UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

GENIVALDA CÂNDIDO DA SILVA

ABORDAGENS E DISCUSSÕES SOBRE O ESPAÇO MUSEAL, A PATRIMONIALIZAÇÃO E A COMUNICAÇÃO CULTURAL NO ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O MUSEU E A SALA DE MILAGRES DO SANTUÁRIO DO BOMFIM, EM SALVADOR, BA.

Salvador

2015

GENIVALDA CÂNDIDO DA SILVA

Abordagens e discussões sobre o espaço museal, a patrimonialização e a comunicação cultural no estudo comparativo entre o Museu e a Sala de Milagres do Santuário do Bomfim, em Salvador, Bahia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, para obtenção do Grau de Mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Alves de Oliveira.

Salvador
2015

Silva, Genivalda Cândido da

S586 Abordagens e discussões sobre o espaço museal, a patrimonialização e a comunicação cultural no estudo comparativo entre o museu e a sala de milagres do Santuário do Bomfim, em Salvador, Bahia / Genivalda Cândido da Silva. – Salvador, 2015.

146 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Alves de Oliveira

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

1. Ex-votos. 2. Santuário. 3. Museu. 4. Basílica do Senhor do Bonfim (Salvador, BA) – História. 5. Milagres. 6. Comunicação. I. Oliveira, José Cláudio Alves de. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 981.42

GENIVALDA CÂNDIDO DA SILVA

ABORDAGENS E DISCUSSÕES SOBRE O ESPAÇO MUSEAL, A PATRIMONIALIZAÇÃO E A COMUNICAÇÃO CULTURAL NO ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O MUSEU E A SALA DE MILAGRES DO SANTUÁRIO DO BOMFIM, EM SALVADOR, BAHIA.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 15 de Dezembro de 2015.

José Cláudio Alves de Oliveira – Orientador _____
P.h.D em Comunicação e Cultura Contemporânea, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Pós-Doutorado em Comunicação e Tecnologias, pela UMinho, Portugal.
Universidade Federal da Bahia.

Maria Helena Matue Ochi Flexor _____
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Adjunto IV da Universidade Católica do Salvador (UCSAL).
Universidade Católica do Salvador. (UCSA).

Gilson Magnos dos Santos _____
Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (PUG), Itália. Professor de Línguas e Literatura Latina no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (LET-UFBA).
Universidade Federal da Bahia.

A
Meu querido e amado filho, por me ensinar a dividir o tempo entre ser mãe, estudante e pesquisadora.
Meu orientador, que foi amigo e mestre antes de tudo. Henrique Sérgio, companheiro em vários momentos.
Minha mãe, meu irmão Genildo, minha irmã Luzia.

AGRADECIMENTOS

A Henrique Maurino Cândido, que nos momentos mais difíceis de meu percurso, me apoiou e disse a frase mais linda, que jamais irei esquecer: “Estou com a senhora para tudo, mesmo que não tenhamos nada, e não tivermos para onde ir. Estando ao seu lado eu sou feliz”.

Ao mestre José Cláudio A. de Oliveira, por ter paciência e ser além de orientador um grande amigo, que me apoiou e direcionou quando inseguranças e dúvidas surgiram, com sua voz tranquila, sempre me dizia que tudo daria certo, que eu estava no caminho correto.

A Henrique Sérgio Reis, que me ajudou em muitas ocasiões de necessidades acadêmicas e pessoais, foi um grande amigo e companheiro.

A querida Dilzaná, que me socorreu nos períodos mais desesperados, nas buscas por bibliografias, raras e novas e nas palavras de conforto e amizade.

A todos os amigos e familiares que acompanharam, apoiaram e fizeram parte deste percurso de vida, muitos sem saber.

As grandes amizades que foram construídas, ao longo dessa jornada acadêmica, e às que já existiam e se fortaleceram.

Aos companheiros de jornada, hoje amigos, Joana Flores e Cid Cruz.

Ao querido Father Magnus, que se transformou num pai e amigo.

Ao Grupo de Estudos sobre os Cibermuseus e Núcleo de Pesquisa dos Ex-votos – GREC-NPE, que me acolheu e acolhe, desde 2010, nas pesquisas, incursões, estudos e produções.

Ao Núcleo da Pós-Graduação em Museologia, (PPGMuseu), da UFBA, pela infra-estrutura, professores, pesquisadores e funcionários.

A FAPESB, pelo incentivo à pesquisa, e pelo auxílio dissertação nesse percurso final.

Então lembraremos aquela impressão paradoxal de que não havia grande coisa a ver.

Georges Didi-Huberman (2013, p. 24)

SIVA, Genivalda Cândido. Abordagens e discussões sobre o espaço museal, a patrimonialização e a comunicação cultural no estudo comparativo entre museu e sala de milagres do Santuário do Bomfim, em Salvador, Bahia. 186 f. il. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

A pesquisa intitulada de **"Abordagens e discussões sobre o espaço museal, a patrimonialização e a comunicação cultural no estudo comparativo entre o museu e a sala de milagres do Santuário do Bomfim, Salvador, Bahia",** teve como objetivo realizar um breve panorama histórico a partir do período que abrange a chegada de Theodózio Rodrigues de Faria a Salvador, e o surgimento do Santuário do Bomfim, que transcorreu no século XVIII, especificamente nos anos de 1740 até 1770. Tendo como foco primeiro no contexto histórico, mudanças sociais, urbanas, econômico-social que corroboraram de certa forma para a construção da Basílica do Bomfim. Em Segundo momento procuramos tecer uma ligação aos itens que contribuíram para toda a discussão presente nos referidos ambientes, como a religiosidade, a estética, o espaço e a comunicação. Itens estes primordiais no desenvolvimento das análises realizadas. A pesquisa também objetivou analisar como as práticas ex-votivas, presentes nos dois espaços, se vinculou à cultura popular dos pagadores de promessa, inerentes as classes sociais que transitam livremente pela sala de milagres, e os objetos ex-votivos que são museografados no Museu dos Ex-votos, local onde não é permitido ao crente, a colocação de ex-votos. Assim, então, se fez necessário a interpretação e elucidação das novas dimensões e significados culturais da arte e da religiosidade popular, e a retratação do ex-voto como um documento integrante do patrimônio cultural do Santuário do Bomfim.

Palavras-chave: Ex-votos; Sala de Milagres; Museu dos Ex-votos; Patrimonialização; Comunicação; Santuário do Senhor do Bomfim.

SILVA, Genivalda Cândido. Approaches and discussions of the museum space, the patrimonial and cultural communication by a comparative study of museum or room of miracles in Bomfim Church in Salvador, Bahia. 186 f. il. 2015 Master's thesis. Faculty of Philosophy and Human Sciences. Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

The research titled "Approaches and discussions on the museum space, the patrimonial and cultural communication in a comparative study of museum or room of miracles in Bomfim Church in Salvador, Bahia", aimed to make a brief historical overview from the period covers the arrival of Theodózio Rodriguez de Faria from Salvador, and the emergence of the Sanctuary of Bomfim, which takes place in the eighteenth century, specifically the years between 1740 to 1770. With the first focus social, urban changes, the historical context, economic and social that corroborated in a way for the construction of Bomfim's Cathedral. Weaving a link to items that corroborate all this discussion in these environments, such as religion, aesthetics, space and communication. These primary items in the development of the analysis. A priori the project aimed to analyze how former votive practices, present in the Sanctuary of Bomfim, is linked to the popular culture of the promise of paying inherent social classes who freely move around the miracles of room, and the former votive objects that are museographic in Ex-votos of the Museum, which is not allowed, by the believer, the placement of ex-votos. So, then, if the interpretation and elucidation of new dimensions and cultural meanings of art and popular religiosity was necessary, and the retraction of the ex-votos as an integral document of the cultural heritage of the Sanctuary of Bomfim.

KEYWORDS: Ex-votos; Room of Miracles; Museum of Ex-votos; Patrimonialization; communication; Sanctuary of the Lord of Bomfim.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia	1	Igreja do Senhor do Bomfim de Setúbal – Portugal, passado	21
Fotografia	2	Igreja do Senhor do Bomfim de Setúbal – Portugal, presente	21
Fotografia	3	Nave única, altar-mor, Ermida do Senhor do Bomfim de Setúbal	23
Fotografia	4	Painéis em azulejo, estilo joanino, Ermida do Senhor do Bomfim de Setúbal.	23
Fotografia	5	Teto e alteres - mor da Ermida do Senhor do Bomfim de Setúbal.	23
Fotografia	6	Imagem do Cristo Crucificado, Ermida do Senhor do Bomfim de Setúbal.	23
Fotografia	7	Lápide do Capitão de Mar-e-guerra Theodózio	25
Fotografia	8	Assinatura do Capitão de Mar-e-guerra	26
Fotografia	9	Igreja do N. S. do Bomfim, final Séc. XVIII	28
Fotografia	10	Igreja de Nossa Senhora da Penha, Bairro da Ribeira	35
Fotografia	11	Fotografia de Manifestação Popular enfrente a Igreja do N. Sr. do Bomfim	40
Fotografia	12	Cristo Crucificado, Senhor do Bomfim, Salvador, Bahia	45
Fotografia	13	Altar-mor e presbitério, flecha direciona ao acesso à sala de milagres	45
Fotografia	14	Figura do Museu Ashmolean Museum	52
Fotografia	15	Casa dos Pássaros/ Atual Museu de História Nacional	54
Fotografia	16	Frontispício da Igreja do Senhor do Bomfim	74
Fotografia	17	Porta principal e pórticos da Igreja do Senhor do Bomfim	71
Fotografia	18	Quadro pictórico a Morte do Justo	72
Fotografia	19	Quadro pictórico a Morte do Pecador	72
Fotografia	20	Imagem Total do Medalhão da Nave Central	74
Fotografia	21	Recorte do medalhão, pagador de promessas	74
Fotografia	22	Ex-votos em madeira, alusão aos primeiros ex-votos	99
Fotografia	23	Tipologias votivas variadas, sala de milagres, porta acesso a nave central	101
Fotografia	24	Tipologias: Colete Cervical	103
Fotografia	25	Tipologia Ex-votiva, Raquete de Tênis	103
Fotografia	26	Turistas na sala de Milagres	105
Fotografia	27	Fiel, pagadora de promessas no ato do agradecimento.	105
Fotografia	28	Tipologias ex-votivas variadas, madeira, parafinas, porta-retratos, etc.	108
Fotografia	29	Tipologias ex-votivas variadas, esculturas, pessoais, quadros, placas, etc.	108
fotografia	30	Tipologia votivas em parafina	109
Fotografia	31	Rampa de acesso à Basílica, nave noroeste	110
Fotografia	32	Rampa de acesso ao interior do Santuário, nave lateral noroeste..	110
Fotografia	33	Monitor para fieis acompanhar as missas	111
Fotografia	34	Anjo em cerâmica crua, trabalhada	112
Fotografia	35	Anjo em cerâmica, policromada, trabalhada.	112
Fotografia	36	Fotografia em moldura dourada, com fundo branco presa ao painel de cortiça por fita adesiva.	115
Fotografia	37	Placa ex-votiva em metal, prata, com inscrição de agradecimento	115
Fotografia	38	Agradecimento com a Imagem do Sr. Bomfim e relato	119
Fotografia	39	Tipologia vestiário, denominado de macacãozinho pagão.	122
Fotografia	40	Placa do Museu dos Ex-votos, encontra-se dentro do local. Logo após subida, parede ao lado da primeira janela	124
Fotografia	41	Suposta Reserva técnica. Objetos votivos ao lado de produtos de limpeza, postos ao chão	128
Fotografia	42	Suposta reserva técnica. Balde de lixo, rodo, vassoura, produtos de limpeza, ao lado de objetos ex-votivos.	128
Fotografia	43	Porta que separa a sala de Milagres do Museu dos Ex-votos	128
Fotografia	44	Fachada Sudeste, onde se localizam museu (três janelas) e sala das alfaias (cinco janelas).	129
Fotografia	44	Fachada Nordeste, parte de trás da Basílica.	129
Fotografia	45	Escultura em madeira escura, trabalhada, do Escravo denominado Amaro.	132

Fotografia	46	Relógio estilo colonial, marca a hora do milagre.	132
Fotografia	47	Parede com vários quadros, tradicionais que compõem a história de fé ao Sr. do Bomfim	133
Fotografia	48	Recorte de amostras de algumas das imagens	133
Fotografia	49	Retrato pictórico do Tenente José B. Berenguer	134
Fotografia	50	Vitrines de parede intercalada por Mapa da Bahia de Todos os Santos e abaixo quadros e diplomas ex-votivos emoldurados	134
Fotografia	51	Escada em madeira ladeada por dois anjos tocheiros, em metal escuro	136
Fotografia	52	Sala das alfaias local destinado a expor e guardar imagens sacras, prateleiras de pés, alfaias, quadros pictóricos, mobiliário sacro e objetos litúrgicos.	137
Fotografia	53	Retratações pictóricas emolduradas que representam as passagens de cristo. Oratório, alfaias, imagens sacras.	137
Fotografia	54	Baú com imagens paulistinhas, castiçais em prata trabalhada, crucifixo, etc.	140
Fotografia	55	Parede e prateleira com variadas tipologias ex-votivas. Casinhas, esculturas, porta-retratos, objetos kitsch.	141

LISTA DE DESENHOS

01	Panorâmica da Orla de Salvador, localizando a Igreja do Sr. Bom Jesus do Bomfim	31
02	Imagem Gabinete de Curiosidades	50
03	Panorâmica da Colina Sagrada e Igreja do Sr. Bom Jesus do Bomfim, ano de 1905	68
04	Planta 01 Capela Sr. Bomfim, IPAC/S/C, referente a Igreja do Sr. Bomfim antes do levantamento das torres.	70
05	Planta 02Após reforma e inserção da naves laterais, torres	70
06	Fachada Nordeste do Santuário do Sr. Bom Jesus do Bomfim	142

TABELAS

Gráfico 1	População de Salvador de 1706 a 1872	32
Tabela 1	Tabela de Freguesias de Salvador e seus Habitantes	35
Tabela 2	Ficha técnica do Museu coletado no Guia de Museus Brasileiros de 2011.	124
Tabela 3	Dados do Museu coletado no Guia de Museus Brasileiros de 2008.	139
Tabela 4	Tabela de dados comparativos	145

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIPPD	Ano Internacional das Pessoas Portadoras de Deficiências
DCP-SP	Departamento de Cultura e Política de São Paulo
Demu/IPHAN	Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
E.U.A	Estados Unidos das Américas
FFCH	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
FESP	Fundação Escola do Instituto de Museologia de São Paulo
GREC	Grupo de Estudos sobre Cibermuseus
GMB	Guia de Museus Brasileiros
ICOM	International Council of Museums. (Conselho Internacional de Museus).
ICOFOM	International Committee for Museology of the International Council of Museums. (Comitê Internacional de Museologia e Conselho Internacional de Museus).
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAB	Museu de Artes da Bahia
Minc	Ministério da Cultura
MHN	Museu de Histórico Nacional
NPE	Núcleo de Pesquisa dos Ex-votos
PPGMuseu	Programa de Pós Graduação em Museologia
PNM	Política Nacional de Museus
SBM	Sistema brasileiro de Museus
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	Encourages International peace and universal respect for human rights by promoting collaboration among nations. (Organização das Nações Unidas para a educação, à ciência e a cultura.
ONU	Organização das Nações Unidas

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	15
	CAPÍTULO I – SANTUÁRIO DO BOMFIM – HISTÓRIA E ORIGENS	21
1.1	Senhor Bom Jesus do Bomfim de Setúbal	21
1.2	Senhor Bom Jesus do Bomfim de Salvador, Bahia	25
2	SALVADOR E A ORIGEM DA CRIAÇÃO DO SANTUÁRIO DO BOMFIM 1740 A 1770	30
2.1	Irmandade de Bomfim	31
3	DA LAVAGEM AO PAGAMENTO DE PROMESSA: A DEVOÇÃO AO SENHOR DO BOMFIM	39
3.1	Lavagem e Devoção ao Senhor do Bomfim	40
3.2	O ato da lavagem da igreja	41
3.2.1	**A fé e a promessa ao Senhor Bom Jesus do Bomfim**	**42**
3.2.2	**Uma sala de milagres e um museu**	**44**
	CAPÍTULO II CONCEITOS QUE CIRCUNDAM UM PATRIMÔNIO	46
2.1	CONEXÕES COM O PASSADO E A NOVA MUSEOLOGIA	46
2.1.2	**Surgimento e desenvolvimento dos museus no Brasil e as instituições de apoio**	53
2.1.3	**Museologia**	60
2.2	**ESTÉTICA DO BOMFIM**	65
2.2.1	**Essencialismo, arte e estética, conceito atemporal**	65
2.2.2	**Estética do Bomfim - o exercício estético**	68
2.3	CONCEITOS SOBRE: O QUE É OBJETO SACRO, OBJETO POPULAR (PROFANO) E OBJETO ERUDITO	80
2.3.1	**O sagrado e o profano na religião - a ligação do homem com o divino**	80
2.3.2	**O discurso religioso e a parábola**	85
2.3.3	**O ritual no "cotidiano" sagrado.**	87
2.4	FOLKCOMUNICAÇÃO E CULTURA MATERIAL	89

2.4.1	**A Folkcomunicação como disciplina**	89
2.4.2	**A Folkcomunicação como um discurso sempre presente na vida da *"massa erudita"***	90
2.4.3	**Adentrando os caminhos folkcomunicacionais**	95
	CAPÍTULO III - O Ex-voto	99
3.1	CULTURA MATERIAL	102
	CAPÍTULO IV – DIÁLOGOS POSSÍVEIS: A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E A FOLKCOMUNICAÇÃO NO SANTUÁRIO DO BOMFIM	105
4.1	UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA NA SALA DE MILAGRES	106
4.2	Acessibilidade possível para a construção e permanência da fé	109
3.1.2	**A sala de milagres como espaço museológico**	113
3.2	A FOLKCOMUNICAÇÃO POSSÍVEL NO MUSEU DOS EX-VOTOS	123
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	143
6	**REFERÊNCIAS**	146

1 INTRODUÇÃO

A cidade do Salvador foi erguida sobre bases tradicionais portuguesas. Bases essas constituídas com muito suor, sofrimento, desbravamento, vidas e fé. As crendices no divino, independente de quaisquer que sejam, estão enraizadas na gênese do povo brasileiro, onde muitas vezes o espaço arquitetônico serve para propagar as manifestações de fé. De fato, desde o século XVII até a primeira metade do século XX, a fé foi uma das forças motrizes de construção do nosso país, principalmente quando falamos das arquiteturas religiosas (ermidas, templos, igrejas, basílicas), que dentre elas está a Basílica do Senhor do Bomfim, erguida a partir da fé.

Assim como os objetos de fé e arte contidos em seu interior, a basílica é também conhecida por ser um ex-voto, por ter sido edificada a partir de uma promessa. Os ex-votos são objetos representativos da fé das tradições portuguesas, onde são conhecidos como “milagres”. No Brasil ganharam diferentes significações: “graças”, “promessas”, “agradecimentos” e também “milagres”. Partindo dessa premissa, e tendo na Bahia, especificamente em Salvador, um ícone popular patrimonial da cultura e da fé, a Basílica do Bomfim é vista aqui como um espaço onde as práticas religiosas e os comportamentos de vários sujeitos são reconhecidos e representados.

Então, a partir dessa abordagem, nos respaldamos na estética, no sagrado (no âmbito da fé), da religiosidade (do erudito contrapondo com o paradoxo do profano/popular) para tecer questionamentos e discussões acerca de dois diferentes espaços da Basílica do Bomfim: a sala de milagres e o museu dos Ex-votos.

Após conclusão da graduação, e criação do projeto elaborado para o mestrado, muitas perguntas e questionamentos surgiram, porém essas sem respostas. Fator que impulsionou mais ainda o desejo de respondê-las. E a única forma plausível, foi a inserção no mestrado. Assim, então, com base nos questionamentos e respostas, pudemos elaborar e aqui apresentar o projeto de pesquisa que ao longo de dois anos procurou responder a tais questionamentos.

Ao longo de dois anos, os dois espaços foram analisados, onde buscamos traçar um contexto teórico e metodológico em que a consignação de diálogos entre a História Cultural e Social do local tecesse ligações diretas com a Museologia e a Folkcomunicação. Essa prática

proporcionou um enriquecimento nas formas de abordagem e compreensão dos espaços, como direcionadores da comunicação entre os fiéis, o divino e o objeto.

A pretensão principal do projeto foi abordar as discussões sobre o espaço museal e a sala de milagres na questão da patrimonialização e da comunicação cultural observada a partir dos objetos ex-votivos expostos nos respectivos ambientes do Santuário do Senhor do Bomfim.

Na atualidade a preservação do patrimônio cultural está intrinsecamente ligada à questão da memória. Isso significa dizer que a preservação se tornou importante não apenas para resguardar o patrimônio, mas principalmente para valorizar um elemento que constitui e fortalece o sentimento de identidade, seja ele individual social ou coletivo, abrindo precedentes para que possamos atribuir à memória a condição de patrimônio, utilizando como base de estudos e análises, dois ambientes completamente singulares e um tanto antônimos entre si, a sala de milagres e o museu dos ex-votos.

Por ser a sala de milagres da Basílica do Bomfim um ambiente onde há um grande recebimento e exposição do patrimônio cultural representados na forma de objetos ex-votivos - pedidos, doações, agradecimentos - e tem a fé representada por muitos desses objetos comunicacionais populares, depositada no local por via de religiosos católicos, é que se primou pelo estudo comparativo entre os dois ambientes aqui demarcados.

Se compreendermos os museus como instituições/mídias que tem por objetivos colecionar, preservar, documentar, pesquisar, comunicar e interpretar culturas, somos estimulados a pensar e analisar o ambiente museu como suporte/mídia de informação e representação da cultura, da memória e diversos patrimônios.

Então, podemos observar, portanto, que nesse contexto muitos elementos importantes para a construção do diálogo que é aqui apresentado, um deles a questão museológica, estão intrinsecamente ligados às questões comunicacionais que envolvem os ambientes estudados.

Entendemos que Museologia procura estabelecer uma relação de comunicação entre o homem e a cultura, tendo na exposição a forma de se chegar a tal finalidade. A comunicação museológica possibilita que as informações contidas na cultura sejam mais facilmente compreendidas pelo homem, na condição de criar uma relação homem-objeto.

A base para a pesquisa, o estudo teórico sobre os ambientes e a construção epistemológica, se justificou do fato de a autora desta dissertação ter tido o estágio de três anos no Projeto Ex-votos do Brasil, vinculado ao CNPq, FAPESB e UFBA, onde foi bolsista

da Iniciação Científica, e passou a refletir sobre o tema com base nas incursões que fez em dezenas de salas de milagres e museus do gênero pelo Brasil.

Ainda sobre essa base, foi obtida também grande experiência nos estudos sobre ex-votos, salas de milagres e museus de ex-votos nas incursões em santuários mexicanos, costarriquenhos, hondurenhos e guatemaltecos, com o estudo adicionado ao Projeto Ex-votos das Américas, também apoiado pelo CNPq e FAPESB.

Os dois ambientes demarcados para problematização e pesquisa foram mapeados no Projeto Ex-votos do Brasil em 2007, por estarem localizados em Salvador, e se encontrarem no mesmo santuário, o que não acontece com outro na Bahia, é que se optou pelo contexto e desenvolvimento da pesquisa.

Levando-se em conta, também, de não haver repercussão dessa temática, ou algo aproximado a ela, notadamente no campo da museologia, principalmente em programas de pós-graduação na Bahia. O que se encontra, hoje, são artigos e entrevistas, de notável valor, dos quais muitos publicados por componentes do Grupo de Estudos sobre os Cibermuseus e Núcleo de Pesquisa dos Ex-votos, da UFBA.

Muitas das produções literárias e bibliográficas que retratam e discutem sobre o Bomfim foram pesquisadas, porém, essas seguindo um mesmo caminho, do culto ao santo, da lavagem, do sincretismo, da religiosidade e fé que cercam o espaço e a sua tradicionalidade. Porém, o que sugerimos abordar na pesquisa foi um discurso não encontrado nas pesquisas realizadas: A abordagem e a presença do processo de comunicação no museu e sala de milagres do Santuário do Bomfim, tendo como foco não apenas o objeto como elo entre o sacro (divino/erudito e o profano/popular a folkcomunicação), mas as possibilidades que os próprios espaços (museológico e o popular) fornecem. Inicialmente para se ter uma noção das informações básicas, serão consultados os estudos desenvolvidos por Mello (1964), Beltrão (1971), Carneiro (2008), Elíade (2013), Saia (2008), em que o foco na cultura popular são os itens direcionadores. Seguindo de Rússio (1999), Gregorová (1980), Stránský (2008), dentre outros que abordam as problemáticas do campo museológico. Quando nós referimos a religiosidade buscamos o aporte de Elíade (2013) e Barthes (2008).

Dentro da problemática, buscamos contextualizar o ambiente da sala de milagres do Bomfim como um local onde as pessoas têm uma liberdade maior de circulação e comunicação, principalmente quando se trata da desobriga. Isto é mais visível porque a exposição dos objetos, além de espontânea, é mais “solta”, não havendo uma distinção quanto

ao nível social ou educacional, nem com o tipo de objeto colocado. Já no espaço museal, o diferencial está nos horários para visitação, o pagamento de taxas, a proibição de não tocar nos objetos expostos, a presença de vitrines acondicionando alguns objetos, e a sacralidade dos mesmos, que saem do espaço popular para o erudito.

A partir dessas problemáticas é que procuramos compreender aqui a necessidade de rompimento das barreiras comunicacionais nos espaços patrimoniais, como no erudito e popular que são o museu e a sala de milagres respectivamente. Onde se trabalham dois conceitos: a comunicação museológica, no museu, e a Folkcomunicação, na sala de milagres. Em que no museu, o objeto é compreendido como sendo objeto museal significativo, em função de sua própria representação. Já na sala de milagres, a espontaneidade ligada não ao colecionismo, mas ao aspecto Folkcomunicacional do objeto, um processo de comunicação advindo da cultura popular

Para a realização do nosso percurso na pesquisa foi preciso a delimitação na metodologia elaborada a partir do projeto apresentado ao PPGMUSEU, cuja abordagem consistiu a partir da observação sistemática do estudo *in locus* na Basílica do Senhor do Bomfim, desenvolvendo a análise de dados, estudos bibliográficos, visando os dois ambientes com as suas distinções eminentes, a Sala de Milagres e o Museu dos Ex-votos.

Notadamente, a partir da observação sistemática, a análise de dados e a análise empírica dos ambientes supracitados e objetivados para a conclusão do estudo, com a base dos estudos bibliográficos, da documentação fotográfica realizados no desenvolvimento da pesquisa.

Buscamos, também, desenvolver a pesquisa com uma perspectiva na abordagem analítica, visando o estudo da questão do patrimônio cultural acerca dos ambientes, e observando os possíveis pontos de comparação relativos aos aspectos da museografia nos ambientes apresentados a partir de estudos Iconográficos que procuraram não a identificação dos objetos dos acervos da sala de milagres e do museu dos ex-votos, mas a percepção de tipologias que ajudassem a compreender os acervos. Nesse caminho, utilizamos o método comparativo, e a partir da verificação das similitudes e divergências, procuramos explicações pertinentes entre o processo comunicacional entre os dois ambientes demarcados.

Foi também necessário, embora sinteticamente, o estudo histórico da origem do santuário, do museu e sala de milagres, para poder traçar e ordenar todo o caminho. Com isso,

um pouco do Brasil, da Bahia e de Salvador foi considerado para uma noção, mesmo que básica, de tempo, espaço e crescimento.

Para um maior direcionamento da pesquisa, os estudos bibliográficos se fizeram presentes continuamente, e trouxeram maior vigor ao caminhar das discussões, debates e divulgações da pesquisa em artigos, um livro e congressos.

Fechando o ciclo da pesquisa, culminamos com a técnica da documentação Museológica, que recaiu sobre a identificação do Sistema de Documentação do Museu (SDM), e nele a verificação de entrada e saída (recebimento e descarte) dos ex-votos.

Sobre a questão abordada em relação quem exerce a "valorização do objeto, para que este adentre o espaço museal", feita na graduação, também, permanece igual, pois esta é realizada por uma pessoa que, "desprovido" de critérios museológicos, nomeia e fornece a valorização ao que lhe "convém" e ao que lhe parece "belo e de valor estético".

No capitulo I, procuramos apresentar um breve histórico abordando os fatores mais importantes que contribuíram para a formação, desenvolvimento e ano de edificação da Igreja do Nosso Senhor do Bomfim, trazendo à discussão a origem da fé ao Santo, em Portugal. Buscamos, em síntese, apresentar a vida social, econômica e política do Brasil colônia, porém sem adentrar muito a tal estudo. A escolha do século XVIII foi exatamente pelo "nascimento" do patrimônio do santuário do Bomfim.

No capítulo II, a pesquisa foi desenvolvida com a finalidade de apresentar e abordar os seguimentos conceituais dos termos que circundam a História e formação do Bomfim. Os termos que mais descrevem e representam toda a história do Santuário, como o Sacro e o profano, a estética, a folkcomunicação e a museologia que são termos e assuntos transversalizados que ao final dos estudos percebemos estarem intrinsecamente vinculados. Visto que, a abordagem que envolve o sacro e o popular tem pertinência com a folkcomunicação, a museologia e a estética.

No capítulo III, é apresentado o objeto ex-votivo, com seu significado e compreensão, assim como a sua contextualização com os ambientes trabalhados e as diferentes formas comunicacionais, a qual, ele propicia nos espaços singulares abordados na pesquisa.

Assim, no capítulo IV, todo o aparato discursivo proposto nos dois capítulos anteriores são postos em pauta. Porém, pareando-os, buscando responder a todo o diálogo sugerido durante a realização da pesquisa. As discussões são postas em pauta, mas de forma contrária,

porque a sala é analisada como um ambiente museal, e o museu observado como um *locus* de folkcomunicação.

