balangandás) representa *IEMANJA*, a deusa do mar, símbolo da união entre os povos.

Os pássaros, nos dois lados do arco, não representam nenhum deus em particular. Eles simbolizam os extremos poderes da natureza.

A pinha representa *OXUMARÉ*, símbolo da aliança entre os escravos.

O caju representa *XANGÔ*, símbolo da vitalidade.

O abacaxi representa *OMULU*, símbolo do sofrimento.

O cacau representa *OXUM*, símbolo da fertilidade, da abundância e da riqueza.

A romã representa *IANSÁ*, deusa dos ventos e tempestades e simboliza o ser humano em todo seu esplendor.

O coco representa *OXALA*, simbolizada alegria e da felicidade.

Outras peças foram adidas à essas frutas

A figa (um amuleto mostrando um punho com o polegar entre o dedo indicativo e o maior) simboliza a força magnética que protege contra a impotência e esterilidade. É conhecida também por proteger seu dono contra a má sorte e a inveja (o má olho).

O Berimbau, é um instrumento tradicional que dá o ritmo da capoeira, uma luta-dança.

A calabça que os escravos usavam para pegar e transportar água, poço da vida.