Por fim, uma breve conclusão que visa o apanhado de cada capítulo para uma consideração que se atenta à problematização. Mas que não tem o intuito de “verdade”, e sim de uma contextualização que traga enriquecimento para a compreensão de fatores que recaem sobre o patrimônio cultural, a Museologia e a Folkcomunicação.

CAPÍTULO I.
SANTUÁRIO DO BOMFIM: HISTÓRIA E ORIGENS

1.1. Senhor Bom Jesus do Bomfim de Setúbal, Portugal

O histórico do Bomfim, relatado por Carvalho Filho (1923), impresso em 1945, é uma das narrativas mais antigas sobre a formação do Santuário do Bomfim, de nosso conhecimento. O autor teve o privilégio de ter o seu pai *José Eduardo Freire de Carvalho*, como participante da formação da Irmandade e como tesoureiro durante muito tempo, da devoção do Senhor do Bomfim. No ano de 1884, seguindo os passos de seu pai, foi eleito tesoureiro da Irmandade do Senhor do Bomfim, momento da coleta dos dados que posteriormente resultou na obra *A devoção do Senhor Jesus do Bom-Fim e sua História*, livro este com informações as quais são utilizadas nesse trabalho.

A devoção ao Senhor do Bomfim de Setúbal, de acordo com Carvalho Filho (1923), é datada de antes do século XVII, em Setúbal, devoção essa já existente na Ermida do Anjo da Guarda[1]. (Fotografia 1; 2 na atualidade[2]).

Fotografia 1 - Igreja do Senhor do Bonfim de Setúbal – Portugal



Fonte: Carvalho Filho (1923, p.47).

Fotografia 2 - Igreja do Senhor do Bomfim de Setúbal – Portugal.



Fotógrafo: Francisco Oliveira (2013).

[1] Imagem da Igreja do Senhor do Bom-Fim de Setúbal, registrada no livro a devoção do Senhor Bom Jesus do Bomfim e sua História, pg. 42.
[2] Imagem da Igreja do Senhor do Bom-Fim de Setúbal, registrado no site andarilharar. Em: http://andarilharar.blogspot.com.br/2015/10/capela-do-senhor-do-bonfim-setubal Acessado. 10 nov. 2015

Segundo Carvalho Filho (1923), a imagem do Senhor Jesus do Bomfim foi encontrada por uma mulher, na cidade de Setúbal. De acordo com a tradição popular, a imagem estava entre pedaços de madeira numa praia e, provavelmente era parte dos restos de algum navio que naufragara.

Percebe-se nessa tradição, a proximidade entre a fé do povo e as vicissitudes de sua vida cotidiana, a presença das aventuras ultramarinas e os perigos que traziam para as pessoas de então. Uma confraria foi criada no ano de 1697, e a igreja do Senhor do Bomfim em Setúbal, construída sobre a planície do outrora Campo da Barbuda[3], local que era pertencente à família tradicional e nobre de Portugal, descendentes da casa dos Barbudas, segundo Carvalho Filho (1923).

Foi erguida sob a invocação do Anjo da Guarda, entre 1669 e 1670, pelo licenciado em Teologia, padre Diogo Mendes, natural de Castella e páraco da freguesia de Nossa Senhora da Graça de Setubal, que foi para Setúbal com a única finalidade de erigir a Ermida, custeando assim toda a obra. Ermida de uma nave só, altar-mor em talha dourada, as alfaias e os paramentos litúrgicos, assim como as imagens e toda ornamentação em azulejaria, da época joanina que representam cenas do Antigo e Novo Testamento, a talha dourada é da segunda metade do século XVI. De acordo com Carvalho Filho (1923) *Na capella–mor da Ermida ou Igreja, como também é chamada estão, guardados os restos mortaes de seu fundador, o licenciado Padre Diogo Mendes, em que estão escritos os seguintes dizeres.* (Fotografia 3, 4, 5, 6).

> O pe. Diogo Mendes, sacerdote do habito de S. Pedro, está na Capella-mor d´esta egreja, a qual mandou fazer, á sua custa, com uma missa quotidiana. Faleceu aos 3 de Junho de 1669 annos. (CARVALHO FILHO, 1923, p 35)

Posteriormente, a ermida adotou, por orago, Jesus Cristo Crucificado[4] sob a retratação da imagem encontrada, na invocação do Senhor Jesus do Bomfim, cuja representação é a

[3] Antiga freguezia, no conselho (extinto) de Villa-Chan, comarca da também extinta de (Pico dos Regalos) – hoje annexa a de Parada, na comarca e conselho de Vila-Verde, d´onde dista 12 Km, ao N., O., ao N., de Lisboa. Tinha por padroeiro o Salvador, (...). Existe n´esta freguezia uma torre, que é o solar dos Barbudos, a qual pertenciam muitas fazendas e a nobre Quinta da Gêja. Em Portugal antigo e moderno. Dicionário geográfico estatístico, heráldico e arqueológico. *In*: https://archive.org/stream/gri_33125005925231#page/n13/mode/2up Acessado 10 maio 2015.

[4] A devoção ao Cristo Crucificado remonta da Idade Média e foi vulgarizada durante a Contra-Reforma. Alguns setores durante o Concílio de Trento condenaram as devoções da Boa Morte, mas a devoção ao Senhor do Bonfim não foi excluída pela Igreja de Roma. (SANTANA, 202, p. 63). As imagens de Cristo Crucificado são apresentadas em diversos tamanhos e sua aparência tem uma variação de dois tipos: expirante, quando estiver

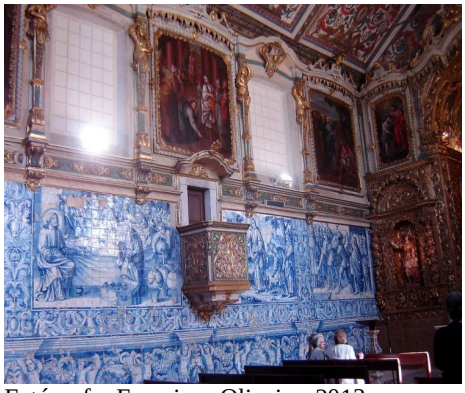
imagem do Cristo Crucificado. Carvalho Filho (1923) ressalvou que a devoção em Lisboa teve início com os hortelãos[5], e foi seguida por muitas vilas e lugarejos de Portugal, como os povoados de Palmela, Cezimbra, Almada, Alcaçar do Sal[6], e a própria Lisboa.

Fotografia 3: Nave única, altar-mor da Ermida do Senhor do Bom-Fim de Setúbal



Fotógrafo: Francisco Oliveira, 2013.

Fotografia 4: Painéis em azulejos estilo Joanino, da Ermida do Senhor do Bom-Fim de Setúbal



Fotógrafo: Francisco Oliveira, 2013.

Fotografia 5: Teto e altares laterais, da Ermida do Senhor do Bom-Fim de Setúbal



Fotógrafo: Francisco Oliveira, 2013.

Fotografia 6: Imagem do Cristo Crucificado, Senhor do Bomfim de Setúbal.



Fotógrafo: Francisco Oliveira, 2013.

Os rumores sobre a multiplicação dos milagres acometidos pelo Cristo Crucificado acabaram por penetrar o espaço da monarquia quando Pedro II, passando por grave enfermidade, fez promessa ao Senhor do Bomfim de Setúbal, pedindo por restabelecimento.

com os olhos em direção ao céu; moribundo, com a cabeça caída para o lado (geralmente o direito) e para baixo. (FLEXOR, 1996, p. 147) Esse último é o tipo da representação do Senhor do Bonfim da Bahia.

[5] Pessoas que plantam ou cultivam hortaliças.

[6] Povoações de Portugal que tiveram conhecimento dos milagres e passaram a realizar procissão em direção à Capela do Senhor do Bomfim de Setúbal.

Em julho de 1711, o Rei foi pagar o seu voto, dirigindo-se então à ermida. A partir daí, propagaram-se mais a fé e os milagres creditados ao Senhor do Bomfim.

A festa do Senhor do Bomfim de Setúbal, é realizada anualmente no dia 1º de novembro. Após os sobreviventes do terremoto de Lisboa de 1755, passarem pelo sofrimento e pânico do desastre natural, o povo fez voto ao Senhor do Bomfim, a graça de vida. Desde então, a devoção, a prática da missa, da peregrinação e da procissão, nessa data, são realizadas como forma de agradecimento e fé.

1.2. Senhor do Bomfim de Salvador, Bahia

Diferente do Senhor do Bom-Fim de Setúbal, a imagem do Senhor do Bomfim de Salvador não foi achada sob restos de naufrágio, mas trazida, da cidade de origem portuguesa. Como narrou Carvalho Filho (1923) pelas mãos do Capitão de mar-e-guerra Theodózio Rodrigues de Faria[7], chegou aqui *uma Imagem semelhante esculpida em cedro com um metro e dez centímetros de altura,* e, *compondo o conjunto escultórico um aparelho de prata (com barra decorativa, ponteiras, cartela com inscrição INRJ, resplendor, cravas com pedras preciosas, coroa de espinhos, mandorla,* segundo França (2003, p. 104). Neste contexto, observa-se que a imagem do Senhor do Bomfim surgiu como uma entidade fortalecida pela adição de elementos diversos, como a lavagem das escadarias da igreja, as fitinhas, o hino, o sincretismo.

O capitão chegou à Bahia no ano de 1740 e residiu até 22 de janeiro de 1757, ano de seu falecimento. Assim como ocorreu com o fundador da igreja em Setubal, após sua morte o capitão foi sepultado no piso no corpo da Capela do Senhor Bom do Bomfim *para cuja construção tão dedicada e devotamente concorrera após ter fundado em 1745 a devoção ao mesmo Senhor na cidade do Salvador e Bahia de Todos os Santos*. (CARVALHO FILHO, 1923, p. 7).

O nome do fundador e benemérito da capela está na lápide que cobre a sepultura, que se encontra no piso do corpo da Basílica do Senhor do Bomfim, onde se vê gravado os seguintes dizeres: *AQUI JAZ O CAPP. DE MAR E GUERRA THEODOZIO ROIZ DE FARIA.* PRIMEIRO BEMFEITOR DESTA IGREJA. FALECEU EM 22. *(SIC).* (Fotografia 7).

[7] Capitão-de-mar-e-guerra, dono de duas naus portuguesas, que traziam especiarias da Índia para o Brasil.

Fotografia 7 - Lápide da sepultura de Theodózio Roiz de Faria, na nave central da Basílica do Senhor do Bomfim de Salvador, Bahia.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

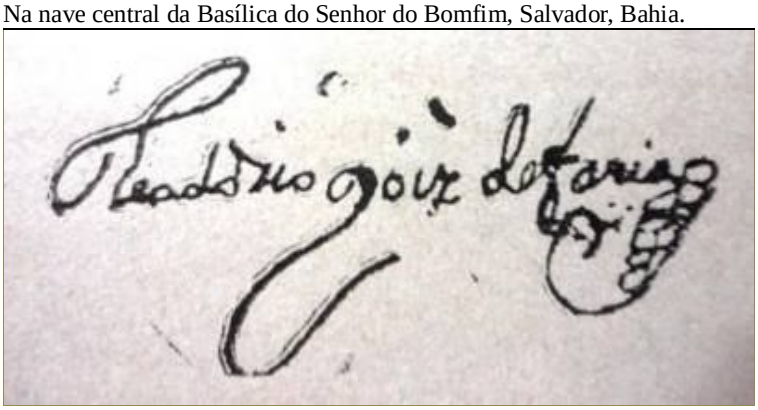
Um dado que chama a atenção é o sobrenome, pois esse, em algumas bibliografias e registros, consta como Rodrigues; porém, leituras e pesquisas mostram que o Roiz tem como significado “Rodrigues” no português do Brasil. Também há questão de que nos séculos que vão do XVI ao XIX, era recorrente o uso de abreviatura, e assim as pessoas assinavam os seus nomes como, Maiz (Martins), Silva (Silveira) ou o próprio Roiz (Rodrigues), como foi explicado por Flexor (2015).

Carvalho (1915, p. 3), em seu livro Tradições e Milagres do Bomfim (1915), fazem referencia ao Capitão, como “Theodorico”, ao invés de “Theodózio”, o verdadeiro nome do fundador da igreja. Porém, em nota de rodapé na página 3 de sua obra, fez retificação do nome, citando que o nome consta na lápide do piso, como dito acima, localizada no seu presbitério. Esse equívoco fora cometido anteriormente por Dr. Francisco Vicente de Viana, em sua obra *Memória sobre o Estado da Bahia do ano, de 1893,* permitindo assim, que este, como outros equívocos fossem repetidos.

Na sua publicação Carvalho Filho (1923), fez menção e comentário a esse erro, e criticou o porquê da escrita errada e sem necessidade, já que o nome do capitão encontrava-se na lápide.

O “Faria” também sofreu alteração, por parte de alguns autores, que acrescentaram o “s”, grafando assim “Farias”. Esses dados constam no livro de Carvalho Filho (1923, p. 8), e têm como fonte primaz de pesquisa, o livro da eleição para os primeiros serventuários da Devoção do Senhor do Bomfim, procedida em 1745. Em outro documento, um “Termo de contrato celebrado em 12 de setembro de 1752, para contrato de entalhador, que iria fazer o retábulo da Capella-mor da igreja do Monte Serrat”, onde também ficou registrado o nome do benfeitor. (Fotografia 8).

Fotografia 8 – Assinatura do Capitão de Mar-e-guerra Theodózio Roiz de Faria,
Na nave central da Basílica do Senhor do Bomfim, Salvador, Bahia.



Fonte: Carvalho Filho (1923, p. 8)

Esses dados podem ser observados, também, na segunda edição do mesmo livro, reeditado pela Assembléia Legislativa do Estado da Bahia em 2012, com o dado referente à assinatura do benemérito na página 42. Pode-se observar mudanças à grafia do título da devoção, em que o Bomfim consta com a presença de hífen, Bom-fim, diferente da contemporaneidade.

A origem da Igreja do Bomfim adveio de um milagre, no qual, juntamente com sua tripulação, saírem ileso de uma tormenta, em alto-mar. O Capitão Theodózio fez a promessa de que, chegando à Cidade do Salvador, ergueria uma ermida em agradecimento. Então, no ano de 1740, já residindo na capital, deu o início à devoção do Senhor do Bomfim e início da construção da Igreja.

Nada sobre a origem de tal capitão ou como chegou a esse posto foi informado, por Carvalho Filho (1923) ou encontrado em outras referências. Mas a contribuição das pesquisas

elaboradas por ele, em muito serviu de subsídio para sabermos sobre outros aspectos da vida do idealizador e fundador da igreja.

A presença do Capitão Theodózio, na história da Bahia, não diz respeito apenas à religiosidade. O benemérito da Igreja do Bomfim teve participação na economia e comércio da cidade, no período em que o Marquês de Pombal implantou na Bahia, mesas e casas de inspeção para classificação das qualidades dos fumos, que vinham à capital para serem exportados. Theodózio Rodrigues de Faria foi nomeado, pelo governo da Metrópole para presidir uma comissão. Paralelamente foi também juiz da Irmandade da Santíssima Igreja de Nossa Srª do Sacramento da Conceição da Praia, irmão efetivo da Ordem Terceira do Carmo, além, do lugar de destaque que ocupou na Devoção do Senhor do Bomfim.

Theodózio Rodrigues de Faria aposentou-se de sua função de navegador em 1744, mantendo moradia em Salvador, especificamente entre a localização no atual Bairro do Comércio "Porto Alfandega" onde desempenhava a função de inspetor do fumo, e no Bairro do Bonfim – Monte Serrat, onde residiu até seu falecimento.

No ano de 1745, precisamente em 18 de abril, domingo de Páscoa, como indicou Carvalho Filho (1923), a imagem do Senhor do Bomfim, em grande solenidade, foi colocada em exposição à adoração de fiéis na Capela de Nossa Senhora da Penha de França, de Itapagipe de Baixo, então filial da paróquia de Santo Antonio Além do Carmo.

De acordo dados de Carlos Ott (1979, pg. 31), o Capitão residiu no bairro do Comércio, quando aportou em Salvador, sendo vizinho ao local onde atualmente é o Elevador Lacerda. Nesse ambiente possuía duas lojas, uma marcenaria em que punha em prática a habilidade de marujo para o manuseio, reparo e produção de peças em madeira, e em outra sala, exercia o cargo de fiscal do fumo, para liberação e destino do produto. Esse emprego foi recebido do Rei através do Marquês de Pombal. Esses documentos, de acordo com Ott (1979), encontram-se nos documentos da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, Bahia.

No ano de 1754, estando às obras de construção da então, Capela do Bomfim concluídas, no dia 24 de Junho do mesmo ano, a imagem do Senhor do Bomfim foi transferida em solene cortejo para o seu Santuário, alguns católicos formaram uma Irmandade de devotos Desse modo, iniciou-se a Devoção do Senhor do Bomfim na Bahia, com o objetivo de se perpetuar de modo mais fervoroso o culto ao Senhor.

A devoção cresceu, cada vez mais, bem como os milagres creditados ao Senhor do Bomfim em favor dos que a Ele recorriam nos momentos de suas aflições e dores. Foram

surgindo, de todas as partes da colônia, romarias de fiéis com donativos, o que animou a Irmandade dos devotos a empreender e realizar a natural aspiração de aumentar as proporções da edificação. Como explica a bucólica eloquência de Carvalho (1915, p. 1).

> O Bomfim é uma das muitas egrejas da Bahia que, dos pontos mais elevados, recortam no céo turquezino, silhuetas de torres e abobadas e que dão á (seria crase? à) bella terra o duplo aspecto pittoresco e piedoso. Quem fitar esse conjuncto de agulhetas e cruzes entremeadas de rendas verdes e de montes verdes, certo encontrará o testemunho solene de uma índole pacifica (sem acento?) e religiosa que são felizmente ainda hoje o característico desse povo, [...] A devoção do Senhor do Bomfim foi uma destas flores exóticas que aclimatou-se em nossos jardins.

Em referência à capela, Carvalho (1915) relata que, no início, era um ambiente com proporções de templo para a época. A fachada da capela era muito alta e caiada, de dia refletia o sol, e à noite, um templo solitário, mas que impunha respeito quando fitado. As torres da *capella* foram feitas posteriormente ao edifício, porquanto este recebendo a imagem em 1754, só teve a conclusão das torres no ano de 1772. (Fotografia 9)

Fotografia 9 – Igreja do Bomfim, final do Século XVIII



Fonte Fundação Gregório de Mattos. 2008.

Carvalho (1915) afirmou que as torres da igreja foram atingidas por raios duas vezes, sendo que, na segunda vez, a ação de um raio derrubou por completo a do lado direito, o que fez com que se colocassem para-raio na fachada e no cruzeiro da capela, como medida de prevenção (CARVALHO, 1915, p. 8).

Dórea (2006), citando Ott (1979), também contesta o histórico da devoção, pois, este último autor, se referiu aos dados como inexatos, sem fazer menção as informações fornecidas por Carvalho Filho (1923). E mais, Ott (1979) não faz menção à imagem no todo, e sim a um crucifixo que Theodózio teria trazido de Portugal, e posteriormente, em 1742, quando se reformou do cargo de administrador de fumo, presidindo essa comissão na Bahia, trouxe a imagem do Senhor do Bomfim para Salvador. Ott (1979) citou que a devoção surgiu a partir do crucifixo e não da imagem. Dórea (2006) chamou a atenção para esse fato, pois, nesse caso, o benemérito foi apenas um fervoroso devoto do Senhor do Bomfim.

> [...] O seu merecimento foi ter trazido de Portugal a imagem do Senhor do Bonfim, em 1745, uma cópia do crucifixo considerado milagroso, existente numa capela nas vizinhanças de Setúbal, colocando-a na Igreja da Penha. Mas ele não tomou parte ativa da fundação da Irmandade do Senhor do Bonfim, pois na lista de nomes dos Mesários que, entre 1745 e 1746, reuniram o capital necessário para a construção da caixa da Igreja do Bonfim, não consta o de Teodósio Rodrigues de Faria. (OTT, 1979, p. 29).

Como relatado anteriormente, as questões em torno da edificação da Igreja do Bomfim e do seu idealizador ainda geram muitas discussões e divergências. De que foi o responsável pela idealização da Capela, que tempos depois foi reconhecida como Basílica Menor pela quantidade de milagres devidos ao Senhor do Bomfim, mesmo os autores que divergem sobre os fatos, após narrativas, tratam o Capitão como o idealizador da fé e da Igreja do Bomfim, como se nota no trecho de Ott (1979), que discordou em citação anterior:

> Que a fundação do santuário cristão do Bomfim foi feita com orientação ainda puramente cristã, podemos afirmar, pois conhecemos agora bastante bem a mentalidade e a atuação de seu fundador, o capitão-de-mar-e-guerra Teodózio Rodrigues de Faria. Certamente não foi um devoto muito dócil, mas um lobo do mar, cheio de superstições. Se sua vontade de fundar um Santuário ao Senhor do Bonfim nasceu de uma promessa feita em horas de angústia de tempestades. (OTT, 1979, 25).

Ott (1979) e Dórea (2006) contestam a presença do Capitão como responsável pela imagem do Senhor do Bomfim ter aqui chegado, e também por fazer parte ativa da formação e criação da Irmandade, porém, Carvalho (1915) e Carvalho Filho (1923) citam o nome do Capitão, e de todos os que compunham a Irmandade na época, em livro que está no arquivo da

própria Irmandade, datado de 1745, mesmo ano em que Ott (1979) cita não haver referências ao benemérito.

Os equívocos e discordâncias, em relação à história da Igreja são muitos. Dentre eles está a questão do "M" e "N" de Bonfim/Bomfim. E nesse caso encontra-se o que poderá ser uma possível explicação dada por Carvalho Filho (1923), quando ele narra que, por ter sido a imagem do Bom Jesus encontrada em meio a destroços, houve a necessidade de dar à mesma um "bom fim". Esse seria o esclarecimento mais plausível encontrado até o presente momento. O que também é trazido por Teixeira (1985), ficando então a distinção entre o nome do bairro no rigor da ortografia portuguesa, portanto, com "N[8]", e da devoção ao santo utilizando a consoante "M[9]" para a grafia do Bomfim. A utilização do **Bonfim** com **N**, no nome do Santo vem após a reforma ortográfica de 1943 que passa a utilizar o **M** diante do **P e B.**

Todavia, nos autores estudados, como: Carvalho Filho (1923), Carvalho (1915), Mattoso (1988), Ott (1979) nas suas obras grafam das duas formas, com "M" ou "N", não identificando qual seria a devida escrita, deixando o questionamento em aberto.

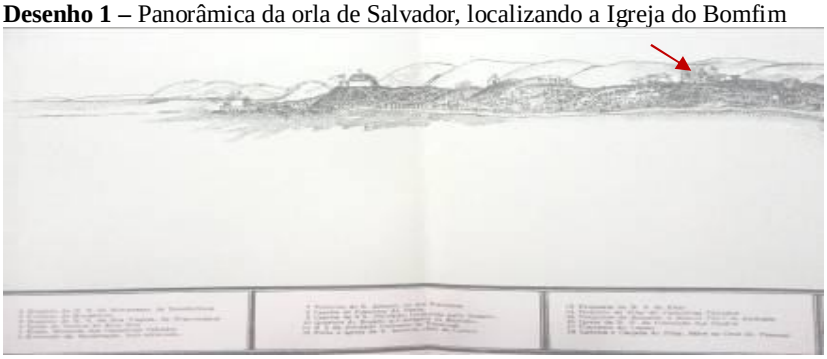
2. SALVADOR E A ORIGEM DA CRIAÇÃO DO SANTUÁRIO DO BOMFIM - 1740 A 1770

Em referência à origem do bairro do Bonfim e da Igreja do Bomfim, vários autores comungam, em parte, do mesmo histórico, outros divergem um pouco deles. Foram coletados vários dados, livros e monografias. Estudos realizados sobre a temática acerca do Bomfim nos levam a sincronias e diacronias quando do relato da crença e da fé no Senhor do Bomfim e, na Igreja do Bomfim de Salvador.

Leituras e pesquisas levaram ao entendimento de que quase todos os bairros, vilas ou cidades do Brasil, e claro, da Bahia naquela época cresceram nos entornos das edificações denominadas de capelas, ermidas ou igrejas. O bairro do Bonfim se desenvolveu após a construção da Igreja do Bomfim entre os anos de 1745 e 1754, como consta nas obras de Tavares (1981), Sampaio (1949). (Desenho 1).

[8] Bonfim com "N" grafia para o nome do bairro do Bonfim.
[9] Bomfim com "M" grafia para o nome do Santuário do Bomfim.

Desenho 1 – Panorâmica da orla de Salvador, localizando a Igreja do Bomfim



Desenho do Livro História da Fundação da Cidade do Salvador, 2014.

Alguns católicos tendo a frente o Capitão Theodózio, formaram uma associação de devotos, para assim, requerer uma licença com o intuito de erigir a Irmandade do Senhor do Bomfim, conseguiram, e publicaram a primeira eleição no mesmo período em que a Imagem Sagrada do Senhor do Bomfim adentrou a sua primeira casa, como afirmou Carvalho (1923).

A Igreja do Bomfim, é referenciada como local de peregrinação. Para uma melhor compreensão do termo, temos como explicação que, peregrinação é a jornada empreendida, por motivos religiosos, a um lugar considerado sagrado ou milagroso. O seu postulado fundamental é que a divindade exerce, em determinado lugar, influxos e benefícios especiais para os que o visitam. Como bem é observado e registrado na Igreja do Senhor do Bomfim em Salvador, Bahia.

1.2.1. Irmandade do Bomfim

A Cidade do Salvador tem um valor histórico, morfológico e cultural reconhecido nacionalmente e internacionalmente, porém, os colonizadores portugueses não levaram para o Brasil nenhuma tradição firme ou bem definida de um planejamento urbano. De acordo com Bury (2006), esse dueto colonização-urbanização ocorreu na França, Itália e Espanha, porém, *não foram correntes em Portugal*, assim, também aconteceu no processo de colonização do Brasil. Robert Smith (1951) apud Bury (2006, pg. 171)

> Quando Salvador da Bahia foi construída em dois níveis, o superior conectado ao inferior por ladeiras íngremes estava se seguindo um *layout* português tradicional.

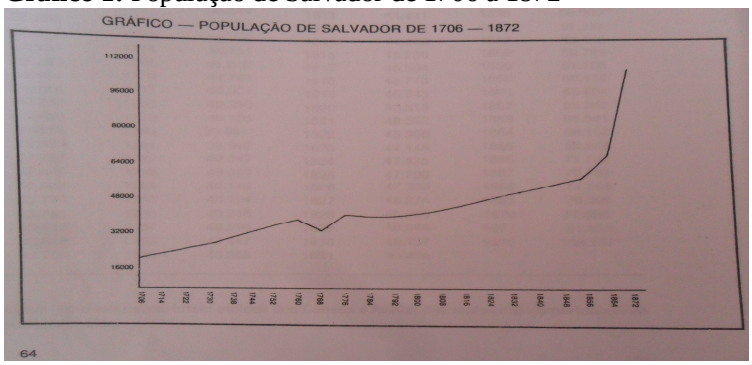
> Representado notadamente por Lisboa, Porto e Coimbra. Se essa sugestão ainda constitui uma conjectura, é certo que o *layout* bastante regular da cidade alta de Salvador, com quatro ou cinco ruas longas, mais ou menos paralelas e cruzadas em ângulo reto por uma dezena de ruas mais curtas tem precedente em Portugal, (...) essas plantas urbanas ortogonais faziam parte da herança cultural da Europa Ocidental, derivada da Antiguidade Clássica.

No entanto, os cômputos das populações coloniais nesse período não passaram de vagas estimativas até os fins do século XVII. Entretanto, Thales de Azevedo (1949, pg. 150) relata que *somente no século XVIII deu-se início aos censos demográficos.* Contudo, em Portugal os recenseamentos já faziam parte das gestões administrativas daquele país. No Brasil colônia, no que concerne a gestão povoamento, não houve uma devida atenção nos processos de desenvolvimento urbano, social e cultural, assim como de conservação de seus bens patrimoniais e humanos.

Esses fatos são observados a partir do momento em que buscamos dados específicos sobre a população, no ano de 1740, as informações referentes se baseiam na contagem de uma média populacional de 31.681 habitantes, dados esses do recenseamento do ano de 1855, de acordo com Nascimento (1986, pg. 85). Notamos assim, a falta de exatidão e atenção ao desenvolvimento social no período. Nascimento (1986, pg. 64) referencia que no Governo de Manuel de Meneses, os dados do recenseamento foram repetições de recenseamentos anteriores, ela sugere que talvez tenha ocorrido um estacionamento sob o ponto de vista evolutivo populacional, ou apenas falhas.

Os dados podem ser observados no gráfico apresentado. Até tal data, o bairro do Bonfim era anexado à Freguesia de Nossa Senhora da Penha, tido como local de repouso, de veraneio para alguns, pois era um local afastado, calmo, onde a maioria da população se ocupava de profissões primárias e extrativistas. (Gráfico 1)

Gráfico 1: População de Salvador de 1706 a 1872



Fonte: Nascimento (1986, pg. 64)

Azevedo (1949) em relato sobre as questões de crescimento populacional do período, frisa que as informações dos recenseamentos até meados do século XVII *não eram dados fidedignos.* Somente em 1759, quando o Conde dos Arcos solicitou censo, é que se pode observar uma possível precisão no que tange a média populacional da época. Sendo assim, ficaram registrados na cidade, 6.782 fogos com 40.263 habitantes. Em 1774, recenseamento realizado a pedidos de José Antonio Caldas, era atribuído à cidade mais de 7 mil fogos e quarenta e cinco mil almas. Abrangendo a área do Bairro de Brotas até a Jequitáia. É interessante observar que Azevedo não cita até então informações referentes ao Bairro do Bonfim.

No ano de 1775, quando o governador Manuel da Cunha Menezes remetia a Lisboa um mapa censitário de *"todas as freguesias que pertencem ao arcebispo da Bahia"* foi que nesse momento as vilas, com o numero de fogos e almas, foram pertinentemente analisadas e registradas. Por esse censo a cidade constava de 7.080 fogos, 40.922 almas, os subúrbios 2.091 fogos e 16.093[10] almas, num total da comarca da capitania, eram contadas 12 vilas, 87 freguesias e 221.756 almas. A Penha, então, extensa até o Bomfim (que não era separada dessa) e Itapagipe.

A igreja da Penha e o seu entorno, foi elevada à categoria de freguesia pelo Arcebispo José Botelho de Matos, em 1760. Um motivo, em especial, foi que, no ano de 1745, havia sido lançada a primeira pedra da fundação da Igreja do Bomfim, e o convento da Penha era o local de repouso do Arcebispo. Ela estava localizada no perímetro urbano da cidade, um local de moradia fixa de pessoas modestas.

Os costumes, quando muitos, podem ser condicionados por fatores biológicos, vindo a funcionar como respostas culturais dos últimos. O caso é que a miscigenação proporcionou uma mistura tanto étnica quanto cultural na formação do Brasil colônia. Tal fator mesmo estando presente as claras, não era aceito tanto pelos colonizadores como pela corte que impunha sua cultura ao "outro" e esse fato é notadamente perceptível quando recorremos aos censos realizados nos períodos referentes ao processo de colonização.

Observa-se que à época, Salvador ainda não era urbanizada e nem contava com vasta população, como foi verificado e apresentado nos censos. Visando uma melhoria da administração das Colônias, em 1775, em censo realizado posteriormente ao período

[10] **Cartas do Senado a S. M., MSS.,** instruções ao Marques de Valença, 1742-1822, Arquivo público Estadual, Bahia, pg. 105 v. e ss.

pesquisado, com dados consultados em documentação dos jesuítas e religiosos, observou-se que pretos, índios, crianças não eram inseridas “contabilizadas como almas” (Nascimento, 1986). Porém, durante o século XVIII, a população da cidade era, como citado anteriormente, de uma grande carência no que se refere à mão de obra de homens “fortes e robustos”. Eram os tipos que mais influenciavam na questão do crescimento populacional da época, e as contagens. O que percebemos com tais informações, foi que, há durante todo período os informes são destituídos de veracidade, Azevedo (1949, pg. 166) frisa sobre essa questão que *não convida leitor algum a aduzir dos mesmos quaisquer conclusão,* Nascimento (1986, p. 63) corrobora com o pensamento de Azevedo (1949) quando afirma que, *esses levantamentos populacionais apresentou um panorama não muito real dos moradores, visto que houve uma estagnação de habitantes, não havendo crescimento populacional na cidade do Salvador, Nascimento* (1986, p. 63).

Então no ano de 1785, as questões de povoamento entraram em pauta na administração municipal. Visto que nesse ano se cogitava questões de saneamento e aproveitamento de água dos rios próximos da cidade para serem utilizados no abastecimento desta *por parte da moderna engenharia sanitária de rede projetada para servir à Bahia por todo século corrente* como discorre Azevedo (1949, p. 338), porém, naquele período os problemas de saneamento já existiam, bem como a falta de água e o perigo dos cemitérios estarem sendo construídos nos arredores de mananciais, fornecedores de água para a população. (AZEVEDO, 1949, p. 350).

Detendo-nos agora a freguesia da Penha, a primeira casa do Senhor do Bomfim, de acordo com Nascimento (1986), na localização e no perímetro urbano e populacional dessa freguesia, as casas ainda pagavam décimos, impostos de moradia. O perímetro abrangendo a Penha, Bonfim, Itapagipe somente foi construído no ano de 1743, pelo bispo D. Botelho de Mattos, como área privativa deste, Itapagipe compunha à freguesia de Santo Antonio Além do Carmo, integrante do desenvolvimento e implantação da cidade do Salvador. (Fotografia 10)

Fotografia 10: Igreja de Nossa Senhora da Penha.
Bairro da Ribeira, Cidade Baixa, Salvador, Bahia.



Fotografa: Cândido, 2014.

A Freguesia era constituída por 19 quarteirões localizados em 15 ruas, sendo duas travessas, quatro becos, três ladeiras. As moradias contavam com 6 sobrados de 2 andares, e 117 de um andar, possuía 365 casas térreas, localizavam-se afastadas e necessitavam de cuidados do poder administrativo da Província. Tais construções prediais evoluíram muito com o tempo, dos mais variados, do mais humilde ao mais rico estilo arquitetônico. Da taipa feita à mão, o começo de todas da colônia, às pesadas de alvenarias. Estimativas dos dados populacionais seguem apresentados na tabela abaixo, por NASCIMENTO (1986). (Tabela 1)

Tabela 1- Freguesia de Salvador e seus habitantes.

Ano	Freguesia	Nº de Habitantes
1745	N. Srª da Penha/Bomfim	796
1750	N. Srª da Penha/Bomfim	967
1754	N. Srª da Penha/Bomfim	1.260
1850	N. Srª da Penha/Bomfim	3.546

Fonte: NASCIMENTO (1986, p. 63)

No intuito de apresentar e informar um conhecimento “exato” da população existente em Salvador foi necessário recorrer aos dados do recenseamento de 1855, mas nas informações listadas, constam dados fragmentados dos habitantes, no total, por moradia, gênero e etnia. Índios, crianças e religiosos, como frisado anteriormente não eram aceitos

como integrantes da população, informação constantemente observada nos arquivos e leituras. Totalizando assim 1.450,00 habitantes, de acordo com os registros oficiais[11].

Desde metade do século XVI, a área banhada pela Bahia de Todos os Santos, foi concebida como local de defesa, construção do Forte de São Felipe explicita tal fato, também servia de repouso para os religiosos. Na segunda metade desse século, a família Garcia D´Avila, construiu uma pequena ermida de oração à Nossa Senhora do Monte Serrat, posteriormente, em 1609 foi doada aos monges beneditinos, e assim, ao lado erguido um Hospício. De acordo com Nascimento (1986) toda a extensão da península de Itapagipe até Água de meninos caracterizava-se, nesse tempo, como o espaço que

> [...] abrigava a população pobre da cidade, ocupando-se principalmente, das atividades extrativistas e da pesca [...], negros, brancos, pobres, pescadores, costureiras, lavadeiras, vendedores de mingau, e os mais presentes até os dias atuais, os marisqueiros, que naquele período, eram chamados de vida de maré. (NASCIMENTO, 1986, p. 38)

A freguesia da Penha somente foi criada em 1760. Nota-se que o recenseamento foi uma forma de conhecer a quantidade de homens que havia nas colônias, para recrutá-los a trabalhar nos serviços dos cais, nas naus e fragatas e companhias militares. O acesso a essa região era restrito, feitos por via aquática (lanchas e canoas). Todavia, existiam, também [...] *caminhos terrestres, esses precários, porém, por meio deles é que se expandiam os núcleos existentes* como indicado por Gabriel Soares em 1584 (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 200, p. 103).

Em meio a uma paragem ainda pouco modificada pelo processo colonizador, que se fundou e firmou a crença e devoção ao Cristo Crucificado. Onde, junto com a chegada de Theodózio, em 1741, na Colônia com a imagem do Senhor do Bomfim, a perspectiva de desenvolvimento e urbanização adentrou os espaços geográfico da freguesia.

Para a construção, manutenção e administração da Igreja foram, instituída uma associação de leigos católicos, com a intenção única de manter a igreja e o culto ao Senhor do Bomfim na Bahia, provendo de desenvolvimento, conservação e manutenção dos bens que constituíam o patrimônio da Devoção.

---

[11] Em Povoamento da Cidade do Salvador, 1949. Thales de Azevedo, IBID. Manuel Querino, em A Bahia de outrora, Bahia 1922.

Sobre a construção da Capela, a data é o único ponto com exatidão, pois os autores concordam com o ano de 1745, sendo finalizadas as obras internas no dia 24 de junho do ano de 1754. Nesse período, governava a Bahia D. Luís Pedro Peregrino de Carvalho Menezes e Ataíde, Conde de Autouguia, sexto vice-rei do Brasil.

Em um local de beleza e boa disposição topográfica, que permite ao Santuário ser visto de muitos pontos da cidade do Salvador. A ideia de materializar um ideal com a arquitetura é o de transformar um sítio em lugar, ou seja, descobrir os significados e potenciais presentes no espaço, dar vida, dar esperança, acolher quem precisa e confortar com fé quem assim o necessita. Com essas intenções, foi então idealizada e construída a Capela do Senhor do Bomfim.

Seguindo o estilo arquitetônico das construções religiosas portuguesas do século XVIII, como frisa Carvalho Filho (1923, p. 37)

> (...) a arquitetura da capela obedeceu ao modelo comum das igrejas portuguesas dos séculos XVII e XVIII, e muito adotado nas construções dessa natureza das colônias de Portugal. Seu conjunto filia-se ao estilo da Renascença decadente, que sucedeu ao Barroco da Itália e ao Herrera na Espanha, em tempo de Felipe II.

Da construção da Igreja, participaram ativamente o idealizador e benemérito, que era marceneiro, e Antonio Mendes da Silva, entalhador e pintor, que construiu o retábulo da capela-mor que abrangia o altar-mor, elaborada em estilo Neoclássico com resquícios de traços do rococó, estilo predominante da época, de autoria de Antonio Joaquim dos Santos. A partir de meados do século XVIII, a concepção barroca portuguesa de mundo se manifestava fortemente na arquitetura, na forma de organização administrativa, nas manifestações culturais e também na estrutura social. Estilo este que *contemplava desde a arquitetura das casas adentrando para os estilos arquitetônicos das capelas e igrejas da cidade, onde essas cresciam em número, cultos e fiéis, e participavam da prosperidade da colônia quando esta estava próspera*. (NASCIMENTO, 1986, p. 66).

Então, foi assim a construção, finalização e acabamento da igreja do Bomfim, como todas as arquiteturas religiosas do período, feitas aos poucos, com ajuda e donativos dos fiéis que compunham a Irmandade do Bomfim e de artistas que tinham fé em Nosso Senhor do Bomfim, assim [...] alguns devotos solicitaram a licença erigirem a Irmandade ao Senhor Jesus do Bom-Fim, e que se publicasse a primeira eleição de Irmãos [...]. (TERMO DE

COMPROMISSO DA DEVOÇÃO. 1972). Então, a Associação de Devotos do Senhor Jesus do Bomfim, foi fundada e eleita os integrantes da primeira mesa administrativa da Devoção. Segundo Martinez

> As associações religiosas de leigos foram na formação do Brasil, as mais fortes expressões de organizações sociais. Todas elas tem como base o espírito da vida entre os "Irmãos", daí a denominação genérica irmandade. A aprovação para essas instituições de congregação dependia do sumo Pontífice e do Ordinário do Lugar.

Carvalho Filho (1923) cita que os primeiros serventuários da Devoção foi constituída em 1745 até 1746, no qual, sê lê na primeira página - *Zelador e bemfeitor, o Cap^m. de mar e guerra Theodózio Rodrigues de Faria,* também constam como serventuários Antonio Rodrigues Lisbôa - juíz, Cappm. João Ferreira Santos - escrivão, Hyeronimo de Araujo Pimenta - thezoureiro, Joseph Luiz Vieyra e Antonio dos Reiz - procuradores, Manoel 30 procuradores de terra, 22 mordomos de mar, Theodózio Rodrigues de Farias – Zelador e bem feitor. (CARVALHO, 1923, p135 – 141).

De acordo com o regulamento regido pelos integrantes em 1745, a cada ano seria realizada uma nova eleição. A priori eram realizadas no dia da festa, no consistório da Igreja, porém a partir de 1918, a eleição passou a ser feita na véspera da manifestação. Durante alguns anos esse processo se modificou, em alguns momentos o pároco ficou sendo o responsável por tal atividade, no ano de 1925, o regulamento regido em 1745 foi retomado. (CARVALHO, 1923, p. 145-150)

Para Martinez (1979) as associações de devoção tinham como principal objetivo o exercício da fé, através do estímulo à piedade e mediante o cumprimento dos mandamentos da lei de Deus, e para este fim e engrandecimento da alma, realizavam grandes festas, próprias de cada uma destas associações. Estes também foram os objetivos da Irmandade do Bomfim.

3. DA LAVAGEM AO PAGAMENTO DE PROMESSA: A DEVOÇÃO AO SENHOR DO BOMFIM

A religião popular é uma manifestação coletiva, geradora de fortes sentimentos de identidade entre seus membros. Não é apenas um meio de repassar sua fé, mas de criar e

recriar meios de difundir e perpetuar os seus valores, crenças e memórias. Pode-se dizer que a Lavagem do Senhor do Bomfim, e os pagamentos de promessas, são processos de manifestações populares que se encontram em um mesmo ambiente, porém contextualizados e cultuados de formas diferentes, mas que se transversalizam em um momento, o do pedido e do agradecimento, quando sala de milagres, museu e culto se consagram.

O papel da igreja no Brasil foi determinante na educação e na educação religiosa, na sociedade e na política. De um lado, teve à sua disposição a arma da excomunhão e as "chaves do paraíso" e, de outro lado, era o único poder colonial que, além do latim, conhecia também a diplomacia, ciência, técnica, arte, letras e negócios, pois, *para tornar suportável a disciplina e tolerável à desigualdade, deve-se acreditar, ou fazer crer, que na sociedade cristã o amor une os corações*[12] (Romanos, 12:4 e 5). Durante o período colonial, a presença de religiosos (jesuítas, padres) estava dispersa, principalmente nas áreas rurais, sujeito mais à dominação dos senhores de engenho e outros latifundiários, em cujas propriedades eram mais capelães que autoridade de seus bispos. Com seus ensinamentos e pregações, forneciam uma ideologia ancorada na teologia que justificava e dava suporte aos padrões socioeconômicos existentes, à exceção dos jesuítas, como escreve Freyre (1990), numa visão sociológica:

> Clérigos, e até mesmos frades, acomodaram-se, gordos e moles, às funções de capelães, de padres-mestres, de tios-padres, de padrinhos de meninos: à confortável situação de pessoa da família, de gente da casa, aliado e aderente do sistema patriarcal. (FREYRE, 1990, p. 196).

O catolicismo no Brasil tem o seu início não com a cruz fincada com a chegada de Pedro Álvares Cabral, mas quando os artífices da Colônia atravessavam os oceanos empenhados na propagação da fé. Quando havia acompanhamento dos párocos, atrás da conquista, estava vigilante a igreja católica, e com ela, instruções educativas, difusão das artes e apresentação de uma nova manifestação, as festas aos santos de devoção. (Fotografia 11).

[12] A metáfora remonta a São Paulo. Romanos, 12:4 e 5 *pois assim como em um corpo temos muitos membros, e nem todos os membros tem a mesma função, assim, somos um só corpo em Cristo, e individualmente uns dos outros.*

Fotografia 10 - Manifestação popular em frente à Igreja do Senhor do Bomfim, Salvador, Bahia. Lavagem das escadarias da Igreja. Jan de 2013.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

3.1. **Lavagem e Devoção ao Senhor do Bomfim**

O culto e Lavagem do Bomfim advieram, em primeira instância, do culto a São Gonçalo de Amarante, também vindo de Portugal, da região do Minho. Culto esse que foi introduzido pelas senhoras solteiras, e ou, viúvas do bairro do Bonfim e adjacências, em busca de um marido. Então, paulatinamente, o culto foi tomando formas e dimensões, não obstante ao sincretismo, em que logo o Cristo Crucificado foi associado ao culto dos orixás, a Oxalá.

A Lavagem das escadarias da Igreja do Bomfim, nem sempre foi festejada na segunda quinta-feira do mês de janeiro. A princípio, a celebração era realizada em datas alternadas, como escreve Carvalho:

> "A princípio as festas, parece-me, eram celebradas pela Paschoa. Leva-me a essa suposição o termo lançado a página 12 do livro das eleições, correspondente aos annos de 1745 a 1783, em que se lê o seguinte: aos 23 dias do Mês de Março de 1771, primeira oitava de Paschoa em que se selebrou a festa do Senhor Jesus do Bomfim na sua Igreja de Itapagipe de baixo desta Bahia. A festa também foi celebrada nas datas de fevereiro de 1763; 8 de Abril de 1765; 16 de Maio de 1769 e 20 de Setembro de 1771". (CARVALHO FILHO, 1923, p. 50).

Somente após 1773, com reunião da Mesa Administrativa da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bomfim se estabeleceu a data fixa para tal celebração, *sendo assim fixada a data de segunda quinta-feira do mês de janeiro*. (CARVALHO FILHO. 1923 p. 50).

3.2. **O ato da lavagem da igreja**

A celebração ao Senhor Bom Jesus do Bomfim acontecia de dentro da Capela para fora, com a lavagem interna da mesma. De acordo com Carvalho (1915, p. 49) as alfaias eram higienizadas pelos ourives; as mulheres lavavam o chão e as imagens sacras. Esse trabalho era realizado geralmente por escravas, cujas senhoras, como forma de pagamento de promessas ou ato devocional de ajuda ao templo, designavam as suas servas tais serviços. Por motivos de desgastes e conservação das imagens, a lavagem das mesmas foi suspensa, ficando apenas a lavagem do salão como ato de devoção e agradecimento.

Carvalho descreve o ato da lavagem, da época, como sendo uma invasão ao templo. De certa forma faz uma crítica:

> Consistia a lavagem, digamos em poucas palavras num assalto ao templo feito na última quinta-feira antes da festa, por uma horda de mulheres e homens do povo, carregando cada qual pótes d´água á cabeça e empunhando vassouras de piassava [..] as mulheres semi-nuas, os homens arregaçados até acima do joelho, bailavam diabolicamente, de vez em quando distribuiam-se copos de aguardente pelos lavadores e a lavagem não tinha fim. (CARVALHO, 1915, p. 50).

Esse processo durava o dia inteiro, a manifestação popular e os cânticos. O ato da lavagem perdurava toda a quinta-feira. Mas, somente na sexta-feira, após uma lavagem realizada pelos componentes da Irmandade, a igreja recebia os fiéis que não participavam da manifestação popular (lavagem).

Pode-se definir que a festa da Lavagem se distinguia dos ritos cotidianos por sua amplitude e pelo divertimento apresentado na citação de Carvalho (CARVALHO, 1915, p. 50).

Na verdade, essas manifestações possuem afinidades, pois as festas “religiosas” possuem certa ambiguidade, referem-se a um objeto sagrado ou sacralizado e acabam por se conectar a comportamentos “profanos”, a exemplo da procissão de *Corpus Christi* com música, dança e encenações.

Com o passar dos anos e, após vária reunião entre os integrantes da Irmandade e, por solicitações dos fiéis, assim como o perigo e danos ao patrimônio ficou então, proibida a lavagem interna da igreja. Isto por que, danos materiais, brigas, ocorriam durante o ato

religioso, o que não era conveniente para um ambiente em que se procura a paz e atos litúrgicos.

> Desde os tempos primitivos da Devoção do Senhor do Bom-Fim, se costumava, na quinta feira proceder a lavagem da Capella, [...] até certo tempo ... essa prática conservou-se numa espécie de devoção e conveniente decência, mas depois foi se transformando em uma verdadeira baccanal, sendo mister acabar-se com essa solemnidade a bem da religião e da moral [...]. ... não era isso só; de ordinário muitos dos foliões, homens e mulheres, estas com os trages em desalinho, descompostas e já alcoolisadas praticavam danças e gestos indecorosos com offensa ao pudor dos bons costumes [...] (CARVALHO, 1923, p. 214-219).

O relato de desordem, descaso, certa falta de pudor e excesso de ingestão de bebidas alcoólicas por conta das pessoas que realizavam a lavagem no interior da Igreja é observado na obra de Carvalho datada 1915 e em Carvalho Filho 1925.

Quando foi inaugurada a Capela do Bomfim, no período da celebração, o povo, em direção à igreja, "surgia de todos os cantos da cidade". Ainda não existia um ponto exato de concentração para a saída da procissão em direção à igreja. A Lavagem do Bomfim, como conhecida, não era ou não é considerada uma procissão, mas sim uma prática religiosa, uma manifestação popular de fé.

Entendemos que a prática religiosa de visitar lugares considerados sagrados pode ser denominada de peregrinação ou romaria, e que, em seu sentido puro, se realiza quando o objeto principal da viagem é o desejo de alcançar o lugar considerado sagrado pelos peregrinos. Esse lugar é onde eles realizam suas práticas devotas em romarias ou suas penitências, ou, para sermos mais específicos nas palavras, pagavam as promessas feitas ao santo de devoção, parecido com o que acontecia e acontece em relação ao Senhor do Bomfim.

3.2.1. **A fé e a promessa ao Senhor do Bomfim**

A peregrinação cristã que advém do século V é também conhecida como romaria pelo fato de consistir, inicialmente, na ida de devotos de suas localidades para Roma. Os fiéis acreditavam que o poder de Deus se manifestava nos lugares visitados por Jesus Cristo, pelos santos ou pela Virgem Maria, ou também nos lugares onde eles teriam aparecido em visões, onde estão guardadas as suas relíquias, ou ainda onde aconteceu algum milagre. Esses lugares hoje recebem o nome de centros religiosos, lugares santos ou cidades-santuários e atraem

milhares e até milhões de pessoas todos os anos. As práticas religiosas, como as romarias, indicam experiências humanas repletas de significados, tendo uma nítida dimensão espacial, (re) organizando o espaço e modificando a paisagem urbana.

Durkheim (1989) apresentou vários comentários sobre a estreita relação entre o ritual e as festas, que se tornou base comum em bibliografias posteriores do pensador. Durkheim ainda afirmou que os limites que separam os ritos representativos das recreações coletivas são *flutuantes*, e a característica importante de toda religião é exatamente o *elemento recreativo e estético* (DURKHEIM, 1989, p. 448-449). A partir dessas constatações, é afirmado que:

> [...] a própria ideia de cerimônia religiosa de alguma importância desperta naturalmente a ideia de festa. Inversamente, toda festa, quando, por suas origens, é puramente leiga, apresenta determinadas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos, tem como efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim estado de efervescência, às vezes até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. [...] assim, de ambas as partes observam-se às mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital etc. (DURKHEIN, 1989, p. 456).

Compreende-se aqui, que para Durkheim (1989) *a festa está ligada essencialmente à religião e à vida social*, e, em alguns momentos, é fator de superação das distâncias entre os indivíduos e as culturas.

A fé move o povo baiano. A fé foi o motivo da construção do templo. Foi pela fé que Theodózio Rodrigues de Faria trouxe a imagem do Bomfim, de Setúbal, à cidade do Salvador, e nela consumou o ato maior de demonstração da fé - o pagamento de promessa feito ao Senhor Bom Jesus do Bomfim no momento de angústia e desespero. A representatividade da fé está no signo arquitetônico do Bomfim.

A fé ao Senhor do Bomfim é notória no povo baiano, em todas as classes sociais, desde os tempos da Colônia até a atualidade. Não importando se o ato de lavar a igreja ou a escadaria fosse imposto por senhoras, o certo é que era feito com prazer, zelo e devoção, por quem praticava o ato. Como ainda é feito, mesmo fora da igreja, apenas sendo realizado na escadaria, mas que chama e move multidões que, como no passado, é vinda de vários cantos.

A denominada Lavagem do Bomfim é capaz de, conforme a contextualização apresentada, cristalizar, desmanchar, confraternizar, profanar, ritualizar ou sacralizar a fruição coletiva do momento em que é realizada.

Na Lavagem do Bomfim, o pagamento de promessa não é realizado com um signo, um ex-voto em madeira, parafina, imagens ou outros, mas com o próprio corpo, com a exaustão do percurso, na caminhada, da água de cheiro das baianas do sincretismo, do perfume, das flores, da própria lavagem, com a finalidade de receber a benção ao final, e ter o sentimento de promessa cumprida.

3.2.2. Uma sala de milagres e um museu

Juntamente com a imagem do Senhor do Bomfim, veio para a Bahia a devoção ao Cristo Crucificado, cuja adoração pode ser entendida como uma relação de troca e reciprocidade entre a divindade e o homem, hoje compreendida como tradição religiosa. Dessa forma, Durkheim (1960) apud Bastide (1960) afirmou que *religião é a criação de uma alma comum,* pois, *as relações entre os indivíduos só se verificam segundo os modelos fornecidos pelas representações coletivas e supõem, para funcionar a existência de uma comunhão numa mesma fé.* (BASTIDE, 1960, p. 332).

Como consequência desse pensamento, observa-se que, mesmo participando de igual sentimento e pensamento, ainda assim há dentro de um culto, como o do Bomfim, uma analogia entre os partícipes.

A idealização da igreja do Bomfim é intimamente ligada a um histórico de fé e de promessa. Um dos fatores de identificação da fé no local é o ambiente denominado “sala de milagres”. O duo, talvez sem saber trio Igreja/sala de milagres/museu recebe ofertas, agradecimentos, oferendas, presentes, donativos dentre outras designações. *Os agradecimentos eram tidos como apreços ofertados ao Senhor do Bomfim* como escreveu Carvalho (1915):

> Tem o templo recebido, desde os seus princípios, custosos presentes, que são ainda hoje motivo de apreço e attestado da estima de que gósa por parte dos fiéis do Bomfim. O sacrário da capella mor, todo em prata lavrada, é oferata do Coronel Miguel José Maria de Teive e Argolo, feita no anno de 1860. O órgam foi igualmente ofertado pela Exma. D. Feliciana de Britto Lopes Alves, em 1854. O relógio que foi dote do anno de 1843, por José Francisco da Rocha Tavares, (...). (CARVALHO, 1915, p. 9-11)

A demonstração da fé é através da citação de Carvalho (1915), porém, este ato exteriorizado do homem barroco sempre foi um dos aspectos mais importantes do catolicismo, que permanece até a contemporaneidade, representado aqui na imagem do cristo crucificado. (Fotografia 11)

É nesse palco que a sala de milagres do Bomfim está localizada, ao lado direito da nave central ou saída lateral da nave. A ala era local de abrigo aos romeiros, promesseiros vindos de diversos destinos para cumprirem seus votos e fazerem as desobrigas. Para seu acesso, têm-se três possibilidades: uma porta, que está localizada no início do corredor, anteriormente era local de abrigo, uma segunda porta, logo após adentrar a nave central ao lado direito; e a terceira, localizada próxima ao batistério. A partir desta última, o acesso é livre, sendo a porta um divisor entre os ambientes. A sala de milagres ocupava o andar térreo e o primeiro andar da igreja. (Fotografia 12, 13)

Fotografia 12 – Cristo Crucificado, Senhor do Bomfim de Salvador, Bahia**.**



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Fotografia 13: Altar-mor Igreja do Senhor do Bomfim, Salvador, Bahia. Flecha direciona para o acesso a sala de Milagres.



Fotógrafa**:** Cândido, 2014.

São esses dois ambientes os princípios fundamentais para entendermos o processo de fusão entre fé, patrimônio e comunicação.

CAPÍTULO II.
CONCEITOS QUE CIRCUNDAM UM PATRIMÔNIO

2.1. CONEXÕES COM O PASSADO E A NOVA MUSEOLOGIA

A historiografia brasileira, em relação aos museus, a partir dos anos 1970/80, vem apresentando pesquisas que envolvem outros conceitos como a comunicação, as funções éticas e formas de aquisições de objetos por parte dos museus, a memória, fazer museal[13], o objeto e a exposição, a modernidade e consequentemente a industrialização.

Na historiografia brasileira, foi apropriada a análise de algumas obras, dentre elas de Suano (1989), Figueiredo e Gonçalves (2005). Essas obras direcionaram para outros autores que, também, trataram do tema que se farão presentes nessa pesquisa.

Em 1989, a professora e museóloga Waldisa Rússio Guarnieri[14] (1989), então diretora do Instituto de Museologia de São Paulo (FESP[15]), publicou texto no qual abordou discussões acerca do desenvolvimento do museu e da museologia, abrangendo um vasto período, do século VI a.C a 1989. Assim, procurando seguir a linha de pensamento e discussão de Rússio (1989), aqui se trabalhará os conceitos e das áreas intrinsicamente ligadas.

Para fins de conceitualização, se utilizará a definição do International Council of Museums (ICOM, 2001[16]), em que o museu é definido como *uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.*

---

[13] Planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da missão da instituição museal e para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, técnico e administrativo, tendo o Plano Museológico como instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para atuação do museu com a sociedade.

[14] A professora e Museóloga **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**, mais conhecida no Brasil como simplesmente **Waldisa Rússio**, foi uma das personalidades mais influentes no desenvolvimento do pensamento teórico da Museologia e de sua consolidação como campo disciplinar no Brasil. Ela trabalhou a partir de 1957, como funcionária pública estadual exercendo funções diversas e participando no âmbito de reformas administrativas.

[15] Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da FESP

[16] www.icom.org.br

Verificou-se que, nos últimos anos, boa parte das produções e investigações, desenvolvidas no campo da Museologia deteve-se mais ao papel do museu como uma extensão sociopedagógica, educativa de escolas, apontando-o como uma real necessidade a reprodução dos conteúdos aplicados em salas de aula no espaço museal; além de ter por finalidade a iniciação científica e o desenvolvimento às práticas de pesquisas.

Nesse sentido, muitos dos procedimentos e conhecimentos, aplicados nos museus, nem sempre são cabíveis, seja por motivos físicos, financeiros ou até mesmo pessoais. Aqui não se trará uma receita ou normas, apenas se procura conceituar, o significado do que é o museu e museologia, alguns de seus objetivos, finalidades e obrigações. No entanto, elucidar e explicar alguns conceitos, além de trazer para a tona a etimologia da palavra, que, por si, é capaz de incitar a curiosidade para um direcionamento histórico sobre a instituição museu.

Num primeiro momento, se chegou ao entendimento de que os museus tiveram suas origens a partir do hábito humano de colecionismo. Desde remotos tempos, quiçá pré-história, o homem, por infinitas razões, coleciona objetos e a esses lhes são atribuídos valores, sejam afetivos, culturais ou simplesmente materiais. Isso justifica a necessidade da preservação e conservação dos objetos ao longo do tempo.

A realização de práticas que culminam com o registrar, documentar e conservar objetos é fator marcante na história, tanto que, por conta dessas práticas é que se pode, na atualidade, ter acesso e conhecimento de eventos do passado, e essas ações levam à assimilação do que se entende hoje por uma instituição denominada de museu. Somente no século XVII é que ocorreria a consolidação da instituição museu como e conhecido no presente.

O relato histórico mais antigo sobre o significado, da palavra museu, de acordo com Suano (1986), surgiu na Grécia Antiga. Na mitologia grega, de acordo com essa autora, etimologicamente a palavra vem do *grego mouseion,* ou casa das musas. O termo significava também *templo,* era como uma fonte reservada às pesquisas, porém, direcionado, sobretudo, aos filósofos ou às pessoas com enfermidades e que necessitavam de auxílio, sendo restrito o seu acesso a poucos. O termo traz consigo considerações que remetem a um sentido enciclopédico, pois todo o saber existente no período, assim como as descobertas, era concedido a quem o buscasse ou para isso fosse instruído.

Como explica a mesma autora

> O *mouseion* era então esse local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de artes expostas no mouseion existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem. (SUANO, 1989, p. 10).

Na Grécia Antiga, *o mouseion* era mais que um local de *cura e fruição*, o ambiente servia de guarda e expositor de obras de arte, ciência, pesquisa e curiosidades,

> [...] possuía além de estátuas de obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais ratos, presas de elefantes, pedras e minérios levados de terras distantes, etc., e dispunha de biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico. E entre os grandes trabalhos por ele abordado figuravam um dicionário de mitos, em sumario do pensamento filosófico e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico de então. (SUANO, 1989, p. 11).

Rússio descreveu o *mouseion* não apenas como local de guarda, mas em um sentido amplo,

> O mouseion de Alexandria apresentava alguns objetos, incluindo algumas estátuas de pensadores, instrumentos astronômicos e cirúrgicos, trombas de elefantes e peles de animais, além de um parque zoológico e botânico; mas era principalmente uma universidade ou academia filosófica – uma espécie de instituto de estudos avançados com vários proeminentes bolsistas mantidos pelo Estado. O Museu era a grande biblioteca internacional de papiros e outros escritos coletados por Alexandre, o Grande, eram guardados no núcleo real da cidade conhecido como Bruchium. (RÚSSIO, 1989, p. 251)

Sendo assim, no Museu de Alexandria, a diversidade foi unida a temas e estudiosos que buscavam explicações através da produção de conhecimento, para as necessidades da sociedade daquele período. Fator esse que, mais tarde, refletiu não só na concepção de museu como um local de cultura da humanidade, mas também, como local de formação profissional (museólogo).

Num segundo momento, para uma compreensão mais apurada, e no sentido não apenas cientifico, mas social e popular, se recorre a vários dicionários e textos para uma definição que melhor se adeque e explique seu significado de forma mais detalhada.

De acordo com o dicionário do site de etimologia das Palavras[17], o significado de museu deriva do Latim *museum*, biblioteca, lugar de estudo, do grego *mouseion*, altar das Musas, porém, o mesmo dicionário frisa que, o sentido de museu mudou para abranger *um local onde são guardados* ***exemplos de Artes e História***. O site ainda diferencia o termo *Musa*, pois este vem de *mousa*, literalmente música, canção, o nome dado às divindades protetoras e personificadoras das artes, de uma raiz indo-européia *pensar, lembrar-se, relacionada à palavra mente, memória* (Dicionário on line do Site de Etimologias).

Considerando as explicações acerca da terminologia museu, e possuindo ainda referenciais históricos, que merecem aqui ser apontados, seguir-se-á os fatores históricos que contribuíram para o que hoje se chama museu. Foram muitas as personalidades e colecionadores que se interessaram pelo tema, poucos ousaram escrever sobre o tema.

A necessidade de se entender um museu teoricamente e as suas finalidades ou objetivos, instigou um médico belga, Quiccheberg, no ano de 1565, a elaborar um tratado de 64 páginas sobre museus. Nesse tratado, Quiccheberg procura fornecer uma base racional e um sistema para uma coleção de arte, combinando os campos tradicionais da arte, curiosidades e antiguidades exóticas para formar sua argumentação, com o objetivo maior de promover a inovação nesse campo.

Rússio[18] (1989) afirmou que *tal pioneirismo contribuiu em muito para uma área totalmente nova*, e foi seguido, posteriormente, por outros estudiosos das ciências sociais, como Neickelius, que afirmou o caráter disciplinar da Museologia, em 1727; por Diderot, em 1765, com seu ensaio sobre a organização racional do Louvre; por Lafont Saint Yenne, durante a Revolução Francesa, postulando em panfletos por "Museus para o povo" ou a primeira historiografia de museus de 1837, elaborada por Kleimm, sobre as coleções de arte e ciências na Alemanha (RÚSSIO, 1989, p. 243).

As muitas definições sobre museu e as suas funções, enquanto instituição, ainda carece de reconhecimento e definição específica para as atividades propostas, sejam elas educativas, sociais ou culturais. Rússio (1989) afirmou que *a maior parte de informações sobre os museus vêm do Ocidente, no entanto, nem todas são disponíveis para apreciação*, mantendo-se apenas restrita aos cientistas, eruditos, sacerdotes e à nobreza; tanto no passado como no presente esse pensamento é apropriado. (RÚSSIO, 1989, p. 244).

---

[17] Origem das Palavras, Etimologia das Palavras: Em: http://origemdapalavra.com.br/site/?s=museu. . Acesso 01 de mar 2011

[18] RÚSSIO, Guarnieri. **Museu, Museologia, Museólogos e Formação**. Revista Museu. v. 1. (p. 07). 1989.

No século XIX o *mouseion* foi denominado de Gabinete de Curiosidades. Esse nome foi dado por conta de ser um local propício para abrigar as várias coleções coletadas por nobres, colecionadores, estudiosos e afins, onde, de forma assistemática, os objetos obtidos poderiam ser "*contemplados*" por convidados e curiosos, dentre outros. (Desenho 2).

Desenho 2 – Gabinete de Curiosidades



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=gabinete+de+curiosidades
Acesso: 22 de out. 2015

Na Idade Média, esse fato também é registrado com o Imperador Carlos Magno, que possuía coleção de tesouros italianos, composta por presentes de embaixadores e admiradores *em suas visitas à Itália, ele se familiarizara-se com os monumentos arquitetônicos da era constatina, o gosto pela arte, arquitetura e deseja que expressar a majestade do império através de tesouros* como citou Janson & Janson (2007, p. 107). Frisa-se que o fascínio pelo acúmulo de tesouro era apenas em função da admiração e sua intocabilidade era o que provocava mais desejo e curiosidade em contemplá-lo. Mas, nesse mesmo período, entra em cena a Igreja Católica, que pregava o desprendimento de bens materiais.

Com a pregação de desapego material ao povo, a igreja tornou-se a principal receptora de bens materiais e objetos de arte, formando assim verdadeiros tesouros privados. Visando a concepção de um centro didático com objetivo de sistematizar as produções artísticas para servir como receituário da estética (obras religiosas), para ser disseminada ao público fiel. As grandes coleções desse período é que vão dar origem à instituição "*museu*", como se conhece na atualidade.

Nesse contexto, em oposição aos padrões estabelecidos pelo catolicismo, o filósofo e frei dominicano, Tommaso Campanella[19], em 1602, escrito na prisão, onde se encontrava por ter divulgado um manifesto em defesa de Galileu - esboçava uma concepção de museu, na qual ele divergia do ponto de vista dominante à época.

> Nessa utópica Cidade haveria um Mouseion bem diferente do modelo da época, ele seria uma revolucionária sede do pensamento científico, sem paredes, onde as crianças aprenderiam brincando, todas as ciências e artes. Tal Museu seria Tal Museu seria a modelar antítese dos sistemas escolásticos jesuítico, de férrea disciplina e com o aprendizado baseado na memorização. (CAMPANELLA, 1602).

Campanella (1602), já discursava sobre uma evolução para os museus, que se daria no iluminismo. No período renascentista, Florença – Itália, no século XV, época da tradicional família Médici, o conceito de museu foi utilizado para designar o local onde eram abrigadas coleções privadas. As visitações a esses locais eram restritas aos nobres e artistas. Havia certo repúdio ao acesso de "pessoas comuns" a esses ambientes, como citado em nota pública de jornal inglês, que permite compreender a concepção de museus à época.

> Isto é para informar o Púbico que tendo-me cansado da insolência do Povo comum; a quem beneficiei com visitas a Meu Museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um dos meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e cujo, comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar outro dia. (Sir Ashton de Alkirington Hall (1773) apud SUANO, 1986, p. 27).

Com este informe, percebe-se que, os museus eram representações da burguesia, do poder e dos príncipes, *embora assumam, a partir daí, seus objetivos culturais* (RÚSSIO, 1989, p. 248). Esse modelo de museu *elitista* perdurou até o século XVIII, período em que as grandes potências passaram por movimentos revolucionários[20] quando aconteceram às importantes mudanças do período denominado *Era da Razão* (Gombricht, 1988, pg. 89) *todas as certezas acumuladas pela tradição barroca e rococó são questionadas e destruídas*, isso

[19] Giovanni Domenico Campanella (1568/1639) filósofo renascentista italiano, poeta e teólogo dominicano. Ainda jovem, ingressou na Ordem dos Pregadores, dedicando-se aos estudos de filosofia.
[20] Revolução Inglesa, desde o século XVII, e Revolução Burguesa em quase toda Europa no século XVIII.

porque os Iluministas tinham como premissa que *A razão seria o único caminho para o conhecimento, excluindo-se tudo o que se aprendera anteriormente, através da autoridade e da tradição.* (DESCARTES, 1596 – 1650)

Guarnieri (1989) cita que "o primeiro Museu público como conhecemos hoje surgiu a partir da doação da coleção de John Tradescant[21], feita por Elias Ashmole, à Universidade de Oxford, e ficou conhecido como Ashmolean Museum". (Fotografia 14).

Nesse modelo de museu, o que se pregava eram o colecionismo e a preservação da obra de arte, como afirma Rússio (Idem).

> O fazer museal é, nesse momento essencialmente coleta e crescimento das coleções e a noção de restauro abarca desde a restauração verdadeira até a cópia para fins de segurança que pode, eventualmente, facilitar a comercialização da obra de arte. Por outro lado, a apresentação dos objetos é sempre feita em decoração evocadora da antiguidade, modelo que começa nos Uffi e que será copiado intensamente. (RÚSSIO, 1989, p. 249).

Fotografia 14 – Ashmolean Museum



Fonte: http://www.ashmolean.org/plan 2014

Com essas transformações, os museus passaram a se remodelar como organismos ecléticos, numa brusca mudança do modelo do Iluminismo, seguido no século XVIII, em que se buscava o intelecto em primeiro lugar, centralizando seu foco na ciência e na racionalidade como forma crítica de questionamento filosófico. Assim, recusava todas as formas impostas pelo dogmatismo e doutrinas políticas e religiosas, até então empregadas como sendo a

[21] John Tradescant (Meopham, Kent, agosto de 1608 - 22 de abril de 1662) foi botânico, jardineiro e colecionador britânico. Sua coleção foi tão afamada que qualquer pessoa que se considerasse culta e instruída estando em Londres não deixava de ir visitar a *"Arca Tradescant"*. As coleções de John Tradescant foram compradas pelo preço simbólico de um xelim, por métodos ainda bastantes discutíveis nos meios históricos, por Elias Ashmole. As coleções de Ashmole por sua vez foram doadas a Universidade de Oxford e tornaram-se conhecidas como *"Museu Ashmole"*. Disponível em*:* *http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant02.htm* Acesso: 18 jun. 2014

verdade absoluta, para seguir o *romantismo*, movimento que visava à valorização das emoções, a liberdade de criação, o amor platônico, os temas religiosos, o individualismo, o nacionalismo e a história, tendo como forte influência e permanência dos ideais da liberdade conquistada na Revolução Francesa (1789-1799).

Nesse entremeio de revoluções, evoluções, paradigmas, guerras, conquistas elitizadas e pensamentos inovadores surgem alguns modelos de museus que irão serviram de base para todos os outros que surgiram a partir de 1793, o Museu do Prado, o Museu Britânico e o mais imponente: o Museu do Louvre, que servirá de modelo atemporal, para a época.

De acordo com Rússio, é nesse momento que a consagração definitiva do termo **museu** aconteceu, *um aclaramento das reflexões sobre a organização dos museus que ainda se manifestam como organismos ecléticos, porém já com a preocupação de maior abertura ao povo* (RÚSSIO, 1989, p. 249)

Podemos entender que os museus são instituições não tão complexas. O fazer museal, a museologia e a museografia, áreas que são especificamente trabalhadas nos museus, é que tornam todo o processo complexo. Da infra-estrutura à culminação máxima do ambiente e à exposição, são caminhos percorridos que proporcionam ou retiram os *status* e o público do museu.

2.1.2. Surgimento e desenvolvimento dos museus no Brasil e as instituições de apoio

Considerando as elucidações propostas, que permeiam desde o significado à contextualização temporal do que seria um museu e o seu surgimento, em parâmetros “europeus e ingleses”, pode-se ater agora à forma de como a instituição museal foi iniciada e como é conhecida no Brasil.

O marco inicial de concepção e fundação do primeiro museu no Brasil se deu entre o século XIX e XX, porém, sua nomenclatura a *priori* não era de museu, mas sim um gabinete de curiosidades nomeado de “Casa dos Pássaros”. Esse local que foi precursor do primeiro museu, que, até então era mais científico, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, como se refere Lopes (1997) *durante seus quase trinta anos de funcionamento, adequou-se perfeitamente a sua função de entreposto colonial para envio de produtos à metrópole, integrando como pare*

essencial o conjunto dos museus do Império Luso-Brasileiro (LOPES, 1997, p 38). (Fotografia 15).

Fotografia 15 – Casa dos Pássaros (MHN)



Fotografo: Malta, 1926.

Quando a corte portuguesa aportou no Brasil, em 1808, mais precisamente na Cidade de São Sebastião, no Rio de Janeiro, esta foi transformada na capital da monarquia portuguesa. Para contemplar e agradar aos gostos da corte, Dom João VI transformou o Rio de Janeiro em *Corte* portuguesa, então, uma série de instituições e estabelecimentos foram recriadas, para satisfazer a monarquia. Entre elas, pode-se citar a Academia da Marinha, Artilharia e Fortificação, o Arquivo Militar, a Casa da Pólvora, a Academia de Belas Artes, a Junta do Comércio, a Imprensa, a Biblioteca Real, entre outros. Essas inovações direcionaram a Capital a um processo que se pode chamar de civilizatório, o qual Dias (1968) denominou de *interiorização da metrópole* (apud VAINFAS, 2002, p. 701-703).

Nesse cenário de desenvolvimento cultural e artístico, no dia 06 de junho de 1818, por Decreto de D. João VI (1767-1826), e admissão do ministro do reino, Thomas Antonio de Villanova Portugal, foi criado o Museu Real, que é atualmente o Museu Histórico Nacional. Como apontou Lopes (1997)

> O Decreto de criação do Museu definiu como sua finalidade propagar os conhecimentos e os estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, sendo sua função identificar os produtos naturais únicos dessa parte do mundo, para o proveito das ciências e das Artes e deles prover os museus do mundo, então, ao Museu, assim, cabia organizar e catalogar as coleções de produtos regionais enviadas pelos governadores de cada província. (LOPES, 1997, p. 44)

O Museu Real foi criado para ser um museu metropolitano, como discerniu Lopes (1997). Durante o período Joanino, as coleções do Museu Real foram ampliadas, após a mudança de Reino para Império. A política de estímulo aos viajantes naturalistas foi intensificada, para que fossem doadas ao Museu as coletas feitas por eles como: artefatos e espécies dos diferentes locais do Brasil. (LACERDA, 1905, p. 12). O governo imperial, no desempenho da exploração das riquezas naturais, ainda desconhecidas, e principalmente com D. Pedro II no constante incentivo aos estudos científicos fortaleceu o desenvolvimento das ciências no Brasil, ao longo da segunda metade do século XIX, e também os museus como local de estudos e pesquisas, marco do momento da história dos museus no Brasil.

O século XIX ficou registrado na história como “a era dos museus brasileiros”, pois foi o período em que mais instituições museais foram inauguradas e esses locais passaram a ser vistos como verdadeiros locais de ensino em que poderiam ser encontrados discursos do passado, do presente e do futuro, articulados de forma linear em suas formas expositivas, verdadeiras extensões das salas de aulas.

Os museus, passaram a ser disseminadores das grandes conquistas, local de valorização dos feitos heróicos, local de guarda, culto e veneração de objetos, isto em segundo momento da história da criação dos museus brasileiros.

Com o crescimento das cidades os museus, foram instigados a se modernizarem, na medida do possível, a se especializarem e a buscarem a profissionalização de pessoas para trabalhar em seu ambiente. Surgiu, assim como normas a serem seguidas, o fazer museal. Rússio (1989) falou isso:

> O fazer museal, pela própria diversificação dos acervos e emergência de novos públicos, abandona a mera descrição, passando pela prática e absorção de técnicas que, entretanto, ainda estarão demasiadamente centradas no conhecimento físico-externo dos objetos; mas, aos poucos, envolve para uma Museologia que é o conhecimento suscetível de ser transmitido (RÚSSIO, 1989, p. 249).

Ainda sobre o fazer museal, Benoist (1982), apud Rússio (1989), quanto ao fazer museal, referente à profissão museal:

> [...] É na França que este ensino foi fundado, em 1882, com a escola do Louvre. Um curso de Museologia foi ali inaugurado, em 1927, por meu primeiro mestre, Gaston Brière. Desde 1941, a Escola do Louvre cumpre, no que diz respeito aos museus, o

> papel desempenhado em relação às bibliotecas e aos arquivos, pela Escola de Chartes (RÚSSIO, 1989, p. 249).

Somente no século XX é que aconteceu a distinção entre museus históricos estes, de concepção da elite, são tradicionalistas e têm visão patriótica, que objetivava especificar e qualificar a memória nacional e os museus de história natural, com uma visão antropológica e sociológica. Essa mudança foi idealizada por Gustavo Dodt Barroso em 1922.

No dia de 2 de agosto de 1922, foi fundado o Museu Histórico Nacional, idealizado pelo escritor e administrador da cultura Barroso (1922), tendo como premissa maior realizar a conexão entre passado e presente, a fim de impedir as possíveis lacunas e falhas existentes "na história" para que esta se caracterizasse como um conjunto de acontecimentos que induzissem ao caminho do progresso.

Machado (2005) ressaltou que

> A temática da constituição de museus históricos no Brasil expressa a necessidade da proteção patrimonial", [...] de acordo com Fonseca (1997, 85) "a temática do patrimônio começa a ser considerada relevante, politicamente relevante, implicando no envolvimento do Estado, a partir da década de 20 deste século. (MACHADO, 2015, p. 141).

Nota-se, com efeito, que a preocupação com a preservação do patrimônio começou no século XX. Vários fatores influenciaram esse acontecimento: a Revolução Industrial, na Europa, que passou a modernizar as cidades de forma a modificar sua essência, refletindo essa modernização no Brasil com a forte presença de imigrantes no Sul do País, colocou em "perigo" a unidade brasileira; o crescimento do nacionalismo; a valorização da arte sacra colonial no mercado internacional; e o interesse de "recriar" o Brasil, por parte dos intelectuais modernistas, como o poeta Mário de Andrade (SIMÃO, 2001; FUNARI e PINSKY, 2001).

O processo foi longo e as mudanças acentuadas. Na medida em que tudo isso foi se consolidando, surgiram alguns órgãos para auxiliar na preservação, como é o caso do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937 por Getúlio Vargas e, posteriormente transformado em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), *ambos tinham por objetivo a preservação e conservação do patrimônio. Entre*

outras medidas que também foram surgindo com o passar dos tempos (FONSECA, 1997, p. 104).

Nesse período, a noção do que o patrimônio era considerado como um bem de pedra e cal ainda era forte na sociedade. Porém, as próprias políticas e órgãos de preservação começaram tardiamente a influenciar para que ocorressem mudanças relacionadas ao que considerar ou não como sendo patrimônio. Levando em conta que muitos outros elementos de cunho cultural e histórico importantíssimos encontravam-se de fora dessa categoria, Barroso (1922) apud Machado (2005), afirmou que *a ideia de preservação sempre esteve relacionada com a função prática de amar a pátria*. Nesse caso, o museu entra como um conector entre os indivíduos e o sentimento nacionalista. Através dos ensinamentos dessas instituições, o brasileiro deveria aprender a amar e respeitar a pátria como afirmou Santos (1996).

Os desejos em relação à preservação de Barroso tornaram-se reais em meados dos anos de 1930, quando surgiram os primeiros ideais de proteção ao Patrimônio Histórico. Essas iniciativas tiveram mais força na Bahia, Minas Gerais e Pernambuco, com instalação de inspetorias estaduais de monumentos históricos, sendo que o vetor que impulsionou esse fator foi à elevação de Ouro Preto à categoria de monumento estadual, pelo Decreto de Lei nº 22.298, de 12 de julho de 1933 e nacional em 1983.“Porém, Gustavo Barroso ainda pretendia tornar os museus *instituições de elites*; *a elas cabia o papel de fundadoras da nação brasileira* (FONSECA, 1997, p. 104).

A temática de proteção aos monumentos históricos e artísticos, surgiu no ano de 1933, juntamente com o primeiro órgão de proteção ao patrimônio brasileiro, com a criação da Inspetoria dos Monumentos Nacionais em 1933 e, posteriormente, em 1937, criou-se o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional. Entretanto, estudiosos apontam o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, como pioneiro na implementação da política patrimonial. Com essa concretização, o Estado passa a fazer parte das discussões da problemática da preservação patrimonial e da criação de mais seis museus. O fato é que a gênese da construção da memória no País se deu a partir da formação do estado nacional, com atuação direta do Poder Público dos estados e do Departamento de Educação, do Poder Legislativo federal na elaboração de leis tendentes à preservação de nosso acervo cultural nas primeiras décadas da República (Santos (1996) Machado (2009) p. 108).

É consenso que foi quase sempre o Poder Público quem determinou o que deveria ser lembrado ou esquecido, o que deveria ou não ser preservado. Construiu-se uma memória

nacional oficial, excludente e celebrativa dos feitos dos “heróis nacionais”, e determinados bens foram eleitos como representativos da memória nacional em detrimento de outros, que pudessem mostrar a diversidade cultural do País (Abreu (1996) Machado (2009)).

Na década de 1970, os museus foram utilizados como instrumentos comunicativos de veiculação dos discursos oficiais da ditadura militar, entretanto, nesse mesmo período as propostas de intervenções dos museus brasileiros surgem conectadas ao pensamento internacional, influenciado principalmente pela mesa-redonda de Santiago do Chile, encontro organizado pela UNESCO e ICOM, no ano de 1972. A proposta era de que as fronteiras entre a museologia das coleções e a que concebia um museu como instrumento de desenvolvimento social deveriam ser prioridades, que a comunicação museal poderia vir a atender à necessidade de realização de estudos sobre os visitantes dos museus, dando prioridade ao olhar a partir da perspectiva de quem visita os museus. Porém, tal pensamento museal somente se estabelece no Brasil após o processo de redemocratização dos anos 1980.

A partir de 1980, o IPHAN incorporou outros patrimônios que não fossem apenas os bens materiais, como informou Camargo (2002, p. 91-92), sobretudo, os bens de *origem popular, os seus fazeres e, bem mais recentemente, o patrimônio imaterial, como as festas, as danças, as procissões, a gastronomia, etc*. Nessa perspectiva, isso serviu de impulso para que os bens culturais passassem a ter outro sentido, principalmente com a agregação de outros bens tão importantes, que, até então, não eram reconhecidos como patrimônio.

Citamos a arte popular aqui, pois os movimentos de museus de arte popular tiveram lugar nos anos de 1960, especialmente em São Paulo e, na Bahia com Lina Bo Bardi que criou o *Museu de Arte Popular*, no Museu de Arte Moderna da Bahia, e, por força do nacionalismo e socialismo, se criaram museus de arte popular em vários lugares, incluindo a Escola de Belas Artes, porém, todos desapareceram. (FLEXOR, 2015).

Ao longo da história, os museus foram apresentados como locais de guarda, de elite, a sua criação sempre esteve também ligada ao ensino da ciência, da memória e do povo. À medida que os conhecimentos se tornam mais acessíveis, os museus acompanham essa evolução. E, para tanto, algumas instituições, direcionadas à cultura, foram criadas, bem como normas, leis, estatutos. Foi também preciso reelaborar, de uma forma ampla, nomenclaturas que abrangessem ao máximo as diferentes tipologias dos diversos acervos existentes, com a finalidade de manter uma definição coerente e especifica. Deste modo, de acordo com Ministério da Cultura – IPHAN/MinC, o significado de museu foi definido:

> O Museu, para os efeitos de lei, é uma instituição com personalidade jurídica, com ou sem fins lucrativos, ou vinculados a outra instituição com personalidade jurídica apropriada, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características. (IPHAN/MinC)

Atualmente, conta-se com importantes participações quanto às políticas direcionadas aos museus, a saber: Ministério da Cultura e do IPHAN, que criaram a Política Nacional de Museus, o departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN). O Ministério da Cultura e o do IPHAN difundiram o Sistema Brasileiro de Museus[22]: criado pelo Decreto nº 5.264, de cinco de novembro de 2004, e revogado pelo Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, na presidência de Luiz Inácio Lula da Silva. Foi um marco na atuação das políticas públicas voltadas para o setor museológico, que cumpre uma das premissas na Política Nacional de Museus,

> Sua finalidade é facilitar o diálogo entre museus e instituições afins, objetivando a gestão integrada e o desenvolvimento dos museus, acervos e processos museológicos brasileiros. Além disso, propicia o fortalecimento e a criação dos sistemas regionais de museus, a institucionalização de novos sistemas estaduais e municipais de museus e a articulação de redes temáticas de museus. (http://www.museus.gov.br/)

Um museu mantém suas portas abertas para todo e qualquer público, porém, nem todo e qualquer público se sente à vontade em penetrar em um museu. Aos museus, fica o desígnio de local de educação, instrução e guardião da memória, da história, da cultura da sociedade.

2.1.3. Museologia

Desde a criação do primeiro museu, a Museologia está intrinsicamente ligada ao fazer museal e a todas as áreas que permeiam os meios museológicos. Apesar de ter sido "citada" antes, mesmo de virar disciplina e teoria, a Museologia, já existia, não tão esclarecida como se conhece, um pouco rudimentar, mas estava presente nos gabinetes de curiosidades, nas galerias, nos prospectos dos primeiros museus de que se tem registro.

[22] https://www.museus.gov.br/sistemas/sistema-brasileiro-de-museus. Acesso em 07 de setembro de 2015.

No ano de 2010, uma reedição da obra de Valladares (1917-1959) foi publicada, intitulada de *Museus para o povo*[23]. Coincidência? Não, claro que não, pois os brasileiros sempre absorveram os conhecimentos das fontes européias e americanas, em termos de seguimentos teóricos artísticos, dentre outros, salvo a única teoria criada no Brasil, a Folkcomunicação criada por Marques de Mello em 1964, genuinamente brasileira, que será tratada mais à frente, no decorrer da discussão que aqui se segue.

Compartilhando do pensamento sobre os percussores da Museologia, de acordo com Guarnieri (1989), sobre o caráter científico da Museologia [...] *Se alguém falasse ou escrevesse sobre Museologia como uma ciência, há trinta, ou mesmo vinte anos atrás, receberia um sorriso indulgente e piedoso de grande número de pessoas.* Hoje, a situação é bastante diferente. Nesse período as discussões acerca do tema já eram bem complicadas, pois não havia uma formalização do termo, apenas sugestões.

Segundo Mensch (1992), o primeiro a usar o termo Museologia foi P. L. Martin, em Praxis der Naturgeschichte (1869), e o desbravador do termo Museografia foi C.F. Neickelius, em Museographie oder Anleitung zum rechten Begriff und nutzlicher Anlegung der Museo rum oder Raritätenkammern[24] (1727).

Graesse's, em seu livro *Museologia é a ciência dos museus*, de 1883, apontou e mencionou o termo como uma possível existência teórica àquele tempo: Museology is the science of museums. Most experts characterize it as an independent applied scientific discipline, which studies how museums develop and optimize their activities to meet the needs of society. The term "museology" was first mentioned in the work by P.L. Martin "Praxix der Naturgeschichte" published in 1869 in Germany. But the determination of the status of museology as a science was first given by J. G. Th. Von Graesse in the article "Museology as a Science" published in the magazine „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde" in 1883. The author announced a new scientific discipline of museology and tried to highlight its research potential. Thus, museology as a science began in 1883. (J. G.

[23] O original tinha o mesmo título e foi publicado em 1946. Nessa década por influência do socialismo, os intelectuais, como Valladares, e os artistas se voltaram não só para o povo, quanto para a arte popular. Foi quando Luiz Gonzaga começou a se notabilizar. Valladares foi o criador do Museu de Arte da Bahia e seu diretor durante muitos anos. Viajou e, claro, trouxe o modelo americano.

[24] Museografia ou instruções para a interpretação, entendimento e utilidades das câmaras ou Museus ou quarto de raridades.

Th. Von Graesse's apud Plosnitã, 415)[25]. Era absolutamente inaceitável o pensamento de uma teoria que discutisse museu – Museologia.

Com a crescente criação das instituições museais, a busca pela profissionalização do trabalho nesses ambientes também foi significante. No ano de 1889, foi criada a Museums Associations, no Reino Unido, contudo, a prática museal ainda não era reconhecida. Somente se propagou quando, em 1908, foi oferecido o primeiro treinamento de profissionais para museus nos Estados Unidos das Américas, no museu da Pensilvânia (MENSCH, 1992). Nesse seguimento de profissionalização de atividades relacionadas à Museologia, no ano de 1920, assinalou Scheiner (2007):

> Uma das experiências mais emblemáticas do período foi à criação, em 1927, na Escola do Louvre, de um Curso de Museografia (2º. Ciclo), primeiro curso na França com o objetivo de qualificar e formar conservadores para os museus do país. Por este motivo, o ano de 1927 ficou conhecido na França como 'o ano da Museologia' (SCHEINER, 2007)

A partir daquele momento, a Museologia exigia um saber especializado e se transformou em um questionamento constituindo-se sob o império das disputas entre as disciplinas científicas e numa tentativa de satisfazer as demandas da sociedade.

Nesse contexto, a Museologia passou a ser fustigada pelo compromisso e anseio das possibilidades de manter um diálogo com a comunidade, deixando de ser apenas uma síntese de saberes e práticas importadas de outras disciplinas, como antropologia, sociologia, artes, história, e passou a se comprometer com um processo reflexivo no campo do conhecimento, como elemento significante e estruturante de mudanças que representaram na sociedade, sua cultura e tradição.

Logo em 1932 foi criado no Brasil, no Museu Histórico Nacional, o Curso de Museus – o primeiro a realizar o estudo sistemático das práticas de museus. Mensch (1992) considerou como fase "pré-científica" esse estágio, quando os termos museológicos ainda

[25] Museologia é a ciência de museus. A maioria dos especialistas a caracteriza como uma disciplina científica aplicada independente, que estuda como os museus se desenvolvem e otimizam as suas atividades para atender às necessidades da sociedade. O termo "museologia" foi mencionado pela primeira vez no trabalho de P. L. Martin "Praxis der Naturgeschichte", publicado em 1869, na Alemanha. Mas a determinação do estado de museologia como ciência foi determinada pela primeira vez por J. G. Th. Von Graesse no artigo "Museologia como ciência", publicado na revista "Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde" em 1883. O autor anunciou uma nova disciplina científica da museologia e tentou destacar seu potencial de investigação. Assim, museologia enquanto ciência começou em 1883. (GRAESSE, 1883)

estavam intimamente ligados ao trabalho de museu. Mensch (1992) também identificou que *a emancipação da Museologia como disciplina acadêmica está conectada com o processo de profissionalização do trabalho de museu*, e isso não é coincidência (MENSCH, 1992, p. 69).

A "ciência dos museus", a Museologia, se desenvolveu e "ganha corpo" a partir de meados da década de 1950, refletindo-se sobre o museu, algumas vezes apresentado como instituição, outras, como fenômeno. Alguns teóricos[26], como Stránský (1980), Gregorova (1980), Klausewitz (1960), Maroevic (1977) – alinhavam as discussões apresentando a Museologia como disciplina científica e não como ciência, como seus antecessores (Neustupny, por exemplo).

O termo Museologia foi definido, por essa época, como *o ramo do conhecimento ligado ao estudo dos objetivos e organização de museus* no Seminário Regional da UNESCO que abordou a função educativa dos museus. O evento ocorreu no Rio de Janeiro, em 1958, no Museu de Arte Moderna. Essa definição foi adotada em 1974, na 11ª Assembléia Geral do ICOM, em Copenhague, Dinamarca. (www.minom-icom.net)

Uma gama de questionamentos e uma série de dúvidas abarcando tantos estudiosos e interessados na "recém" criada *Museologia*, encontrou a solução, a partir da década de 1960, foi a de criar *um curso Universitário de Museologia* (MENSCH. 1992).

> A Museologia começava a ser percebida pelo ICOM como um novo campo disciplinar - fato evidente no Seminário do ICOM sobre Formação Profissional para museus, ocorrido em 1972, onde foi definida como uma "ciência do museu, relativa ao estudo da história e do background dos museus, seu papel na sociedade, sistemas específicos de investigação" (SCHEINER, 2005, p. 180)

Com essas transformações, pode-se perceber que, com a instauração e fortalecimento do ICOM, a Museologia, enquanto área específica, também se fortaleceu, sendo debatida como uma ciência. Por outro lado, durante o encontro do ICOM, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile ICOM, em 1972, o caráter social da Museologia passou a ser priorizado, sendo reconhecida como um novo campo do conhecimento e, foi oficialmente associada às Ciências Sociais, passando a ser sistematizada, a partir da reunião de pessoas com o interesse

[26] Comite Internacional do I´ICOM, para uma museologia: Chaiers d´etude Study series. http://archives.icom.museum, 1977)

em discuti-la, situação essa que seria facilitada com a instalação do ICOFOM (Comitê Internacional para a Museologia, do ICOM). (PRIMO, 1999, p. 95)

Nas literaturas consultadas, pode-se notar que a ciência museológica buscou avançar nos aspectos introduzidos pela concepção museológica européia, como difundiu Stranský (2008, p. 104): *A teoria museológica e a Museologia têm sua própria história, diferindo grandemente da história dos museus.*

A Museologia, foi (re)criada sucessivamente, como foi apontado antes. Primeiramente, estava vinculada aos objetos, colecionadores e coleções para, em meados do século XX, ser separada da museografia, e, posteriormente tornar-se uma disciplina científica. Stránský (2008, p. 28) faz a observação de que *por muito tempo museografia tem sido apresentada como o que agora se refere à Museologia, mas, de acordo com a própria etimologia do termo, deveria apenas referir-se aos relatos descritivos do trabalho de museus.*

Sobre o pensamento de Stranský, em relação à distinção entre museu, Museografia e Museologia, ele propôs que [...] *museografia é a soma de todo trabalho que não é de caráter criativo, mas que projeta cada criatividade, trabalhos exploratórios no âmbito das atividades práticas de museus* (STRÁNSKY, 2008, p. 28).

A maioria dos trabalhos que, abordam as origens da Museologia acabam, em seu desenvolvimento, associando a sua própria história à origem do museu, que nada mais é que um anacronismo. Essa diferença influencia fortemente a forma de ver e analisar o campo dessa ciência. O uso do termo “logia” parece impulsionar um modo de organizar conhecimento que passa pela lógica, ou pelo pensamento organizado de forma científica, muito comum nos outros campos científicos; e que visa um objeto específico de estudo.

Buscando o aporte teórico de outra autora do campo museológico, encontra-se uma definição bem plausível para a Museologia, que Gregorová (1980) apontou.

> Museologia é a ciência que estuda a relação específica entre o homem e a realidade, que consiste em colecionar e conservar intencional e sistematicamente objetos inanimados, materiais, móveis e principalmente tridimensionais que por sua vez documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade e humanidade através do uso cientifico, cultural e educacional destes (GREGOROVÁ, 1980, p. 20, tradução da autora).

Para Stránský, o objeto de estudo da Museologia seria uma relação simbólica com a realidade, uma forma de aprendizado que define o “caráter do museu”; e o que denomina de musealidade deve ser o objeto central da Museologia, sendo esse o diferencial desse campo

em detrimento de outros ramos da ciência, delimitando ainda sua posição dentro do sistema das ciências (Stránský, 1987, p. 289).

Poderia encerrar-se a discussão, se não fosse chamada a atenção para o fato de que o próprio objeto de estudo comporta algumas definições diversas, especialmente duas que, muitas vezes, são postas de forma antagônica: instituição e fenômeno, gerando uma discussão em torno da natureza do objeto no campo da museologia.

O ICOFOM, segundo Mensch, assumiu um papel crucial na aceitação da Museologia como uma ciência. Contudo, a transição de uma formulação empírica para uma formulação teórica sobre a Museologia, ainda não está completa, para alguns dos autores participantes desse comitê. No entanto, Gluzinski (1983) apud Mensh (1992) alegava que a Museologia não pode ser, ao mesmo tempo, ciência de dado campo de atividade e ser esse campo de atividade propriamente dito. O questionamento continua em aberto.

Stránský afirmou que para uma efetiva contribuição teórica da Museologia, não bastariam apenas opiniões e pontos de vistas individuais sobre o assunto, *mas sim um sistema de conhecimentos fruto de um amplo esforço profissional*, em cujo caminho *é preciso permitir o tempo necessário para a criação de uma base de publicações* (STRÁNSKÝ, 2008, p.101).

Pode-se concluir que os diálogos e discussões entre os campos científicos e técnicos entre os museus e a Museologia são complementares. Pode-se afirmar que existe uma relação mais que estreita, mas que, em alguns momentos, ela está mais para o campo técnico que para o objeto.

Após várias mudanças e aperfeiçoamentos, hoje, os museus, que já abarcam um vasto espectro de campos de interesse, dirigem-se para uma crescente profissionalização e qualificação de suas atividades e se caracterizam pela multiplicidade de tarefas e capacidades que lhes atribuem os museólogos e pensadores, deixam de ser passivos e acumuladores de objetos para assumir um papel importante na interpretação da cultura e na educação do homem, no fortalecimento da cidadania e do respeito à diversidade cultural e no incremento da qualidade de vida. Porém, muitos dos conceitos fundamentais, que norteiam os museus contemporâneos, ainda estão em debate e ainda, como ficou entendido, precisam de esclarecimento.

2.2. A ESTÉTICA DO BOMFIM

2.2.1. Essencialismo, arte e estética, conceito atemporal

Realizar e analisar os discursos sobre o patrimônio, o patrimônio cultural, memória, objeto, objeto museal, sacralização do objeto e objeto de arte sem compreender o significado da estética, seria o mesmo que deixar essa investigação incompleta, carente de informações.

A observação sobre os processos de significação em relação ao que é estética e quais as suas funções, se refere primeiramente Valverde (2007), pesquisador e comunicólogo que apresenta o universo da cultura e do patrimônio como *um mundo que envolve formas, sentidos e, valores que nos antecedem e certamente nos sucederão* (VALVERDE, 2007, p. 22), assim, entende-se que não existe, para o ser humano, a ausência de expressão ou a experiência absoluta, revelando a ligação entre a estética o objeto e a comunicação.

Aprofundado os estudos acerca da "estética" (com base em grandes estetas, notamos que esses perpassam o tempo, desde os filósofos gregos clássicos à contemporaneidade), o termo suscita debates acirrados, já que é diretamente ligado à arte e esta ao *belo*.

De acordo com Cauquelin, *a arte oscila na direção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o logos, no qual se refletirá, mantendo a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio* (CAUQUELIN, 2005, p.28). Embora a palavra *estétic* e seu conceito moderno tenham sido desenvolvidos por A. Baumgarten[27] no século XVIII para denominar e definir um campo de estudos que deveria tomar a percepção e as sensações como princípios de um conhecimento sensível do mundo, pensadores como Kant, Hegel e outros submergiram de volta à estética, como filosofia da arte, a essência da filosofia geral.

Alguns manuais de filosofia insistem em que ninguém pode ter domínio sobre qualquer tema ou saber sem antes defini-lo necessária e suficientemente com precisão. Assim, ninguém poderia ser artista ou pensar a arte, desconhecendo o que se define como arte: *o que é a arte (CAUQUELIN, 2005, p.29)*

[27] Baumgarten é um dos principais representantes do Iluminismo. É um filosofo alemão do século XVIII, foi o primeiro a usar o termo estética e também a ministrar o curso de estética. Ele segue a mesma linha de Descartes, pois, para ele, a alma é o que nos permite ter consciência da nossa existência, ou seja, para ele a razão é o que nos permite existir. Divide a razão em duas faculdades, a faculdade superior e a faculdade inferior; a estética só é possível por causa dessa faculdade inferior. Ele afirma que, a partir da nossa posição, podemos perceber, de modo claro ou obscuro, as marcas distintivas.

Esse questionamento remete obrigatoriamente a um conceito e a busca por uma definição que seja compreensível e aceitável a todos, que distinga as coisas identificáveis numa extensão, por outro lado, entende-se que a essência, núcleo de definição, não está na "coisa", mas sim no conteúdo da representação que se faz dela.

Encontrar propriedades comuns e necessárias para identificar as características da arte numa coisa ou num evento, sempre foi o desafio dos chamados *essencialistas*[28], que acreditam que os objetos de arte possuem propriedades imanentes que lhes são intrínsecas.

A existência de uma áurea comum em todos os objetos considerados artísticos constitui-se em uma das bases da teoria essencialista, que são tributárias do pensamento clássico acerca da *identidade*, das coisas que *são iguais a si mesmas* - fundamento do pensamento racional.

Já que o mundo da arte não pode ser acessado do mesmo modo como o da razão, que está submetida ao princípio da não-contradição[29] de Aristóteles (1952), a arte só pode ser compreendida numa situação paradoxal em que o juízo de gosto não se preocupa com a contradição e admite inclusive *a lei do terceiro excluído -principium tertii exclusi ou tertium non datur*[30]. Assim, diametralmente ao mundo da razão, com base em Kant, existem os quatro momentos do julgamento estético:

- "satisfação desinteressada" sentimento produzido por um objeto, sem considerar sua utilidade ou necessidade;
- "subjetividade universal" sem interesse particular, o juízo do belo pode ser universal, ainda que seja subjetivo;
- "finalidade sem fim" sem um fim ou objetivo determinado, a obra de arte não tem conceito, mas agrada universalmente;
- é uma necessidade livre sendo universal o juízo estético, ele também é necessário, porém, não pode ser imposto e, portanto, é livre.

---

[28] O essencialismo é um *conteudismo* proveniente do hábito de se crer que a substância (sub stare = estar sob) das coisas existe como uma realidade alcançável pelo pensamento, emprestando-lhe um significado que vale sempre mais do que o significante (sua aparência superficial). O essencialismo é um resto de metafísica que atribui qualidades subjetivas a coisas do mundo real.

[29] Principio da não contradição: (a necessidade exclui a liberdade, a universalidade exclui a subjetividade, etc.).

[30] É a terceira das três clássicas Leis do Pensamento de Aristóteles. Ela afirma que, para qualquer proposição, ou esta proposição é verdadeira, ou sua negação é verdadeira. Em Instituto Santa Cruz. In: https://institutosantacruz.wordpress.com/tag/principio-do-terceiro-excluido Acessado em 28/08/2015.

No decorrer dos últimos séculos, as discussões e análises dos fenômenos estéticos instigou muitos teóricos, o que foi possível articular a discussão com várias escolas, a saber: a *Frankfurtiniana* - estética: (abstratas e idealistas); Kantiana (românticas); e Adorniana (linha idealista) (CAUQUELIN, 2005, 84). Essa última possibilita conceber a arte no âmbito das relações sociais e de produção; ela filia-se entre as teorias institucionais da arte, fortalecendo assim os argumentos da influência sobre da arte ao campo estético e da arte sobre a obra e o seu autor. A essência da arte não é mais independente da história e sim, afirma as certezas sobre sua natureza.

Segundo Anne Cauquelin (2005, p. 82)

> O dever de levar em conta as condições de sua existência como arte, para não cair em um essencialismo que oculte os verdadeiros objetivos e chegue até a confundir o papel e a finalidade da arte, trouxe dificuldades e enormes desafios para Adorno, no sentido de preservar a autonomia da arte e, ainda assim, articulá-la segundo suas próprias condições.

A partir do século XIX, o campo artístico deixou de representar o burguês, ou o tripé platônico – belo, bem, verdadeiro , para adotar o paradigma *adorniano* da negatividade em ato na obra de arte, que se obriga a ser crítica em relação à sociedade burguesa e ao seu regime capitalista “A arte pela arte” deixa de ter sentido. A transgressão das normas passa a fazer parte da arte. Com isso, nenhuma obra pode deixar de ser criticada ou ser original.

Outros tantos também contribuíram para englobar caracteres à definição de arte/estética, como Weitz (1916 – 1981) afirmava *uma obra só pode ser considerada obra se ela for comparada a outra que esteja no mesmo patamar ou a ela tenha sido atribuído valor artístico e estético*. No entanto, George Dickie, em sua obra Introdução à Estética (1970), *classifica a arte como sendo um conjunto de aspectos aos quais é conferido o estatuto de candidato a apreciação por pessoas do mundo da arte.*

Fica compreendido que a obra só é entendida como arte quando uma comunidade de especialistas lhe confere estatuto e valor artístico. Assim como juízes e/ou governantes, que agem em nome de instituições e conferem determinado estatuto a coisas e pessoas, também os especialistas do mundo da arte devem fazê-lo em relação a obras que considerem (ou não) artísticas. Desse modo, qualquer objeto pode se tornar obra de arte, uma vez que o estatuto de arte é conferido de fora, por especialistas, como é o caso de objetos populares, criados por

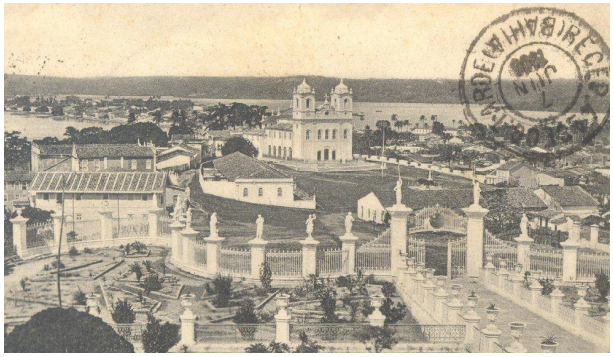
artesãos desconhecidos que, por motivos intrínsecos a eles e por *hierofania*[31], recebem essa titulação ou reconhecimento.

2.2.2. Estética do Bomfim - o exercício estético

A localização da Basílica dá-se na Cidade Baixa[32], precisamente no bairro do Bonfim. Encimada em uma colina, chamada de Colina Sagrada, a igreja foi edificada em local elevado em cima de dez degraus, acima do nível da praça, com um amplo terraço, que se estende através dos degraus regulares, isolada.

Centralizada entre importantes pontos da colina, sua organização espacial está assim constituída: o seu frontispício[33], voltado para o Sudoeste, onde também está localizada a praça que tem em seu centro um chafariz, vindo da Itália, por volta de 1864-65[34], todo em mármore branco, coroado por uma estátua de Cristo, esculpido em mármore Carrara. (Desenho 3)

Desenho 3: Panorâmica da Colina Sagrada e da igreja do Senhor do Bomfim no ano 1905[35]



Postal: Almeida. Bahia, 1910

[31] Um objeto qualquer torna-se outra coisa, contudo, continua a ser ele mesmo porque continua a participar do meio cósmico envolvente. (ELIADE, 2013, p. 18).

[32] A Cidade Baixa surgiu com sucessivas ampliações da área de praia original que, a partir de meados do século XVI, chegava ao pé da "montanha" para servir como o Porto da antiga Salvador. Nela foram construídas fortificações, amarras de naus, cais para saveiros e depósitos de mercadorias que iam e vinham de todas as partes do mundo. A primeira área é chamada de Conceição da Praia – cuja base foi erguida em 1549, a mando do capitão Tomé de Souza, o primeiro Governador-Geral do Brasil. Aí estão também o Forte de São Marcelo, edificado em meados do século XVII e reformado no inicio do século XIX para defesa do porto. (PINHEIRO; AURÉLIO, 2005)

[33] Fachada da igreja.

[34] O chafariz do Senhor do Bonfim, em meados do século 20. Foi instalado no ano de 1865, como parte do sistema de águas do Queimado.

[35] Em: http://www.caravelas.com.pt/lugares.html

No lado Sudeste, se encontram as ladeiras que dão acesso à igreja e, ao lado Noroeste da Basílica estão localizadas as casas dos romeiros[36] edificadas logo após início das obras da capela, na fachada Noroeste, após reformas já no final do século XIX, foram inseridos na área externa da igreja os gradis e instalado três velários, em metal, de acordo com Carvalho Filho (1923, p. 23) *Era natural espírito dos instituidores da Devoção que se creava, engrandecela multiplicando o numero de devotos e fieis e para isso convinha animar tudo facilitando aos romeiros não só o meio de transporte, mas ainda o abrigo.* Segundo Carvalho Filho as casas dos romeiros foram edificadas em números de dez, talvez em 1754, não é conhecida a data precisa, porém, são anteriores às anotações do tesoureiro e Tenente Coronel Francisco Dias Coelho, 1768, que registrava os gastos nessas casas. A Nordeste está localizada o fundo da igreja onde estão apenas janelas e uma vista das torres sineiras. Essas perspectivas descritivas e espaciais estabelecem uma comunicação clara e definida, em que o exterior e o interior da basílica preservam sua identidade.

A construção do Santuário, como já dito, deu-se no século XVIII, *a priori* com simplicidade, seguindo a arquitetura em estilo neoclássico e fachada em rococó, padrão das igrejas portuguesas do final do século XVII. Tem uma porta central, ladeada por duas janelas de vergas retas e pé direito não muito alto. A capela apresentava nave única: capela mor ladeada pela sacristia no lado do Evangelho, e pela sacristia dos Milagres[37], no lado da Epístola[38], seguindo o modelo do Concílio de Trento. O objetivo do edificar é compreendido como o de transformar um sítio em lugar, ou seja, descobrir os significados potencialmente presentes no ambiente dado a priori. Ao longo de sua existência, o Santuário passou por sucessivas reformas. A primeira, entre os anos de 1804 e 1805, para inserção das duas portas ladeando a principal. (Desenho 04 e 05).

[36] No período colonial, a Igreja incorporou em seus ritos uma série de cerimônias da religião indígena e, ao mesmo tempo, obrigou os africanos a freqüentarem o tempo católico, acreditando que assim estava atraindo um maior número de fiéis para a religião católica. (AZZI, 2001, p.106)

[37] Sala de Milagres, local destinado, na Basílica, a recebimento, guarda e exposição das graças alcançadas e pedidos feitos pelos fiéis (ex-votos).

[38] Lado a direita do altar.

Desenho 4 - Plana 01 – Capela do Senhor do Bomfim. Croqui sem escala, tendo como base dados de arquivo do IPAC / S/C, referentes à Basílica, antes dos levantamentos das torres.



Fonte: Bahia/IPAC.

Desenho 5 - Planta 02 – Reforma da igreja, separação após edificação das torres, e separação destas com a nave.



Fonte: Bahia/IPAC.

No ano de 1814 a 1821, as obras se deram no interior, onde o destaque ficava para a execução do retábulo da capela-mor, em estilo neoclássico, executado pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos, confeccionando assim, duas portas, toda a obra de talha da nave (retábulos) a sacristia. O foro também sofreu alterações, as tribunas, o arco do cruzeiro e os dois altares laterais, todos dentre o período de 1816-17, feito por Antônio de Souza Santa Rosa. Com tais mudanças, percebemos a valorização e preservação da identidade cultural baiana, isso há séculos atrás.

A fachada principal da Basílica é parcialmente revestida de azulejos brancos portugueses, datados de 1873, tipo industrial denominado de azulejo pombalino[39], o que provoca um contraste com o arenito baiano (pedras maiores) que cobrem os cunhais[40], portais,

[39] Com o terremoto de 1755, a necessidade da reconstrução da cidade de Lisboa, é retomado o uso do azulejo de padrão, liso, que, como material de baixo custo, vai permitir a aplicação rápida nas fachadas dos edifícios e ao mesmo tempo elevar o seu efeito estético. Então, a partir desse período, observam-se pequenos painéis de registro em fachadas, representações de padroeiros de proteção contra catástrofes naturais, e, em frisos de portas e janelas, já a introdução da estética neoclássica de caráter mais racional e quase desprovido de decoração. Este tipo de azulejo fica conhecido como **azulejo pombalino** em referência ao Marquês de Pombal, responsável pela reconstrução da cidade. Uma das fábricas com um importante papel na reconstrução de Lisboa foi a Fábrica Sant´Anna fundada em 1741, ainda se mantém ativa produzindo azulejo e faianças através de processos inteiramente manuais.

[40] Ângulos salientes, formados por duas paredes de um edifício, quinas.

cercaduras[41] e frontão. Os pórticos são em arcada e seguem ao longo da nave. Essa estética era a mais utilizada do período colonial, permeando entre o avarandado do século XVII e os corredores laterais típicos do século XVIII, que manteve-se por conta de servir de abrigo aos peregrinos durante a festa do Senhor do Bomfim. (Fotografias 16, 17)

Fotografia 16 - Frontispício da Basílica do Senhor do Bomfim.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Fotografia 17 – Porta principal e Pórticos



Fotógrafa: Cândido, 2014.

A inserção do estilo rococó na estética da Basílica vem com o advento provocador e vetor de ligação entre o sacro e o profano, o simples e o rebuscado. Em linhas gerais, a estética rococó é subentendida como uma variação "profana" não apenas do barroco, pois esse estilo surge do rompimento do barroco com a temática religiosa e adentra as arquiteturas civis.

Essas características são visíveis nas linhas delicadas e fluídas da edificação da Basílica: as cores claras e suaves das pedras que recobrem a maior parte externa da igreja, fator esse que atribui beleza e leveza à estrutura; o lúdico das obras de arte presentes no interior da construção, onde não só a riqueza dos detalhes faz parte do conjunto, mas também o desejo de viver, da salvação, dos juízos empregados ao fiel, da atitude do pensar na religiosidade, na fé, na cristandade.

[41] Guarnição na orla ou à roda de um objeto. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, http://www.priberam.pt/dlpo/cercaduras Acesso em 22 jun 2015.

Como articula Eliade (2013), seria como uma forma de compreender que *o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder. A integração do espaço interno utilizando de uma singeleza em alguns pontos*. (ELIADE, 2013, p. 19). Esse pensamento pode ser observado nas obras que retratam dois momentos fortes de representação e educação religiosa, A Morte do Justo e A Morte do Pecador de Bento José Rufino Capinam (1791- 1874) e seu filho Tito Nicolau Capinam, as pinturas são óleo sobre tela e estão emolduradas com talha em estilo neoclássico, acompanhado o mesmo desenho adotado em toda a Igreja (1822- 1876). (Fotografias 18, 19)

Fotografia 18 – Morte do Justo, localizada Na entrada da igreja ao lado direito, sob o coro.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Fotografia 19 – Morte do Pecador, localizada na Entrada da igreja ao lado esquerdo, sob o coro.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Talvez por tal motivo, o estilo artístico de influências barrocas e rococós, também sejam em alguns momentos relacionados à denominação de “estilo da luz”, da clareza espiritual à limpidez das linhas presentes do ambiente, para que a luz, o brilho e luminosidade das pedras sejam um companheiro constante. Transversalizado à simbologia que impera na Colina Sagrada do Bomfim, *ele aspira à luz e à claridade, mesmo quando reflete sobre o âmago mais profundo e encoberto do Ser* (CASSIRER, 1992, p. 12). As duas pinturas formam uma narrativa, formam uma narrativa, que mostra os momentos finais de um cristão, de acordo com sua conduta durante a vida. A inspiração para essa iconografia está no Evangelho de São Lucas capítulo 16, versículos 19 a 31, onde é narrada a *parábola do rico e de Lázaro*.

O comprometimento da Irmandade em edificar uma casa própria para devoção ao Senhor do Bonfim, foi concretizada na construção de um santuário que acolhe até a atualidade, devotos de todos os lugares do mundo. Observamos a fé e o comprometimento retratado no acervo artístico singular, da Igreja, e nos objetos de agradecimentos da sala de milagres e do museu, onde documenta duas vertentes complementares: a religiosidade local embasada no culto ao Senhor do Bonfim; a evolução das artes, especialmente no que tange às artes plásticas. Tratando-se de registros fieis da origem e do desenvolvimento de uma devoção que se mantêm viva até os dias atuais. Uma história traduzida em imagens e objetos.

O teto da Basílica é um local que, também, merece ser mencionado como destaque tanto estético quanto simbólico, visto que nele foi retratada a obra mais notável de Antônio Joaquim Franco Velasco[42] (1780 – 1883). A pintura realizada por Velasco ocupa todo o forro em forma de abóbada de cantos arredondados, numa área de aproximadamente 203,59m2 , na técnica óleo sobre madeira. O desenho é formado de espaços de base poligonal retilínea e curva, com bordas pintadas imitando molduras.

A composição é semelhante a “tetos formados por grandes caixotões sobrepostos ao madeiramento da cobertura” do tipo aplicado em Igrejas da segunda metade do século XVIII, na Bahia, a exemplo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. (AGUIAR, 1971, p. 255). Observa-se que os espaços onde foram representadas as imagens, possuem bordas que imitam molduras, imitando a aparência dos tetos em caixotões. O artista Utilizou o jogo de luz e sombra, para representar essas molduras que foram pintadas com uma sombra projetada seguindo a direção da iluminação natural, que entra pelas janelas do coro, embora não seja uma pintura em perspectiva, característica do Barroco, quase todos os espaços onde são representadas efígies, imitam janelas vazadas, onde pode-se ver o céu azul por trás das figuras.

O destaque fica por conta do medalhão central do forro da nave por sua diferença estilística e temática, onde Velasco retratou a entrega de um ex-voto pictórico, por um componente de um grupo de náufragos salvos pelo Senhor do Bomfim. A narrativa do medalhão central divide-se em dois planos fundamentais: o superior, correspondente ao

[42] Pintor, professor. Autor de diversos retratos e pinturas decorativas para igrejas na cidade de Salvador. No início da década de 1810, realiza trabalhos para a Matriz de Santana, por volta de 1813 produz pinturas para o teto da nave e em 1814 é incumbido de fazer o painel da pia batismal. Entre 1818 e 1820, executa a pintura do forro e de sete painéis retratando os passos da Paixão de Cristo para os altares da Igreja do Senhor do Bonfim, além do douramento da capela-mor, de altares, tribunas, púlpito e coro, em 1821, é nomeado docente substituto da cadeira pública de desenho de Salvador, possivelmente por incentivo de Dom João VI (1767 - 1826). Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23184/franco-velasco. Acesso: 29 jun. 2015.

âmbito celestial e na parte inferior encontra-se a esfera terrena, formada por dois grupos humanos distintos. A transição de um plano ao outro, não se produz bruscamente, com um tratamento matizado do colorido parece fundir-se um ao outro Na pintura, é possível a visualização da nau passando por tormenta, quiçá uma alusão ao fundador da então Basílica, ou a tantos sobreviventes vindos da corte para o Brasil, o símbolo está como revelador dos aspectos da realidade, *os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento*, como cita Eliade (1979, p. 13). (Figura 20, 21)

Figura 20 – Imagem Total do Medalhão da Nave Central.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 21 – Recorte do medalhão, agradecimento.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Este quadro retratando uma tragédia caracteriza-se como uma ligação entre o plano terreno e o celestial, a construção de uma narrativa visual dentro de outra, nesse pequeno detalhe da composição o observador é instigado o observar e a interpretar uma outra situação, inserida na primeira. A leitura visual, que teve início na procissão dos marinheiros, agora é difundida para a motivação da romaria, em que a situação de perigo em que estiveram e que foram salvos, graças às orações, sejam agradecidas com um objeto que remeta iconicamente ao pedido feito.

No ano de 1927, a Capela foi elevada a titulação de *Basílica Menor* pelo Papa Pio XI. A Basílica, sofreu muitas modificações, sendo reconstruída por diferentes grupos, com valores e signos distintos que se conectam e dão vida à devoção, da fachada à área interna, como por exemplo, a construção do campanário que se deu no ano de 1849, recoberto por azulejos,

porém, com todo o processo de reforma, a igreja não perdeu sua característica maior que é a simbologia e o elo que liga o povo ao Divino.

Notadamente, a simbologia impera nos ares do Bomfim e à sua volta. Para a compreensão de simbologia, Chauí discorre:

> Pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. É um objeto de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heróicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade. (CHAUÍ, 2001, p. 9).

A Basílica do Bomfim está incorporada à imagem da Cidade do Salvador e à crença de todos os baianos. Desse modo, a devoção ao Cristo Crucificado tornou-se um símbolo do cristianismo e da devoção na Bahia e no mundo todo; *essas devoções encheram as igrejas de devotos e atraíram o povo, que a elas permaneceu fiel e muito apegado* (TÁVORA apud FLEXOR, 1996), materializadas na edificação que assinala a fé, a segurança espiritual, o prestigio. É também, um referencial arquitetônico da paisagem urbana da cidade.

Retomando a abordagem estética, a constância da cor não é senão um momento abstrato da constância das coisas. Atualmente o branco prevalece na igreja, funda-se na consciência primordial do mundo como horizonte, a cor faz parte da cultura autóctone dos povos, e esses se identificam com suas próprias cores, que é produto do seu território. Nota-se que a cor é um item marcante, seja na arquitetura, seja na azulejaria. Nas casas circunvizinhas à igreja, ela evoca força, energia, alegria e paz, que são sentimentos buscados quando em um espaço sagrado.

O interior da Basílica foi recebendo ricos elementos que contribuíram para a beleza e estética religiosa. Foi assim, recebendo adornos, contornos e alfaias, que a identidade da Basílica foi se formando, porém, mantendo uma estética oitocentista, com distinções de cada ambiente existente na igreja – nave, capela-mor, nártex, coro e sacristia - eram prezadas, naquele período. Assim, a igreja construída e decorada.

> A reforma inicia-se pela capela-mor, seguindo a práxis portuguesa de começar a construção por esse cômodo. Por ser o espaço mais sagrado e principal da igreja, estando pronta a capela já podiam ser congregados os fiéis e rezadas às missas. [...]. O retábulo-mor inspirava os retábulos da nave [...], em resumo, a ornamentação da capela-mor representava o microcosmo, a matriz e o modelo do restante do templo (FREIRE, 2006, p. 168).

Contudo, apesar dos padrões seguidos, a inserção de ornatos diferentes aos habituais acontecia. Esses elementos tinham por finalidade diferenciar os espaços, tornando-os locais únicos singulares dos demais - o tipo e pintura do teto, a incidência de luz natural ou artificial que, em contraste com os vitrais, caso por ventura houvesse, provoca efeitos de cores e sensações a quem os contemplasse, o tipo do piso, enfim, uma estética diferenciada que proporciona vida e exclusividade ao ambiente.

De acordo com Freire (2006, p. 169)

> A visão do interior de uma igreja repleta de retábulos provoca uma sensação de completude. Talvez esse tenha sido o ideal ornamental oitocentista, no que se refere à disposição dos retábulos. Nesse âmbito, o programa iconográfico pode recorrer bastante, a exemplo da Igreja de Nosso Senhor do Bomfim. Nela, os retábulos laterais e colaterais teriam que ser iguais e exibir pinturas de cenas dos passos da "Via Sacra". A pintura era o gênero artístico preferido quando se tratava de cenas narrativas

Observa-se assim, o discurso presente do período em que foram realizadas as ornamentações da Basílica, a questão do discurso religioso, no tocante a informar e ter o fiel mais próximo da casa do Senhor.

À estética decorativa e narrativa do Santuário inclui também uma das mais significativas e importantes artes portuguesas, a azulejaria. Item pertinente na estética do Bomfim, pois também era uma tradição oitocentista que as narrativas e histórias fossem executadas em azulejos. As paredes laterais do nártex possuem silhar de azulejos, com painéis emoldurados sobre o reboco caiado e cornijamento em talhas. Detalhes únicos de igrejas em Salvador, a do Bomfim é uma privilegiada que contém essa estética.

OTT (1979) apud Freire (2006) conta que, no ano de 1818, a Irmandade do Bomfim, recomendou ao pintor Velasco que pintasse e dourasse *a referida igreja: a saber o retábulo da*

Capela mor, os seis retábulos transversais no corpo da igreja, dois púlpitos, todas as tribunas e grades do coro da cor branco e ouro. (OTT, 1979, apud FREIRE, 2006, 149-151).

De acordo com Freire (2006), o branco e o ouro eram cores de predominância na estética oitocentista. Esse acordo de cores desce para o piso, que, em geral, é branco, isso para que se amplie a luminosidade natural favorecida pelas grandiosas portas e janelas das naves laterais.

Os ambientes da Basílica, assim como da Sala de Milagres, possuem chão revestido em mármore, material que sempre esteve presente em edificações referenciadas como sacras ou aferidas a algum tipo de notoriedade ou valor social. O local passou por muitas reformas ao longo de sua existência. Em um relato de Carlos A. Carvalho, sobrinho do fundador do Museu dos Ex-votos, ele diz que a primeira reforma da igreja se deu por volta de 1800, quando aconteceram as obras das torres. Isso por conta de raios, que em 1772, como afirmou o autor

> As Torres da Capella foram feitas posteriormente ao edifício, porquanto este recebendo a imagem em 1754, só foram concluídas em 1772. Por duas vezes foram ellas attingidas pela acção dos raios, resultando da última vez a torre da direita cahir completamente. O Dr. Freire Filho collocou em uma dellas um para-raios e outro no cruzeiro do fundo da capella. (CARVALHO, 1915, p. 7-8).

Nesse período, a fachada principal possuía apenas uma porta. As outras duas portas laterais foram abertas por volta de 1806 a 1810. Outros dados sobre as reformas que a Basílica passou nesse período são referenciados por Afonso.

> Em 1816, por ocasião das obras que se realizavam em toda a igreja, abriu-se o óculo do frontão, no qual se colocou uma cruz de pedra. Abriram-se duas portas internas abaixo dos altares laterais. Assentou-se o piso de pedra da capela mor. Ao mesmo tempo, o entalhador Alferes Antônio de Sousa Santa Rosa recebeu a incumbência de executar o forro da mesma capela, suas quatro tribunas, arco cruzeiro e dois altares co- laterais, enquanto, nos corredores e nas dependências, outros artistas realizaram outras obras, dentre as quais a elevação dos consistórios e das seis tribunas, muito baixas até então; o fechamento dos corredores laterais e a colocação de grades de ferro, a cargo do serralheiro Domingos Correa Neves. (AFONSO, 1977, p. 10).

Com a conclusão das melhorias no interior da igreja, no início do século XIX, foi a vez da sacristia passar por reforma, onde foram assentados dois espelhos com moldura

dourada. Mais ou menos entre 1836 e 1837, a Basílica foi enriquecida com a colocação de seis painéis na sacristia, pintados pelo artista baiano José Teófilo de Jesus[43].

De acordo com Carvalho Filho (1915, p.59), *"entre 1839 para 1840, consta o pagamento de painéis encomendados ao mesmo artista"*.

No século XX, foram realizadas várias obras de reforma e recuperação e conservação[44]: em 1942 foi realizada uma "caiação" e instalada a rede elétrica. Em 1944, procedeu-se a pintura geral, melhoria da instalação elétrica e restauração do altar-mor. Em 1956, se fizeram as obras de estabilização, restauração e conservação dos telhados, forros e pisos. Posteriormente, se fez a substituição de todo o madeiramento da cobertura e retelhamento, dessa vez, com telha cerâmica industrial. No ano de 1998, o governo do Estado, através da Secretaria de Cultura e Turismo, patrocinou, por intermédio do IPHAN, uma ampla reforma destinada a resolver problemas no telhado, que incluiu, além de sua reestruturação, a inserção de "sobre-forro" de fibra de vidro, a restauração de obras de arte, inclusive a do forro artístico da nave e a recuperação das instalações elétricas. (Em: http://memoria.ebc.com.br)

Apesar de vários dados, referentes a reformas, em nenhum momento, a sala de Milagres foi real e diretamente referenciada. Observamos que as reformas foram realizadas no geral, em todo corpo da igreja, dentre as quais, uma foi para a transformação de uma das Salas de Milagre em Museu.

A Sala de Milagres, encontra-se no final do corredor lateral direito da igreja, com dois acessos diretos, sendo um pela própria igreja. O teto possui frisos em gesso no centro, em um total de seis frisos, são recentes. Talvez por esse motivo tenha sido o local destinado para receber os ex-votos de parafina que ali ficam em exposição. Notadamente, o pé direito da sala é alto, fator comum nas construções e decorações de interiores do período colonial, no local foi adequado posterior as reformas um magnífico lustre em estilo neoclássico, o que inseriu certo ar artístico e divino aos objetos expostos quando ele está ligado.

A sala de milagres é um ambiente que, no período de sua criação, também servia de local para acomodação dos romeiros em pagamentos de promessas. Atualmente, mantém-se a

[43] A igreja do Bonfim e sua importância na vida dos baianos". In: Restauração da igreja do Bonfim: um presente ao povo da Bahia, p. 11.

[44] Dado informado pelo chefe do escritório do IPHAN na cidade de Salvador, Paulo Sérgio Galeão. "Foi feito reparo em toda a estrutura de madeira, revisão completa no telhado; foram refeitas todas as instalações elétricas para dar mais segurança ao prédio, e o piso foi substituído por um do mesmo material, porém mais novo". A igreja já havia passado por outras reformas. A última delas, no final da década de 80. "Existe um número bastante grande de outras intervenções", acrescenta Galeão. Em: Agência Brasil http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2005-09-25/conservacao-de-patrimonio-historico-inclui-recriacao-de-tecnicas-antigas-e-controle-de-animais Acesso em 10 de Maio 2015.

sala, e a área que era reservada, serve de apoio para os visitantes que vão participar dos cultos ao Senhor Morto.

A estética da sala de Milagres é livre, fluida. Sua criação se deu desde o início da edificação da igreja. A sala provém da preocupação da devoção em construir um espaço "sagrado" para fortalecer a fé dos fiéis e incitar o imaginário dos descrentes. A sala de promessas ocupava dois ambientes no térreo e o primeiro andar, de um extremo a outro, porém, em 11 de janeiro de 1975, o tesoureiro Rubens Freire de Carvalho, juntamente com seu irmão Carlos Freire de Carvalho Lopes, observaram, nos objetos votivos, mais que objetos de fé e promessa: eles conseguiram ver a arte neles. O desejo de preservar os documentos da fé, da devoção. Lopes e Carvalho decidem então dar início à criação de um ambiente onde os objetos de maior valor estético e material e que fossem "únicos" tivessem um local apropriado para adequação e guarda. Assim foi criado o Museu dos Ex-votos do Santuário do Bomfim, como consta na fala de Carlos Freire de Carvalho,

> Podendo observar as fotos, objetos, lembranças de pessoas que obtiveram algum tipo de graça alcançada, seja ela milagrosa ou um desejo realizado graças ao Senhor do Bonfim. [...], um acervo de muitos devotos, os quais, com a sua fé, [...] são feitas de gesso, ouro e prata, que produzem parte do corpo humano, do qual obteve a graça desejada. Várias telas pintadas representam os milagres ocorridos, como, o quadro de agradecimento pela sobrevivência a uma epidemia no ano de 1855, [...] os detalhes de cada peça, de cada ação ocorrida através das bênçãos do Senhor do Bonfim, que nós entendemos a beleza desse acervo. [45]

Desse modo, mais uma vez, a devoção ao Senhor Bom Jesus do Bomfim deixou de ser apenas uma devoção de altar. De acordo com Goodman (2006, p. 245)

> O facto óbvio é que uma imagem, para representar um objecto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referencia exigida. Nem a semelhança é necessária para a referência: quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objeto – como um passo que o descreve – refere-se a ele e, em particular, denota-o. A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança.

A representação da fé através da arte, dos signos da estética está inserida em destaque na comunicação cultural e popular que permeia e vive no Santuário do Bomfim. Ela não é

[45] Disponível em: http://www.santuariosenhordobonfim.com/artigo/museu . Acesso 01 jun. 2015.

uma *performance* baseada na interpretação de atores, mas sim, é a união de uma disposição de "coisas" que foram colocadas num espaço por um fiel, com a intenção de torná-las acessíveis a todos os atores que assim o desejassem. Esse fator pode vir a ter tensões, mas isso é sempre presente quando se refere à religião/cultura/objetos/pessoas, visto que, em certos momentos, pode haver um encontro da racionalização da visão na comunicação, da busca da significação e da arte.

A estética no Santuário do Bomfim entra como o elemento estruturante que define e assegura a eficácia das simbologias presentes nos seus diferentes ambientes (basílica, sala de milagres e o museu), que possuem existencialmente uma linguagem visual e oral, porém, para ser entendida, necessita, a depender do ambiente, do esforço interpretativo. Nesse sentido, adotar um modo de comunicação visual ou estético sugere uma contemplação constante dos signos, o que pode induzir à apropriação intelectual das formas e dos seus significados, bem como das linguagens estéticas disponíveis.

A comunicação estética torna-se, nesse contexto, a protagonista da transição dos tempos, afirmando a legitimidade cultural da arte popular do passado que se faz intrínseca no presente e fundamental para o futuro.

2.3. CONCEITOS SOBRE: OBJETO SACRO, OBJETO POPULAR (PROFANO) E OBJETO ERUDITO

2.3.1. O sagrado e o profano na religião - a ligação do homem com o divino

> *É curioso constatar que a mais antiga referência cronológica do nosso dominicano seja a uma maravilha da natureza. Isso apresenta como predestinado a ser aberto ao maravilhoso e a nem sempre estabelecer distância entre o natural e o sobrenatural* (LE GOFF. 2014, p. 22).

Quando Le Goff (2014) faz essa citação, refere-se aos questionamentos existentes no campo do sagrado, pois, desde as culturas mais antigas, os fenômenos da natureza eram vistos e compreendidos, por muitos, como fenômenos ligados ao sagrado.

Se a terra estivesse fértil, era sinal de que o "Divino" estava feliz com os seus devotos, porém, se houvesse secas, enchentes, pragas ou acontecimentos não favoráveis aos grupos

sociais e comunidades, tinha como interpretação da natureza de que algo estranho acontecera, que as “divindades” não estavam satisfeitas, algo precisa ser (re)feito.

A relação entre o sagrado e o ser humano sempre foi existiu, fato este narrado em muitos *casos, estórias e histórias.* Relatos que mantém viva a ligação do homem com o passado dos seus antepassados. Algo que se torna registro de vida para a vida.

De acordo com Eliade (2013, p. 1), *a origem e a forma primeira da religião, é uma ciência muito recente (data do século XIX), e sua fundação quase coincidiu com a da ciência da linguagem*, ciências que andam juntas na prática, no letramento e nos cultos.

Independente do contexto histórico ao qual o termo “sagrado” esteja inserido, ele transcende o plano físico para o astral, no entanto, manifesta-se no primeiro plano e, apenas por esse fato, é que é considerado como real. Por sua existência, o homem crê que toda procedência da vida advém de origem sagrada e que toda a evolução existencial alcança o ápice quando esse *ser* participa de uma instituição religiosa que lhe direcionará a salvação e à vida eterna.

Eliade (2013, p. 7) baseou o seu pensamento, acerca do sagrado e da religião no postulado do *homo religious*, o relato mais ancestral e fundamental dos humanos, dado que a religião é inerente ao homem e à sociedade, e existem elementos constantes e transversais a todos os registros religiosos, por mais peculiares que sejam.

Etimologicamente, a palavra religião[46] deriva do termo latino *religio*, formado pelo prefixo *re* que significa outra vez, e o verbo *ligare*, ligar, unir, vincular, significando a ligação entre os mundos, entre o sagrado e o profano, entre a vida e a morte.

As discussões acerca das dessas questões acompanham fases importantes da evolução histórica e filosófica da humanidade. Na Antiguidade: Protágoras, Platão, Aristóteles, Lucrécio; na Idade Média, São Tomás, Avicena; no período denominado de Época Moderna, Campanella (citado em outro momento desta pesquisa), Spinoza, Hobbes, Locke. Contudo, somente a partir de Hümes (1711-1776) e Kant (1724-1804), é que a questão religiosa passou a ser inserida nas questões filosóficas, como é até hoje.

Até mesmo os filósofos discordam quanto à influência que a religião exerce no homem e nas sociedades e para onde os leva. Marx (1818-1883) acredita que a religião é um instrumento de evasão para oprimidos, e de justificação para os opressores. A religião seria “*o ópio do povo*”. Já o pai do positivismo, Auguste Comte (1798-1857), afirmou que todo o

[46] Em http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/religiao/

universo procede da matéria por meio da evolução. Com o seu entendimento, tem início a história, cujas faces são divididas em três: religiosas, metafísicas e científicas.

Pode-se definir os três períodos para uma compreensão acerca dos processos evolutivos, cujas questões tratam ou abordam a fé, o sacro, o erudito e a religião, de acordo com Campbell (1970, p. 15)

- Na primeira época religiosa, o homem concebe uma explicação mítica dos fenômenos naturais imaginando, falando e acreditando em causas sobrenaturais (lendas, mitos)
- Na época metafísica, o homem obteve explicações para os mais diversos fenômenos – que eram até então inexplicáveis, ocultos;
- Na época positivista, o homem elaborou uma explicação racional baseado em dados científicos das coisas, das leis naturais, as quais se bastavam sozinhas para explicar todos os fenômenos constatados.

Contrapondo o pensamento de Marx (1818-1883) apud Hobsbawm (2003) e os processos da revolução industrial do século XVIII, em que o homem era "controlado", Nietzsche (1844-1900) lança o pensamento de que a religião é uma engenhosa invenção dos homens, porém não dos fortes, para manter sob o jugo os fracos, como queria e proferia Marx, mas dos fracos para por um freio na potência dos fortes. Ou seja, distinção entre a sublimidade e a permanência é transversal à dicotomia sagrado e profano.

Toda a sociedade, de certo modo, mantém uma crença religiosa. Toma-se como crença religiosa as representações que exprimem a natureza do sagrado e suas relações com o meio no qual é inserido ou criado o homem, e esse com o profano, mantendo uma troca emblemática. No entanto, Durkheim (1989) separou a religião da ideia de Deus e dos espíritos para localizá-la num conceito mais abrangente, no domínio do sagrado, sendo esse conceito o fator que se aplica, para o autor, ao conceito de divino.

Tratar de termos como o sagrado é como tratar de um assunto irracional que tentamos traduzir para o racional. Rudolf Otto (1917) apud Eliade (2014) disse que, para entender "Deus", às vezes, é preciso *negligenciar o lado racional*, pois o "Deus" dos filósofos, não é o mesmo "Deus" de um crente. Este sente o seu Deus, a sua força, a sua "cólera" divina, quando catástrofes, epidemias, recaem sobre a população. Ainda, compreendendo os descobrimentos

de Otto (1917) acerca do sagrado, Eliade evidencia “que é preciso clarificar o caráter específico dessa experiência terrífica e irracional. Otto apontou o sentimento de pavor diante do sagrado, diante desse *mysterium tremendum”*.

> O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades “naturais”. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas* ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem (ELIADE, 2014, p. 16).

A revelação do sagrado é uma experiência pela qual um religioso passa, quando o físico compartilha com o espiritual graças e sublimidade. Para Otto (1917), o sagrado é entendido como *numimoso*[47] e manifesta-se como *mysterium tremendum* e *fascinans,* ou seja, o sagrado possui um caráter ambíguo, trazendo em seu contexto todo o discurso dos valores opostos através de manifestações de atração, deslumbre por um lado e, por outro, o pavor, o medo. Mas, completa-se com o êxtase provocado, a misericórdia das divindades pelos seres humanos, ciclo completo.

O sagrado é intocável por sua própria natureza, é a noção do intangível de Durkheim e de Otto. A sacralidade faz um corte entre o tangível e o não tangível, pois o sacro e o sacralizado são protegidos e interditados para que a *massa* não tenha acesso, apenas os eruditos, se assim forem designados, o podem fazer.

Após ser descoberto, ou revelado, ele constitui-se em verdade para os que nele crêem, pois tudo o que é relacionado ao sacro liga-se intimamente ao sagrado, tornando impossível dissociá-los. Geralmente, os locais associados ao sacro são mantidos por crença e fé. Estas tornam-se diretrizes das atividades que guiarão os que desejam segui-las, ou seja, diretrizes do divino *dentro de uma concepção de que ele só se torna verdadeiramente homem, conformando-se aos ensinamentos dos mitos, imitando os deuses* (ELIADE, 2013, p. 89).

Não obstante, intimamente ligados ao mito, surgem os símbolos para proporcionar sustentabilidade, pois, ao transformar um espaço comum em um lugar sagrado, precisa-se de signos para mantê-lo sagrado.

---

[47] (latim *numen - inis*, anuência com a cabeça, poder divino - *oso*) *Adjetivo* Relativo a nume ou a divindade. Plural: numinosos |ó|. **"numinoso"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: https://www.priberam.pt/dlpo/numinoso. Acesso em: 28 de maio de 2015.

Dada essa circunstância, os símbolos adquirem novas interpretações no pós 1ª Guerra, quando se retomam as discussões sobre os símbolos e os seus respectivos valores. Ultrapassando o valor além da imagem, eles começam a ser considerados objetos que justificavam os mitos. Os símbolos são formas de expressão que os crédulos usam como elo entre suas angústias, fatos inexplicáveis e o mundo idealizado da salvação ou da ajuda divina.

Qual seria o significado do termo sagrado? Na cultura ocidental, o termo sagrado está etimologicamente ligado a *sacer*, aquilo que é separado, o que se esconde o que deve ser subtraído da vista, o que é diferente e extraordinário, o incomum. Assim, compreende-se que *saccer* tem equivalência com a noção de erudito. De acordo com Alves (1984), para uma pessoa, é fácil identificar, isolar e estudar a religião como comportamento exótico de grupos sociais restritos e distantes, e, mais ainda, é necessário reconhecê-la como presença invisível, sutil, disfarçada. Alves (1984) completa seu pensamento sobre a religião dizendo que ela está mais próxima a experiência pessoal do que se deseja admitir; ela é um espelho em que nos vemos.

Ludwig Feuerbach apud Alves (1984, p. 12) mostrou que:

> A consciência de Deus é autoconsciência, o conhecimento de Deus é autoconhecimento. A religião é o solene desvelar dos tesouros ocultos do homem, a revelação dos seus pensamentos íntimos, a confissão aberta dos seus segredos de amor.

Completando o pensamento de Feuerbach, Alves ainda acrescenta-se *que tesouro oculto não é religioso? E que confissão intima de amor não esta grávida de deuses? E quem seria esta pessoa vazia de tesouros ocultos e de segredos de amor?* (ALVES, 1984, p. 12).

A religião é compreendida como uma constituinte da vida do homem. Sem ela, o homem seria vazio. Alves (1984) declarou que, em tudo que o homem faz, é revelado um mistério antropológico, mistério esse que se traduz no pensamento racional humano. Na sua cultura: todo homem é resultado de suas criações, desejos, credos, medos, objetos que cria a fim de satisfazer seus desejos mais íntimos e ínfimos.

> As esperanças do ato pelo qual os homens criaram a cultura, presentes no seu próprio fracasso, são horizontes que nos indicam direções. [...] E é aqui que surge a religião, teia de símbolos, rede de desejos, confissão de espera, horizonte dos horizontes, a mais fantástica e pretensiosa tentativa de transubstanciar a natureza. Não é composta de itens extraordinários. Há coisas a serem consideradas: altares,

> capelas, santuários, comidas, perfumes, templos, amuletos, colares, livros, e também, gestos como os silêncios, rezas, [...] peregrinações, milagres, celebrações, festas adorações. (ALVES, 1984, p. 22-23)

O sagrado é instalado na vida do homem através do invisível, da fé, e é através dele que os sentidos do homem são trabalhados. Sentidos, *as profundezas das almas, o desespero do inferno, os fluidos e influências que curam, o paraíso, a bem aventuranças eternas e o próprio Deus. Quem, jamais, viu qualquer uma destas entidades?*, questionou Alves (1984, p. 23) acerca da religião.

2.3.2. O discurso religioso e a parábola

No intuito de esclarecer o entendimento do discurso religioso, Alves (1984) remeteu a uma parábola, retirada da obra de Saint-Exupéry (1943), o Pequeno Príncipe, sobre o ato de cativar:

> O príncipe encontrou-se com um bichinho que nunca havia visto antes, uma raposa. E a raposa, quem jamais viu qualquer uma destas entidades lhe disse:
> "Você quer me cativar?"
> "Que é isto?" Perguntou o menino.
> "Cativar é assim: eu me assento aqui, e você assenta lá, bem longe. Amanhã a gente se assenta mais perto. E assim, aos poucos, cada vez mais perto..."
> E o tempo passou, o principezinho cativo a raposa e chegou a hora da partida.
> "Eu vou chorar" disse a raposa.
> "Não é minha culpa", desculpou-se a criança. "Eu lhe disse, eu não queria cativá-la... Não valeu a pena. Você percebe? Agora, você vai chorar!
> "Valeu a pena sim", respondeu a raposa. "Quer saber pro quê? Sou uma raposa. Não como trigo. Só como galinhas. O trigo não significa absolutamente nada para mim. Mas você me cativou. Seu cabelo é louro. E agora, na sua ausência, quando o vento balançar o campo de trigo, eu ficarei feliz pensando em você..."
> E o trigo, dantes sem significado, passou a carregar em si uma essência, que fazia a raposa sorrir. (Saint-Exupéry (1943) apud Alves, 1984, p. 29).

De acordo com Alves (1984), essa parábola apresenta, de forma pragmática, o que o discurso religioso deseja passar - transformar objetos vazios em signos, que, inseridos na vida do homem, tenha significados, tornem-se extensão da vida. Então, Alves (1984, p. 29) conclui que *a religião é construída pelos símbolos que o homem constrói e usa*. A religião está diretamente ligada ao sagrado e compartilha o lado oposto desse sagrado, denominado como profano. A partir do pensamento de Roque sobre o sagrado e a religião, temos:

> O catecismo católico não se afasta, por isso, do conceito de temor associado ao sagrado, mas confere-lhe um novo sentido religioso: o sentido do sagrado deriva da virtude da religião. Os sentimentos de temor e do sagrado são ou não são sentimentos cristão? (...) Ora na medida em que acreditamos que ele está presente, devemos ter tais sentimentos. Não os ter é não realizar, é não crer que Ele está presente. (ROQUE, 2011, p. 169).

O sagrado e o profano são ambíguos, já que, ao mesmo tempo em que um tenta excluir o outro, no mesmo instante, eles se completam, e se alternam, definindo-se como uno, pois, na religião, o sacro tem a característica inata de tornar sagrado o que lhe é aferido, assim como, o profano tem o dom de tornar "ímpio", o que lhe é tocado.

> Este contacto é ambivalente: a sacralização, ou consagração, é, em sentido positivo, a prevalência do contacto do sagrado sobre o profano; a dessacralização, profanação ou contaminação, é, em sentido negativo, a prevalência do profano sobre o sagrado. Por inerência, a condição de separação permanece imanente ao objecto após sua consagração. (ROQUE. 2011, p. 170)

Um questionamento surge nesse debate do sagrado/profano, signo/relação: como manter essas crendices sem os preservar? Questionamo-nos o que seria dos lugares sagrados sem a memória de seus participantes e/ou grupos sociais, uma vez que ela é o reflexo da interação entre membros de uma determinada associação com o seu mundo social, onde as lembranças são fundamentais para a existência e permanência desse grupo, que só existe devido à interação entre os sujeitos, tornando a memória um instrumento de guarda coletiva e as lembranças pessoais como algo abstrato.

Se as memórias não forem reconstituídas pelas relações sociais afetivas, que originam as memórias e proporcionam a manutenção das culturas produzidas nos cultos e consagrações, sejam elas religiosas ou não, tudo o que foi proferido, criado e tenha existido se perderá. É esse vínculo afetivo que dá sustentabilidade às lembranças consistentes e vitais, e também constrói a vivência da memória.

Os objetos, cultos, datas, manifestações, etc., nada é aferido ao sagrado ou ao profano sem que se pense que seja tudo isso seja vestígio de algum grande acontecimento do passado mítico, ou antes, que tenha passado por um ritual, seja sacro seja profano.

A palavra ritual deriva do latim *ritualis*. Significa ações relacionadas ao misticismo e à religião. No entanto, num sentido mais amplo do significado, entende-se por ritual o conjunto de práticas consagradas por tradições, costumes ou normas, que devem ser observadas de forma invariável em determinadas cerimônias, através das quais se atribuem virtudes ou poderes essenciais à maneira de agir, aos gestos, às fórmulas e aos símbolos usados.

2.3.3. O ritual no "cotidiano" sagrado

Os rituais são suscetíveis de produzir determinados efeitos ou resultados. Também são entendidos como um processo continuado de atividades organizadas, cuja prática está relacionada a ritos que envolvem também cultos, doutrinas e seitas encontradas não só na vida religiosa, mas em todas as esferas culturais. Já no sentido figurado, ritual é uma rotina. Aquilo que habitualmente se pratica. É uma etiqueta, uma regra, um estilo usado no trato entre as pessoas. Numa crença um ritual está associado às práticas religiosas ou místicas, criadas em torno da ideia de se estabelecer uma *relação entre o ser humano e um ou vários seres sobrenaturais, também denominados divinos* (ELIADE, 1997, p. 19).

Eliade (1997, p. 22) cita que o significado de ritual *é muito mais complexo, e quando nos damos conta de todas as suas articulações compreendemos por que a consagração de um território equivale a sua cosmização* no que tange a necessidade de se ter um local apropriado para a realização da adoração e do culto.

Os cultos são hierofanias que retratam e trazem no seu significado, o sagrado e o profano, pois *um ritual não se limita a repetir o ritual precedente – que é ele próprio, a repetição de um arquétipo (*ELIADE, 1997, 485), o mistério da renovação, o recomeço, o inicio da vida, a inserção do "primitivo" no tempo sagrado.

De acordo com Eliade (1997, 490), o ser humano não encontra *significação nem interesse nas ações humanas (costumes sociais, sexo, nos trabalhos agrícolas, na cultura), senão na medida em que elas repetem gestos revelados pelas divindades*. Acontece quando se refere aos objetos que passam a ter uma valorização e denominação de sacro ou erudito, após serem referenciados em algum momento em que houve uma ligação com o *divino*, e se tornaram invólucros de fenômenos simbólicos, não apenas pela valorização adquirida, mas também pelas representações mentais que despertam no ser humano.

Existem, evidentemente, exceções, em estudos de fatos isolados, ou excepcionalmente aos que os pesquisadores chamam de fenômenos, mas que podem ser interpretados como um efeito sociocultural em que todos, componentes de um mesmo grupo, partilham uniformemente de uma mesma crença/rito e que, de tempos em tempos, são ressignificados, porém, mantêm a áurea criadora de tudo, a fé no *divino*. É o caso da cultura popular que, a longo tempo, se mantém viva, no cerne da criação, modificando-se com gestos, palavras e formalidades que são utilizadas, de maneira simbólica, para que seja acreditada e aceita como o foram ao longo dos processos civilizatórios.

No lado popular, o religioso não pode ser explicado, nem entendido, sem levar em conta o papel que desenvolve no meio no qual está inserido. No erudito, ele é explicado na prática, quando reconstrói e fomenta um novo significado às praticas religiosas tradicionais.

É possível perceber a circulação da comunicação religiosa que está intrinsicamente ligada à questão do tempo sagrado, como observa Eliade (1981), ou seja, os processos comunicacionais se referem à diferença entre a produção do sacro e do erudito e o reconhecimento do popular, pois entre a existência do sagrado e sua acepção e remodelagem na linguagem dos espaços sacros físicos pelo fiel há *padrões, conexões que não aparecem a quem não participe daquele contexto.*

> A repetição simbólica da cosmogonia[48] que se segue ao aniquilamento simbólico do mundo velho regenera o tempo na sua totalidade. Não se trata unicamente de uma festa que vem inserir na duração profana o [instante eterno] do tempo sagrado: o que se tem em vista é, além disso, e como já dissemos a anulação de todo tempo profana escoado nos limites do ciclo que se fecha. Na aspiração de recomeçar uma vida nova no seio de uma nova criação – aspiração manifestamente (...) de se poder viver exclusivamente no tempo sagrado, o que equivale a projectar uma regeneração de todo o tempo, uma transfiguração da duração em eternidade. (ELIADE, 1981, 497).

O que Eliade (1981) expôs foi unicamente o já conhecido. Todo ser humano busca, em seus ritos, crenças, orações, divindades, a salvação, a vida eterna, nem que esta seja em outro *plano*, mas que seja plausível a possível existência. Isto acontece é na erudição com certo ceticismo; no popular com a fé e crendices, no reconhecimento e aceitação do objeto artístico sacro quando este é inserido em local sagrado.

---

[48] Teoria sobre a origem do universo geralmente fundada em lendas ou em mitos e ligada a uma metafísica. Como não houve testemunhas, as teorias da formação do mundo assentam-se na *fé* (cosmogonias religiosas) ou no *cálculo* (cosmogonias astronômicas).

2.4. FOLKCOMUNICAÇÃO E CULTURA MATERIAL

2.4.1. Folkcomunicação como disciplina

É correto afirmar que toda ciência advém de um período histórico e dos estudos referentes às atividades existentes, das necessidades culturais de uma sociedade, em que vários fatores contribuem para dar forma, conteúdo, a exigências que abrangem, desde os signos, à religiosidade e, principalmente, à forma pela qual é aceita e difundida. Tem-se um vínculo interno com o passado, como origem, isto é, com um passado que não interrompe nunca, que é, conservado e está presente nas memórias, lembranças, nos objetos e culturas (materiais ou não). Isso tudo, muitas vezes, não permite a distinção da diferença temporal e da compreensão do presente, no presente vivido, enquanto único modo de vida. De acordo com Chauí (2001),

> (...) se refere a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, (...) visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido, (...) pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Não só isso. A marca peculiar é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou a nação) da qual ela emana. (CHAUÍ, 2001, p. 5-6).

Com a Folkcomunicação, acontece o mesmo. Ela é uma área dos estudos da comunicação que está presente entre os humanos, porém, não era reconhecida e difundida, como a maioria das produções científicas de cunho nacional que transversalizam com o popular. Essa peculiaridade constitui um traço específico dessa área, já que as produções científicas literárias dos intelectuais brasileiros são constantemente submetidas a um “olhar cultural” conservador, o que muitas vezes, faz com que sejam desmerecidos ou passem despercebidas pela sociedade acadêmica e popular.

2.4.2. Folkcomunicação como um discurso sempre presente na vida da *"massa erudita"*

A Folkcomunicação já *nasceu* independente - apesar de, em certo momento de sua existência necessitar de aprovação de *um julgamento universitário* (Melo, 1980) para tomar o mundo, como conceito como bem informa Melo (1980)

> Quando defendeu sua tese de doutoramento – Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias – na Universidade de Brasília, em 1967, Luiz Beltrão realizou duplo pioneirismo. Mesmo já sendo jornalista e escritor consagrado, foi o primeiro docente de uma Faculdade de Comunicação que prestou exame de doutorado, submetendo-se com a necessária humildade ao julgamento universitário [...]. (MELO, 1980, p. 8).

Melo (1980) afirmou que a obra do folkcomunicológo teve uma maior aceitação e repercussão fora do Brasil. Teóricos como Umberto Eco na Itália, Romero Rubio na Espanha, Raymond Nixon nos Estados Unidos, etc. receberam-na com um imenso entusiasmo, mais uma prova do conservadorismo acadêmico brasileiro, receoso em suas publicações, no entanto, de braços abertos ao que vem de fora.

A tese de Luiz Beltrão, intitulada de *Folkcomunicação, um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias*, defendida no ano de 1967, na UNB, despontou no mundo acadêmico e virou um livro com mesmo título. O trabalho apresentava um estudo direcionado para uma área das comunicações, até então não tão observadas pelos cientistas, comunicação popular. Melo citou *o interesse que desperta êste estudo, analisando os sistemas de intercâmbio de informações nas chamadas "populações marginalizadas", que constituem os núcleos infra-estruturais de todo o processo comunicativo do ponto de vista social (...)* (MELO, 1980, p. 14), porém, ainda não tão disseminados como as disciplinas mais clássicas da comunicação. Até então, as tradições populares eram estudadas por áreas como o Folclore e as Ciências Humanas Aplicadas. Foi com Beltrão (1967) que a análise da comunicação popular obteve novo rumo e campo de pesquisa, no qual podem ser colocados os ex-votos.

Há indícios, que as pesquisas no campo Folkcomunicacional já havia sido realizada anteriormente, mas sem o reconhecimento que Beltrão conseguiu. Gordo (2015) relata que esse fato ocorreu com o arquiteto paulista Luis Saia, que compunha um grupo de pesquisa,

dirigido pelo escritor Mário de Andrade, membro do SPHAN[49]. Na época, Saia dirigia o DCPSP[50] e resolveu desenvolver uma pesquisa com a finalidade de conhecer e documentar a música popular nordestina, muito dentro do pensamento regionalista de Gilberto Freyre.

A pesquisa não aconteceu de forma isolada, pois especialistas de outras áreas desenvolveram trabalhos semelhantes, dentre os quais a arquitetura e os costumes regionais (ANDRADE, 2004, p. 46). Luis Saia teve a incumbência de visitar igrejas, capelas e ermidas na tentativa de classificar a arquitetura de tais edificações religiosas. Então, Silva (1981) apud Gordo (2014) relatou que, durante as incursões realizadas pelo projeto, Luiz Saia conseguiu recolher a maior parte dos objetos que encontrou, sendo essa coleta, para Silva (1981) o primeiro momento de coleta de *ex-votos*.

No primeiro momento, houve apenas a coleta e exposição dos objetos, denominado de *primeiro conjunto de documentação popular regional,* exposto na Discoteca Pública[51] Municipal de São Paulo em 1935, "Museuzinho da Discoteca". Posteriormente, os resultados desse material transformaram-se em um livro, "Escultura Popular Brasileira" (1944)[52], como informou Silva (1981, p. 34) apud Gordo (2014, p. 57). Pode-se dizer que o resultado dessa outra coleta ganhou outra conotação, que abrange os vínculos entre a memória nacional e a cultura popular, através dos objetos registrados, catalogados e expostos, fazendo parte do acervo, também, claro, as referências e anotações da arquitetura popular que foram registradas através das cadernetas de viagem, fotografias e do material antropológico e etnográfico comum à época. Na atualidade, esses documentos constam nos arquivos públicos do IPHAN, de São Paulo.

Apesar de Saia ter dado início ao estudo dos ex-votos, a cultura popular, a folkcomunicação, somente com Beltrão é que essa pesquisa foi abordada com maior intensidade e profundidade.

Muitos dos temas ligados a cultura popular eram vistos, antes de Beltrão, como temas corriqueiros, curiosidades e, muitas vezes, como colecionismo. Quando Luiz Beltrão lançou a

---

[49] Instituto Histórico e Artístico e Nacional.
[50] Departamento de Cultura da Prefeitura do Estado de São Paulo em 1938.
[51] Iniciada em setembro de 1935 e dirigida por Oneyda Alvarenga, as discotecas púbicas tornam possível o ensino vivo da música, a difusão do gosto da música entre todos – e procura equipamentos (sem "os") mais modernos para registrar, em discos e filmes sonoros, a música erudita, a música folclórica, e instituir o arquivo da palavra. **Coleção Mario de Andrade: Religião e Magia, música e dança, cotidiano**. 2004, p. 46
[23] Em: https://books.google.com.br/books?id=DIVYzmIEPr4C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=livro+sobre+escultura+popular+brasileira+de+Luiz+Saia&source Acesso: 15 de jul 2015.

metodologia dessa nova disciplina no primeiro número da revista de Comunicação e Problemas INCINFORM, no ano de 1965, o periódico inaugurou a disseminação das Ciências da Comunicação Popular no Brasil. *Um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore. Das conversas de boca de noite, nas pequenas cidades interioranas...* (BELTRÃO, 2008, p. 19). Ele estava disseminando uma pluralidade acadêmica. A partir dessa colocação, os processos de entendimento e julgamento da cultura popular, ou cultura massiva, passaram a ser vistos de maneira diferente, principalmente considerando um objeto que não era muito estudado na área da comunicação: o ex-voto.

> Pois é tempo de não continuarmos a apreciar nessas manifestações apenas os seus aspectos artísticos, a sua finalidade diversionista, mas procurarmos entendê-las como linguagem do povo, a expressão do seu pensar e do seu sentir tantas e tantas vezes discordante e mesmo oposta ao pensar e ao sentir das classes oficiais e dirigentes. Esse sentido camuflado, que raro escapará ao próprio estudioso dos fenômenos sociológicos, é, contudo, perfeitamente compreendido por quantos tenham com os comunicadores aquela experiência sociocultural comum, condição essencial a que se complete o circulo de qualquer processo comunicativo. (BELTRÃO, 1965, p. 10).

O pesquisador e folkcomunicológo, Trigueiro ressaltou que, "quando Beltrão leu as publicações de folcloristas a saber: Câmara Cascudo, Alceu Maynard, Edson Carneiro e do sociólogo Joffre Dumazedier, percebeu que *existiam outros processos de comunicação além daqueles já consagrados nos estudos acadêmicos*. (TRIGUEIRO, 2013, p. 237).

Por ser a Folkcomunicação uma nova área da comunicação social, a ela são acarretadas muitas dúvidas e incertezas, assim como ambiguidades, como provoca Melo (1980):

> Não obstante ao valor cultural e histórico dos estudos sobre a folkcomunicação, é impossível esconder que neles estão presentes algumas contradições e ambigüidades. [...]. Por exemplo, ao proclamar a folkcomunicação como um conjunto de formas de expressão das camadas marginalizadas da nossa sociedade, Beltrão foge inegavelmente à discussão sobre a questão das classes sociais no Brasil [...]. Mas também Beltrão não nega essa essência. E o que fica é, portanto, a ideia de nebulosidade teórica, que traduz uma vacilação ontológica. (MELO, 1980, p. VIII).

Com o aprofundamento dos estudos, acerca da ciência folkcomunicacional, essas ambigüidades começam a se desfazer, com os estudos referidos acima, Melo (1980) afirmou, em seguida, que essas características jamais fizeram parte dos estudos e obras de Beltrão. *Tal*

peculiaridade não constitui traço especifico da obra de Luiz Beltrão, sendo observada na produção literária e científica de boa parcela de intelectuais brasileiros [...] *(*MELO, 1980, p. 8).

Para alguns autores os estudos da comunicação popular contribuíram para um melhor entendimento da teoria da comunicação, como comentou Berger (1989):

> O estudo da comunicação popular redefiniu os marcos de problemática da comunicação. Durante muito tempo, falar de comunicação significou falar de meios, canais, mensagens. Agora, falar de comunicação popular implica falar de cultura, em relação. E necessita, para tanto, da interdisciplinaridade em seu sentido mais profundo. Trazer a comunicação popular para o espaço da cultura fez introduzir a dimensão do conflito [...] histórico do qual o popular se define enquanto movimento de resistência [...] E, consequentemente, a ideia de ação, de práxis. A comunicação popular é uma prática em conflito [...] interclasses, mas também intraclasses, ou seja, o estudo da comunicação popular redefiniu o próprio conceito de popular, superando a versão populista e idealista, para quem povo é consciência de casse em oposição à massa despolitizada, esta redefinição do popular permitiu pensar a diversidade e a pluralidade e revalorizar a relação entre comunicação de massa e comunicação popular, redimensionando este espaço ambíguo e conflitivo em que se produz o popular, fora do qual é elevado a uma categoria abstrata. (BERGER, 1989, 19).

A relação de Beltrão com a Folkcomunicação, pode-se dizer, sempre existiu. Ele foi um seminarista que aderiu cedo ao socialismo e, a partir daí, desvinculou-se da classe dominante dita erudita, conservadora, católica, que seguia a tradição secular do Concílio de Trento, desde a colonização. No início da carreira profissional, foi jornalista e suas condições de trabalho, seu meio investigativo, despertou o *horizonte da comunicação popular como resultado da marginalização a que a sociedade política submete a grande maioria dos trabalhadores urbanos e rurais* (MELO. 1980, p. IX).

Contudo, o que o impulsionou decididamente à pesquisa na área da comunicação popular foi a valorização da *recuperação das formas de expressão lúdica e de ação cultural dos trabalhadores nos países socialistas, que ele observou atentamente na década de 50* (MELO. 1980, p. X).

Quando o latim passou a não ser mais a forma predominante de comunicação erudita e ordem a ser seguida, quando passou a ser apenas um meio comunicacional dos conventos e monastérios, mesmo ele sendo a língua *culta à época*, é correto afirmar o nascimento de divisores comunicacionais, ou seja, *o conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõem a sociedade,* (BELTRÃO, 1980, p. 2), pois os *sucessos históricos,*

subsequentes à ruptura do universo socialista unificado pela mesma fé, pela mesma língua e pelos mesmos modos de comunicação ainda mais distintamente marcam a divisão. Tal divisão gerou o que se conhece como classes sociais, que são os divisores, e são sistematizados como grupos: elite erudita, detentoras do poder econômico-político e cultural; os grupos não organizados ou sistematizados, a massa popular, urbana, rural, classe baixa, excluída do meio social elitizada e erudita.

As relações desses grupos não coincidem em desejos ou interesses. Tecnicamente, pode-se afirmar que a classe dirigente – elitizada – expressa seus saberes na literatura, na arte clássica, nas ciências na política e na administração pública, enquanto que a classe popular - a massa, só lhe restam as diversões populares, as cantigas de roda, bate papo a porta, o cozer das mulheres, as missas e procissões, etc. (MELO, 1980)

Nossa sociedade é composta por uma gama de grupos que atuam ativa ou passivamente, e a comunicação se torna um problema fundamental, já que há uma divisão heterogênea e cultural quanto às etnias, divisões sociais e especiais (igreja, estado, indústrias, etc.) que são decorrentes das estruturas organizacionais de desenvolvimento vigentes.

> Faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que, sobretudo, conheçamos a gente do Brasil. E então, se recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor cientifico dessas colheitas. [...]. Nós precisamos, de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteando pelo progresso invasor. (CARLINI, 1994, p.24).

É na continuidade dos seus interesses pelo passado e com sua investigação sobre as tradições construtivas, desde o período colonial[53], que podemos pensar a Folkcomunicação em sua trajetória, como afirma Carneiro (2008): *somente as formas em que há elementos genuinamente populares permanecem*.

A crença de que a cultura popular poderia constituir uma esfera de estabilização de um tempo passado, tão cara aos intelectuais de sua geração, indicava que esse conhecimento científico da realidade cultural do país implicava a necessidade da teoria abarcar claramente o processo Folkcomunicacional no contexto mais amplo em que se realizavam. Então, o interesse por um trabalho de pesquisa empírica acerca da cultura e da vida da “sociedade de

[53] Inclusive na valorização dos ofícios artesanais nos canteiros de restauro, nas cantigas de roda, no fazer, na escrita, nas comidas.

massa" não escapou às vistas de Beltrão, pois a dinâmica social, na qual esse se insere, é que lhe dará significados.

Sobre a sociedade de massa, Beltrão (1980) afirmou que:

> Exige-se a comunicação massiva, industrializada e vertical que, utilizando diferentes instrumentos e técnicas produzem mensagens de acordo com a identidade de valores dos grupos e, dando curso a diferentes pontos de vista, fomenta os interesses comuns, ora criando ora desintegrando solidariedades sociais (BELTRÃO, 1980, p. 4).

Partilhando do pensamento de Beltrão (1980) a comunicação de massa não é produzida por um comunicador em direção a um receptor apenas, mas sim de forma "industrializada", não apenas para "*alguém em particular, mas para quantos lhe desejem prestar atenção*" (BELTRÃO, 1980, p. 4).

2.4.3. Adentrando os caminhos folkcomunicacionais

Notadamente, as evoluções tecnológicas contribuíram muito para um avanço significativo no campo de ação do comunicador, da comunicação de massa, como: impressão e publicação de informativos, instituição de entregas *correios*, telégrafos, fotografias, fitas, discos, rádio, TV, cinema, fitas de áudios e vídeos, a rede (Internet). Porque, para ser efetivada essa difusão é necessária a escolha de *meios, métodos e técnicas para tornar eficientes e produtivas essas comunicações.* Com isso, há possibilidade de um balanço sistemático das reações da comunicação efetivada e de quais grupos foram contemplados e de que forma, visto que as influências dos meios de comunicação de massa se exercem não diretamente, mas através dos grupos compreendidos dentro de sociedades que, por sua vez, são receptores constituintes da audiência, por natureza *dispersa e desorganizada* (BELTRÃO, 1980, 29).

O processo folkcomunicacional não é um processo horizontal "comum", mas sim verticalizado, em que a comunicação de massa precisa ser concluída e entendida pelos receptores, isto é, ponderada. Segundo Edson Carneiro (1965),

> Sob a pressão da vida social, o povo atualiza, reinterpreta e readaptam constantemente os seus modos de sentir, pensar e agir em relação aos fatos da sociedade e aos dados culturais do tempo fazendo-o através do *folclore*, que é dinâmico porque "não obstante partilhar, em boa percentagem, da tradição e

> caracterizar-se pela resistência à moda [...] é sempre, ao mesmo tempo que uma acomodação, um comentário e uma reivindicação (CARNEIRO, 1965, p. 43)

Agora podemos, de certo, tentar uma definição acerca do que é a Folkcomunicação e atribuir ao folclore, e a Edson Carneiro (1965), a inspiração que deram a Luiz Beltrão (1980) no momento de escolher a nomenclatura do processo comunicacional já existente, porém, não nomeado e difundido: *A folkcomunicação é o conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, idéias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore.* (BELTRÃO, 1980, p. 24)

Para trabalhar holisticamente a Folkcomunicação, Beltrão (1980) a sistematiza em *natureza, estrutura e processo*. Em outras palavras,

> A Folkcomunicação é, por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa. (BELTRÃO, 1980, p. 28).

Analisando o processo da comunicação de massa/folkcomunicação, criado por Beltrão (1980), nota-se que ele descreveu o comunicador da *folk* como pessoa que tem, por personalidade marcante e determinante, a característica dos líderes de opinião identificada com grande prestígio na comunidade, algo independente da condição e posição social. Isso ocorre graças ao conhecimento que possui sobre determinados temas; possui também uma percepção aguçada de seus reflexos na vida e costumes de sua gente, está mais exposto às mensagens do sistema comunicacional de sua comunidade e sociedade em que está inserido; mantém um freqüente e forte contato com agentes externos, possui boa mobilidade no contato com outros grupos, com os quais mantém um intercâmbio de conhecimentos, possui bons conceitos e conhecimentos filosóficos, à base das crenças de sua comunidade e dos costumes tradicionais a ela. Antes de qualquer decisão, no entanto compartilha, as ideias com todo grupo a fim de que as considerações mais pertinentes sejam benéficas à manter uma relação existencial da sua comunidade. Como citou Beltrão (1980, p. 35)

> Os líderes agentes-comunicadores de folk, aparentemente, nem sempre são “autoridades” reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores, e, em geral, alcançando a posição de

> conselheiros ou orientadores da audiência sem uma consciência integral do papel que desempenham.

Tais líderes folkcomunicacionais caracterizam e ditam a conduta dos grupos aos quais fazem parte.

aprofundando ainda mais o campo da Folkcomunicação, descobri-se outro título dado a essa forma comunicacional *marginalizada*, termo que Beltrão (1980, p. 38) informa ter surgido no ano de 1928, em artigo de Robert Park que tratava das migrações humanas. O *migrante* é definido, por Park, como um *híbrido cultural* um *marginal*. Mesmo este compartilhando da cultura e vida do novo grupo ao qual esta inserido, ainda assim, cultua as tradições de sua raiz: *ele jamais se decide a romper, mesmo que lhe fosse permitido, com seu passado e suas tradições, e nunca é aceito completamente, por causa do preconceito racial, na nova sociedade e grupo em que procura encontrar um lugar* (BELTRÃO, 1980, p. 38 – 39).

O desenvolvimento massivo tomou larga escala. A passagem do capitalismo comercial para o industrial trouxe fenômenos que marcaram e enfatizaram ainda mais a "*marginalidade"*. Esses fatores foram, também, geradores de divisões de classes boas condições, submetidas à pobreza, com suas culturas tradicionais isoladas geograficamente, rural e urbana, já que cada ambiente produtor da folkcomunicação gera sua própria forma folkcomunicacional.

> Não é somente pelos meios ortodoxos – a imprensa, o rádio, a televisão, o cinema, a arte erudita e a ciência acadêmica – que, em países como o nosso, de elevado índice de analfabetos e incultos, ou em determinadas circunstâncias sociais e políticas, mesmo nas nações de maior desenvolvimento cultura, não é somente por tais meios e veículos que a massa se comunica e a opinião publica se manifesta. Um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore. (BELTRÃO, 1965, p. 9).

É importante ressaltar que, enquanto os discursos da comunicação de elite são partilhados com o mundo, os discursos folkcomunicacionais restringem-se à comunidade que os criou, assim como o folclore, de onde adveio a fundamentação e base da Folkcomunicação.

> A vida social cria o folclore, como cria formas eruditas de expressão, à base da vida material, das relações de produção que se formam entre os homens - no nosso caso, na sociedade burguesa. O folclore e as formas eruditas exprimem o primeiro

> empiricamente, as segundas cientificamente, essas relações de produção - e os antagonismos sociais que engendram. [...] são um fenômeno do presente, como o foram no passado e serão no futuro, mas um fenômeno sempre novo, e não remotamente tradicional. (CARNEIRO, 1965, p. 16).

Essa reflexão acerca da Folkcomunicação possibilita pensar o ressignificar das mensagens da comunicação de massa e a capacidade de criar e recriar meios próprios de expressões dos grupos marginalizados. Essa abordagem desejou considerar que os movimentos populares, expressos nos grupos marginalizados, são capazes de reproduzir concomitantemente o padrão básico da cultura dominante e sobressair, desfazendo, assim, a visão imperativa de que a cultura erudita é determinante para a cultura marginalizada, pois sabe-se que o maior contributo da Folkcomunicação é a valorização dos diferentes modos com que os grupos marginalizados e de massa produzem e difundem sua cultura. Conforme assinala Gobbi (2007 p. 22):

> O que percebemos na atualidade é uma busca, nem sempre perceptível pelos menos atentos, de ações que evidenciam costumes, credos e outras formas de participação social, presentes nas manifestações diversas e que repercutem intensamente nas camadas mais populares. São as formas culturais de um orbe específico e singular, mas não individual, incorporadas ao universo simbólico das comunidades periféricas, formando um mosaico de revelações singulares, mas não únicas, que rompe o isolamento social a que comunidades inteiras são submetidas por conta da chamada “globalização”.

Nesse contexto, pode-se trazer para a abordagem os ex-votos, os milagres, as promessas, as graças alcançadas, manifestações que advieram da religião do povo, das raízes da colonização, de acordo com Benjamim (2003, p. 43 – 44):

> A prática mais tradicional da comunicação, nas devoções populares, é a entrega do ex-voto. No ex-voto paga-se o compromisso de natureza contratual com o santo. A entrega do ex-voto é, porém, a publicização da intervenção – o milagre ou, mais modestamente, a graça alcançada – mensagem cujos receptores são os outros devotos ou pessoas que circunstancialmente passem ou visitem o local da devoção. Quanto mais ex-votos depositados, mais provados ficam os benefícios alcançados pela intercessão do santo, o que faz crescer a fama e despertar o interesse de novos devotos.

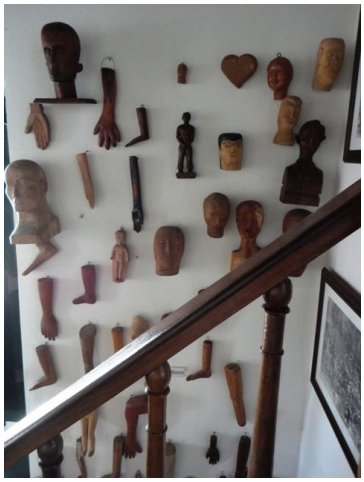
CAPÍTULO III – O EX-VOTO

O ex-voto fez e faz parte de toda essa evolução, tanto artístico-pictórica quanto comunicativa, interagindo do passado com o presente, mantendo diálogos com todos os tipos variados de grupos sociais.

Para Oliveira (2009, p.31), ao mesmo tempo em que o ex-voto é uma manifestação artístico-religiosa, ligada ao catolicismo, para outros pesquisadores, o mesmo objeto é analisado, na sua contextualização pura, como objeto de fé e agradecimento. Em outras linhas, aplicadas ao estudo dos ex-votos, a visão parte de uma premissa comunicativa de memória, ou até mesmo de modo cultural, voltada ao patrimônio cultural.

Beltrão nos lembra que Asclépio[54], chamado também de Esculápio pelos romanos, célebre médico da antiguidade, recebia de seus pacientes curados a reprodução dos membros que estavam doentes, cabeça, perna, braço, olhos, mãos, etc., Foram os primeiros registros na história da existência de ex-votos. (Figura 22)

Figura 22 - Ex-votos em madeira, alusão aos primeiros ex-votos. Museu dos Ex-votos, Basílica do Senhor do Bomfim.



Fotógrafa: Cândido, 2013

[54] [Mito]-Esculápio ou Asclépio, era o deus da medicina e da cura na mitologia grego-romana. Não fazia parte do Panteão das divindades olímpicas, mas acabou por se tornar uma das divindades mais populares do mundo antigo. Existem várias versões sobre o seu mito e em uma delas é que seja filho de Apolo, um deus, e de Corônis, uma mortal. Seu culto espalhou-se por vastas áreas da Europa, pelo norte da África e Oriente próximo, sendo cultuado em inúmeros templos e santuários que atuaram como hospitais. O principal símbolo do **Esculápio** é um bastão ou cajado com uma serpente enrolada, sendo o símbolo da medicina. Em: http://www.dicionarioinformal.com.br/escul%C3%A1pio Acesso em 19 de maio de 2015.

Para Carneiro (1998, p. 22), os ex-votos são o resultado de um gesto aflito, *reflectido no pagamento de um tributo à omnipotência divina.* Em Gonzáles (1986, p. 91), em seu ensaio referente aos Ex-votos y Retablitos, esses objetos são descritos como todo objeto que serve especificamente para manifestar o agradecimento por um dom ou bem conseguido por parte de um agente poderoso de ordem metasocial com atores individuais e/ou coletivos intramundanos.

Como na mitologia, os necessitados, geralmente pessoas simples, apegam-se e dirigem-se aos céus para solicitar intervenção divina. Isso acontece com os fiéis do catolicismo. O Brasil ainda é o maior país católico do mundo[55]: 64,6% de sua população afirmam seguir esse credo religioso. Dessa percentagem, 49,93 % encontram-se concentrados no Nordeste, 28,74% no Sul, no Sudeste, 31,26%. Contudo, o catolicismo vem tendo uma redução crescente no número de adeptos que migram para as religiões conhecidas como neopentecostais, afro ou de procedência oriental. (INSTITUIÇÃO PAULO LOPES, 2015)

Mesmo com a diminuição dos praticantes do credo católico, ainda permanecem marcantes as práticas religiosas do catolicismo, como as romarias, festas de padroeiros (as), promessas, novenas e outras manifestações devocionais da população brasileira. Dentro desse quadro de religiosidade, as manifestações de fé se apresentam diversificadas, sendo que as festas do padroeiro e padroeira marcam significativamente o calendário festivo e litúrgico de Salvador. As romarias, as oferendas de ex-votos, pagamento de promessas, novenas tornam-se práticas recorrentes na demonstração de religiosidade do povo, seja com o corpo ou utilizando-se de objetos.

O termo ex-voto advém do substantivo masculino e se refere a objetos que possuem variadas definições tipológicas, dentre as quais estão inseridos os formatos, os gêneros, tamanhos, especificidades singulares, que são utilizados para realizar o pagamento de promessas aos santos de devoção no momento de aflição, perigo, desespero ou medo. O pagamento se dá com a desobriga de artefatos em igrejas, cruzeiros, capelas, grutas, ou locais onde milagres foram reconhecidos e, em muitos casos, creditados.

Desta forma, Beltrão (1971), ao citar Maynard Araújo (1964), explica que o ex-voto *é comum, no meio rural, os moradores, quando não conseguem algo racionalmente, buscarem no sobrenatural o reforço para a realização dos seus intentos.*

---

[55]Fonte: http://www.paulopes.com.br/2011/08/piaui-e-o-estado-mais-catolico-com-8793.html#.VgdjcNJVikp. Acesso em 05 de março de 2015.

Em relação ao conceito sobre o objeto ex-votivo, no entanto, pode-se ainda expandir os conceitos através de outras formas de manifestações. Chama-se essas manifestações cientificamente, de tipologias, que vão desde as mais tradicionais pinturas em pedaços de madeiras, aos órgãos e partes do corpo humano, esculpidos ou pintados em diversos materiais como: quadros, tecidos pintados, os inovadores pendrives, radiografias, *miomas in vitro*, dentre outras tipologias. Cada fiel tem a sua forma de agradecer ao santo de devoção, materializando e valorizando suas crenças e fé através dos objetos ex-votivos. (Fotografia 23)

Fotografia 23 – Tipologias votivas variadas, sala de milagres da Basílica do Senhor do Bomfim, porta acesso a nave central.



Fotógrafa: Cândido, 2013

Outro pesquisador do tema que faz menção ao objeto como uma cultura sempre existente na vida do homem é o folclorista Luís da Câmara Cascudo (1965). Ele lembra que *as promessas amontoadas nos templos de Apolo em Delfos, de Diana em Éfeso, ou as três mil estelas atestadoras dos milagres de Rabbat Tanit em Cartago.*

Pode-se compreender esses objetos como ícones da cultura popular material que sempre estiveram presentes na história do homem. Como um elo comunicacional entre o mortal e o divino, não somente nos momentos difíceis, mas também nos momentos de festejos de agradecimentos, eles estabelecem seus vínculos votivos nas figuras dos santos canonizados pela Santa Sé ou figurada na Santissima Trindade ou personagens carismáticos consagrados popularmente (“Padre Cicero - Padim Ciço”, Mãe Milza, Menina Francisca, Beato João Batista, etc.), que cumprem a mesma função moralizadora que a dos cultos regulares canonizados católicos.

Os objetos, muitas vezes, são encomendados a artesãos, como no caso dos ex-votos tradicionais feitos em madeira, denominados retábulos, muito comuns nas regiões do Norte e Nordeste do Brasil. Também podem ser feitos de forma simples e rudimentar pelo próprio

devoto, utilizando materiais de fácil acesso, a exemplo de cartolinas, papel, isopor, tecido, barro, vidros, copos, chifres de gado; os industrializados, chamados de *kitsch*, são os objetos da massa, produzidos em larga escala, cópias, muitas vezes, de objetos caros, elitizados, que, chegando ao povo, são ressignificados, como apontou Beltrão (2004):

> Como em nossos dias tanto as populações campesinas como as classes citadinas usam os ex-votos como meio de expressão, e como nem todos os miraculados ou devotos de graças são hábeis no manejo do cinzel, do canivete, ou dos lápis e tintas, surgem indústrias de "*milagres"* [...]. Nestas conforme Luiz Saia, os fabricantes de ex-votos são em geral carapinas, pois algumas peças permitem que se verifique com bastante segurança o uso da ferramenta costumeira do oficio: [...] apresentam características semelhantes, algumas sendo visivelmente de um mesmo artista. (BELTRÃO. 2004, p. 119).

Pode-se verificar que o objeto de cultura popular, representado pelo ex-voto, compreende não apenas elementos de arte tradicional ou urbana, mas, na verdade, ele se constitui a partir da intensa comunicação e troca de valores entre ambos. Para alguns autores e artistas, ela é uma comunicação entendida como uma arte que está situada "marginalmente" nos dois contextos culturais.

O fato é que a infinidade de peças encontradas nos *sítios* votivos, pode ter diferentes significados e funções sintáticas nos ciclos de agradecimento, que nem sempre podem ser definidos, no primeiro contato, como um pedido de um agradecimento, ele pode ser *uma oferta de solicitação de um dom de abertura* (MALINOWSKI, 1978, p. 424) ou uma oferta de renovação de voto, ou mesmo como uma desobriga – que fecha o ciclo votivo no seu sentido de graças.

Cada tipologia folkcomunicacional tem sua forma de manifestação, de comunicação, de expressar seus dramas, dores, pedidos e agradecimentos. São os modos que a massa tem que manter uma comunicação com o divino, suas raízes e tradições, presentes mesmo com o avanço tecnológico. No caso religioso, para representar o objeto votivo, os fiéis valem-se de construções específicas para essa finalidade e, quase na mesma medida, ressignificam artigos preexistentes. A pluralidade dos artefatos, ao originar práticas e representações, desigualmente partilhadas pelos grupos sociais, delineia os contornos das identidades de objetos e dos espaços em que são inseridos. (Figuras 24, 25)

Figura 24 - Colete Cervical. Sala de Milagres da Basílica do Bomfim, Salvador, Bahia.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

Figura 25 – Raquete de Tênis. . Sala de Milagres da Basílica do Bomfim, Salvador, Bahia.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

3.1. Cultura Material

De acordo com a enciclopédia Eny Einaudi (1989), o próprio significado de cultura material necessitou de vários anos para ser construído, firmado e compreendido. Inclusive, entre os pensadores, que, a grosso modo, trabalharam na definição ou compreensão da expressão, analisando, de forma concreta, epistemológica e empiricamente, dados que pudessem levar a uma definição que desse-lhe significado.

Na enciclopédia Einaudi (1989), ao serem exemplificadas as metodologias e modos aplicados para se chegar a sua compreensão, vêm-se referenciados vários nomes, que tratam de forma singular o mesmo estudo: Marx, por abordar o assunto baseando-se em documentações econômicas de todas as formas e classes sociais; o arqueólogo Boucher de Peters, com o estudo fundamentado nos objetos criados em pedra, encontrados sob ossadas em escavações; antropólogos, sob o ponto de vista da pesquisa etnográfica das civilizações e dos objetos produzidos por elas; na medicina, o referencial é Darwin, com os seus estudos sobre a evolução das espécies, a partir do estudo empírico. A enciclopédia Einaudi informa que *tais estudos eram denominados de exame existente de realidades tangíveis*. (Enciclopédia EINAUDI, 1989, p. 7).

Com muitos pensadores e pesquisadores, empenhados em entender e explicar a importância dos objetos para a vida humana, fragmentos ou artefatos de um passado remoto

podem informar sobre a *nossa história e sobre as civilizações antigas*. O significado da expressão cultura material demorou a ser concretizado, apresentando, durante muito tempo, uma ideia vaga e imprecisa, que só tomou corpo e sentido definitivo, reconhecido como *Cultura Material*, no ano de 1919, na Rússia, através de um Decreto expedido por Lênin - fundador da União Soviética e líder da Revolução que tinha por objetivo a construção do socialismo no país – denominado Akademïia Istorïia Material´noi Kul´turv. Esse decreto é explicado na enciclopédia Einaudi (1989, p. 7):

> (...) representa uma marca na história da noção que, terminada a fase de elaboração, alcança a maturidade. [...] (o Decreto de Lenin fala de «história» da cultura material; enquanto dantes as principais ciências humanas tinham participado na sua gestação, a cultura material, com instrumento intelectual acabado, passará a ser objecto de história.

Observa-se que essa explicação reverbera a importância do estudo baseado em objetos para nos dizer mais a respeito da maioria de uma coletividade estudada, ou seja, a partir do estudo de objetos pode-se traçar perfis e modos de vida, compreende-se a sua própria existência, a sua presença como componente cultural.

> O objeto da cultura material dedica-se, a observar de preferência aquilo que na coletividade é estável e constante e que, como tal passa a caracterizar em vez da sucessão de fatos diversos, procura os fatos que se repetem suficientemente para serem interpretados como hábitos, tradições reveladoras da cultura que se observa, em uma comunidade, sociedade ou coletividade. (Enciclopédia EINAUDI, 1989, p. 15).

Por ser um significado tão vasto interdisciplinarmente no campo epistemológico, e rico em interpretações, é que foi difícil ter uma explicação por parte dos pesquisadores.

A construção social da humanidade é baseada no passado, nas culturas e culturas materiais do passado. Geralmente, quando se comenta algo, alguém ou fato, naturalmente, assimilações são feitas, ou por famílias, ou por lugares, ou fatos históricos. A verdade é que continua-se os seres do passado vivendo paralelamente um presente-passado com noções e desejos futuros. Chauí (2001) determinou essa forma de ver o mundo como mito fundador, como é explicado:

> Oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna [...] alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente. (CHAUÍ. 2001, p. 7)

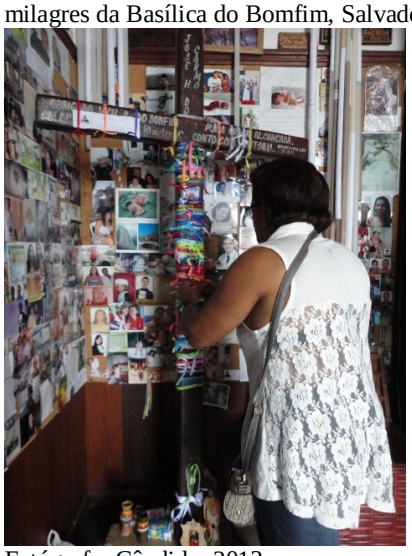
Ao falar-se da Folkcomunicação, da cultura e da cultura material, não apenas como foi definido e explicado muito bem por Chauí (2001), pela Enciclopédia Einaudi (1989), por Beltrão (1981), Melo (2008) e demais pesquisadores e cientistas, trata-se desses termos sob duas formas peculiares: como uma interpretação do patrimônio e da cultura popular, e como forma que vem se (re)significando e se (re)interpretando ao longo dos séculos, que acrescentaram e incorporaram novas roupagens à sua definição, como representado nas imagens. (Fotografia 26, 27)

Figura 26 – Turistas em visita e fruição na sala de Milagres da Basílica do Bomfim, Salvador, Bahia.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 27 – Fiel pagando promessa, na sala de milagres da Basílica do Bomfim, Salvador, Bahia.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

CAPÍTULO IV – DIÁLOGOS POSSÍVEIS: A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E A FOLKCOMUNICAÇÃO NO SANTUÁRIO DO BOMFIM

4.1 ABORDAGEM MUSEOLÓGICA NA SALA DE MILAGRES

As imagens, assim como as histórias, nos informam, pois somos criaturas essencialmente ligado a imagens, a figuras, a signos. Aristóteles (384 a.C) sugeriu que todo o artifício do axioma necessitaria de imagens. Em concordância com Aristóteles, pode-se dizer que:

> A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujos significados variam constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. (MANGUEL, 2001, p. 20).

Vive-se num mundo simbólico, formado por alegorias, sinais, mensagens, mitos, estórias e histórias, mas, todo esse arcabouço pode-se apenas um complemento do que se precisa realmente para preencher as lacunas da existência humana, como afirmou Aristóteles. (MANGUEL, 2001, p. 25). De acordo com Manguel (2001, p. 21), *Qualquer imagem admite tradução em linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem.*

O papel que as “imagens” desempenham no santuário é o de possibilitar uma formulação bem comum no mundo religioso e dos signos, pois elas são a representação do real. Entende-se que as imagens são portadoras de uma objetividade intrínseca, capaz de propiciar credibilidade verbal ao desejo nelas impressas e, com isso, autenticar o testemunho do espectador diante delas.

Na Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa completa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos. No Renascimento, as imagens retratadas nos quadros se imobilizaram num instante único, o momento da visão como é percebido do ponto de vista do espectador, antecipando o instantâneo, que trouxe, em seu bojo, a possibilidade surpreendente de repetir mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se. Como diria Barthes (1984, p. 122): *a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento*.

Na modernidade, mergulhados num acúmulo de discursos (informações proporcionadas pelos museus e galerias, livros de arte e de história da arte, legendas de quadros e catálogos de exposições, etc.), percebe-se que o que se vê não é nem a pintura em seu estado fixo, nem a obra de arte aprisionada nas coordenadas culturais estabelecidas por seus "guias acadêmicos" informam, mas a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência humana. Ler imagens, como afirmou Manguel, é conferir ao objeto *uma vida infinita e inesgotável*, construída de *ecos de outras narrativas, do conhecimento técnico e histórico, da fofoca e dos devaneios, dos preconceitos e da iluminação, dos escrúpulos e da ingenuidade, da compaixão e do engenho* (MANGUEL, 2001, p. 28).

Compreende-se que uma obra de arte pode ser descrita de várias maneiras. Na história da cultura ocidental, pode-se notar uma interação constante entre o conteúdo narrativo e o realismo pictórico. Até o século XVIII, a descrição dos quadros era realizada como uma representação da maneira como se pensava estar vendo. Dessa maneira, se um quadro representava uma paisagem, cabia ao observador narrar os fatos observados: a história dos personagens, o que estavam fazendo naquele lugar específico, os objetos ao seu redor, etc. O quadro não era apenas visto, ele era apresentado como um espetáculo da natureza, que se desdobrava diante dos olhos do observador. O aspecto formal da composição, a disposição das cores, as relações espaciais, as proporções, tendiam a ser ocultados pela descrição realista do motivo. A obra era analisada em função da sua capacidade de suscitar um conteúdo claro e distinto, em que a imagem passava a ser reconhecida como um texto entre tantas outras funções, como explicou Valladares (2001):

> Os ex-votos em desenhos e pintura, são êstes os que motivam maior interêsse. Muitos são feitos por pessoas que têm jeito para desenho, ou que sabem pintar, ou por profissionais que ficaram conhecidos como "*riscadores de milagres*". O autor dêsses desenhos e pinturas há que ser descritivo no detalhe e expressionista na representação. Todos os objetos figurados adquirem a intenção narrativa. As côres valem em nome das emoções. Um saveiro em naufrágio é um ente que necessita ser salvo. Uma parturiente tem a barriga do tamanho da casa e a ambulância chega à porta em forma de criatura. São quadros de pintura e desenho, a óleo, aquarela, nanquim, lápis-de-cor, pastel, guache, feitos com todo e qualquer matéria, sobre tela, papel ou madeira, emoldurados ou não, às vezes encomendados a profissionais de nome como no exemplo do retrato do Tenente José de Bittencourt Berenguer Cezar Junior[56], em 1853, assinado por J. G. Tour Silva. (VALLADARES, 2001, p. 21).

[56] Esse quadro ainda encontra-se exposto no Museu dos Ex-votos.

A partir do diálogo apresentado e das imagens, imagem-função-escrita, é possível afirmar que a leitura da imagem contribui como um documento que auxilia na formação da comunicação existente na Sala de Milagres, uma vez que, por meio das imagens, é possível fazer uma *leitura* contínua, que possibilita ao sujeito construir, sua visão do mundo do pagador de promessas e situar-se nele.

A Sala de Milagres é um ambiente integrante do Santuário do Bomfim, desde o lançamento da sua pedra fundamental no ano 1745, sendo assim, desde a sua idealização, um local de guarda e exposição para os objetos frutos dos agradecimentos e dos pagamentos de promessas. (CARVALHO FILHO, 1923, p. 22, 23). O ambiente da sala de milagres é de proporções pequenas, localizada no lado direito da nave central, porém, apesar de suas pequenas dimensões, recebe e acomoda variadas tipologias ex-votivas, que vão desde as representações mais tradicionais como os membros e órgãos em gesso, cera, madeira e parafina, quadros pictóricos, fotografias, dentre outras tipologias aos curiosos orgânicos: parte de órgãos do corpo humano como mioma *in vitro,* mechas de cabelo, glóbulos oculares, dentes, vesículas, cálculos renais, aos tecnológicos, aparelho de celular, ortopédicos: colete cervical, imobilizador, órtese, etc. *[...] pela prece e pela suplica com a fé, o fervor dirigido ao Senhor do Bom-Fim.* (CARVALHO FILHO, 1923, p. 177). (Figuras 28, 29)

Figura 28 - Tipologias variadas, madeira, parafina, porta retratos, etc.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

Figura 29 - Tipologias ex-votivas variadas, esculturas, pessoais, quadros, placas, etc.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

4.2. Acessibilidade possível para a construção e permanência da fé

Na contemporaneidade, as questões de acessibilidade permeiam todos os campos e áreas da vida do ser humano que perpassam o individual, adentram o social e o coletivo. É um tema imprescindível, principalmente quando se faz referencia à culturas e patrimônios. Vive-se num mundo em que, até pouco tempo, não era possível acessar os espaços de conhecimento e da cultura. Estes eram restritos aos eruditos. Acessibilidade em termos físicos não era um tópico debatido abertamente – ou de qualquer outra forma, porque os seres que não eram "*perfeitos*" não possuíam espaço nem voz no mundo.

Esse contexto se estendia para as edificações, nas quais o acesso era praticamente impossível de muitas formas, as igrejas por exemplo eram construídas no alto de colinas, morros, com acesso somente a partir de grandes escadarias, ruas íngremes e muitas vezes sem o que se chama de um piso batido; o acesso era entre pedras, pedregulhos e cascalhos, majestosas escadarias infinitas.

Esse tema, passou por mudanças, debates, chegando à contemporaneidade sob o viés da compreensão e da necessidade de inclusão e capacitação social e coletiva de todos para tudo. No ano de 1981, a Organização das Nações Unidas (ONU) instituiu Decreto criando Ano Internacional das Pessoas Portadoras de Deficiências (AIPPD)[57], época em que se passou a dar importância as pessoas portadoras de alguma necessidade especial que eram também merecedoras dos mesmos direitos que os outros cidadãos.

Essas questões de acessibilidade chegaram os espaços geográficos e religiosos da Basílica. A Irmandade do Santuário do Bomfim e o pároco decidiram serem atores participantes desse processo de inclusão social. Não foi especificada a data exata, mas, entre 2009 e 2010, período longo, segundo os funcionários do local, a Basílica ganhou rampas de acesso. Uma nota sobre o assunto foi dada no jornal O Globo.com[58], sobre o assunto, abordando a questão, mas a nota não informa a data exata,

> Uma das mais tradicionais igrejas da Bahia, a do Bonfim ganhou, uma rampa de acesso para portadores de necessidades especiais. A obra, que representou um investimento de mais de R$ 56 mil, cumpre as determinações da Lei de Acessibilidade, como é conhecido o Decreto-Lei 5.296, de 2 de dezembro de 2004.

[57] Associação Filantrópica Montes Belos Solidários – Inclusão Social. Em: http://www.afmbs.org.br/site/noticia/ver/id/24. Acesso em 29 de Junho de 2015.

[58] Trecho disponível em: http://oglobo.globo.com/brasil/igreja-do-bonfim-na-bahia-ganha-rampa-para-deficientes-3070646 Acesso em 29 de Jun de 20015.

> A legislação regulamenta o atendimento às necessidades específicas de pessoas portadoras de deficiência no que se refere a projetos de natureza arquitetônica e urbanística, de comunicação e informação, de transporte coletivo, bem como a execução de qualquer tipo de obra, quando tenha destinação pública ou coletiva. (http://oglobo.globo.com/brasil/igreja-do-bonfim-na-bahia-ganha-rampa-para-deficientes-3070646).

Além das adaptações arquitetônicas, implementação de duas rampas nas laterais da igreja e uma no interior do corredor da lateral direita para a Sala de Milagres, a sala possui dois acessos diretos: um pelo corredor citado e outro pelo altar mor, como indicado no I Plano de Ação e Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade[59]. (Figuras 31, 32)

Figura 31 – Rampa de acesso à Basílica, lado noroeste.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 32 – Rampa de acesso ao interior da área do velário para nave lateral noroeste do Santuário



Fotógrafa: Cândido, 2014

O fator comunicacional ganhou destaque quanto à acessibilidade, pois esse é um fator de suma importância no que tange as possibilidades de participação de pessoas com deficiência física, promovendo assim um processo de inclusão.

[59] O I Plano de Ação para a Integração da Pessoa com Deficiência ou Incapacidade, 2006-2009, é composto por dois capítulos: o primeiro está dividido em três eixos de intervenção - o primeiro eixo, Acessibilidade e Informação, destacam estratégias para a construção de uma sociedade para todos. As políticas e as ações relativas à acessibilidade, à comunicação, à cultura, ao desporto, ao lazer e à sensibilização/informação contribuem para a inclusão social e afirmação desse grupo de cidadãos como pessoas de pleno direito. **Resolução do Conselho de Ministros n.º 120/2006**. Em: http://www.inr.pt/bibliopac/diplomas/rcm_0120_2006.htm Acesso 8 de jul 2015

Os processos de inclusão e acessibilidade do Santuário foram aprimorados. A inserção de dois televisores nas naves laterais deu acesso aos cultos nos dias de maior número de fiéis como na primeira e a última sexta-feira de cada mês. Nesses períodos, a Basílica recebe muitos fiéis, que se dirigem ao espaço sagrado para assistir aos cultos e serem abençoados pelo Senhor do Bomfim. Como os ambientes não comportam tamanha quantidade de pessoas. No ano de 2011, a indução de duas telas de televisão, uma em cada corredor lateral a nave dando a possibilidade da visão indireta das missas para os fiéis. (Fotografia 33)

Fotografia 33 – Monitor para fieis acompanhar as missas, lateral sudeste.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Um fiel, chamado aqui de João[60], disse que "*não é a mesma coisa ver na TV que ver o padre falando ao vivo. Mas já serve né, pois, pior é vim na igreja e não ve nada. Mas a gente ouve direito, o microfone é bom, a gente não vê, mas ove. E agora com a TV ajuda um pouquinho mais né dona?! (SIC)*".

Nesse ambiente, compreende-se a imagem ou objeto como um tipo de texto, diferente do texto escrito, convencional, claro, porém, não menos importante. Ao contrário, esse tipo de leitura é fomentado pelo próprio observador, o qual, a partir de seu grau de instrução, de suas experiências vivenciadas, do seu contexto social e coletivo, poderá identificar importantes resultados, muitas vezes além do que a imagem está informando. No espaço, a maioria dos diálogos realizados advém da inserção de imagens postas pelos fiéis, devotos, suplicantes,

[60] Anônimo. O entrevistado aceitou falar, porém sem ter seu nome verdadeiro citado. Entrevista concedida em fev 2013.

enfermos, pagadores de promessas e intermediários. Esses intermediários são os que levam os pagamentos de pessoas que não podem se deslocar para o local da desobriga para efetivar o prometido. É o caso de dois anjos da guarda, em cerâmica, distintos entre si, feitos por Maria[61], que, passando por enfermidade, solicitou ao Senhor do Bomfim cura, e prometeu que pagaria com duas imagens do Anjo Gabriel[62], sendo que uma ficaria na Sala de Milagres, *cerâmica in natura*, e a outra estilizada, policromada, com os adereços do anjo, que está, no Museu dos Ex-votos. Porém, por motivos de "cuidados" e preservação da peça, as duas imagens foram alocadas no Museu. (Figuras 34, 35).

Figura 34 – Anjo em cerâmica crua, trabalhada.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Figura 35 – Anjo em cerâmica, policromada, trabalhada.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Esse fato nos traz à tona a abordagem da primeira e da quarta questão de discussão propostas no projeto de pesquisa, que seriam: o rompimento das diferenciações comunicacionais e as restrições de colocação de objetos nos respectivos ambientes; e o quarto questionamento que aborda a discussão do *espaço museológico* para manter certo

[61]Nome fictício dado por nós para preservar a identidade da pagadora de promessa, solicitação da irmã que levou a graça ao Santuário.

[62] Significa "Deus é meu protetor" ou "homem de Deus". É o arcanjo anunciador, por excelência das revelações de Deus e é, talvez, aquele que esteve perto de Jesus na agonia entre as oliveiras. Está associado a uma trombeta, indicando que é aquele que transmite a Voz de Deus, o portador das notícias, o transmissor das boas novas. Esse Arcanjo é citado várias vezes na Bíblia Sagrada. Foi ele quem anunciou ao profeta Daniel a vinda do Redentor. In: http://anjosarcanjosedevas.blogspot.com.br /2009/03 /arcanjo-gabriel.html . Acesso 28 de Agosto de 2015.

distanciamento e diferenciação com erudição exacerbada, o que poderia desvirtuar a noção da cultura popular, representada nos ex-votos. De acordo com Canclini, as tarefas museais, que não devem interferir na liberdade comunicacional,

> [...] a sua tarefa não é a de copiar o real, mas sim a de construir as suas relações. Portanto, não podem permanecer na exibição de objetos solitários, nem de ambientes minuciosamente ordenados; devem apresentar os vínculos que existem entre os objetos e as pessoas, de modo que se entenda o seu significado. (CANCLINI, 1983, 86).

Subsumindo, como base no pensamento de Canclini (1983), verificam-se as diferenciações entre a comunicação livre, na sala de milagres, e a comunicação com interferência, no museu.

4.3. Sala de Milagres como espaço museológico

O espaço da Sala de Milagres, apesar de seguir certas normas, como não pregar fotos, bilhetes, cartas, quadros nos murais de cortiça ou acender velas, que há 30 anos foi vetado, dependurar peças e objetos em parafina ou outros materiais, ainda assim, a desobriga é mais livre, como afirma Joly (2007, p. 14): *a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo*, porque, no ato da desobriga, além da liberdade do discurso presente naquele instante, trazendo em seu contexto a essência do passado para o presente, e, no ato, a presença de materiais do presente inseridos na tradição do passado, é compreendida pelos iconófilos como um instrumento de mediação junto a Deus.

Ao serem inseridas *regras* em um ambiente que tem por signo a liberdade de expressão, fruição, há a quebra, em parte, da liberdade comunicacional expositiva do pagador de promessas, retirando assim a potência da imagem no seu próprio estado de objeto de fé. Esse fator é imposto pela Irmandade para preservar a integridade dos objetos já existentes no local, pois como citou uma das funcionárias terceirizadas, da Basílica, a Sra. Alina:

> Quando o fiel faz sua desobriga ele não se incomoda nem um pouco com a promessa do outro, para ele o que importa é colocar a sua promessa no local. Isso muitas vezes significa pregar fotos em cima de outras, retirar se possível velas que havia e pendurar as suas velas na parede, colar as radiografias em cima das fotos, escrever seus pedidos ou suas curas nas fotos de outras pessoas, oh, se você olhar direito, você vai ver que tem agradecimento em cima de foto diferente do que ta mostrando.

> Eles querem pagar suas promessas. Se não tiver a gente aqui vira uma bagunça como era antes. (*SIC)*

A fala de Alina leva a pesquisa e livro "*Riscadores de Milagres – um estudo sobre a arte genuína"* de Clarival do Prado Valladares, o qual o autor narrou exatamente estas atitudes por parte dos devotos:

> Ex-votos enchem totalmente as paredes e os cantos da conhecida "*sala de milagres*", [...] dá para uma escada larga; às laterais daquela escada estão também completamente forradas de quadro. [...]. Em muitos a leitura já é impossível. Na primeira sala, do andar térreo, há uma disputa por onde fixar a moldura e este é o motivo por que tantas pessoas arrancam quadrinhos de outrem para pôr os seus. (VALLADARES, 1996, p. 15).

O espaço religioso da Sala de Milagres, pelo simbolismo que representa, é apropriado e produzido pelas manifestações sociais e religiosas, pois gera o sagrado no espaço imaginário/criado, e o desejado no espaço visto como comum na Basílica. Nessa construção do imaginário religioso/sagrado, se, se analisar, como fazia Paulo Freire (1985), se verá que as imagens constituem uma forma muito importante de veicular ideias e informações e que são, em muitos casos, utilizadas até um número maior de vezes do que o texto escrito, situação que é visível no ambiente em questão, como afirma Valladares (1996, p. 15): "*já não eram milagres (...) Creio ter percebido o porquê: os ex-votos existem uns junto a outros* [...] *fundindo em seu todo uma fantástica ideia da relação do homem com a adversidade* (VALLADARES, 1996, p. 15).

Visualmente a sala traz em si, memórias do que foi, isso por que as paredes da sala, até altura de dois metros, são recobertas atualmente por cortiça e esta por fotografias de tamanho 3x4, 9x12, dentre outros tamanhos observados. Também há vários exames em raios-X, resultados e diagnósticos médicos, placas de agradecimentos[63], dentre outras tipologias, todas fixadas por tachinhas ou fita adesivas. (Fotografia 36, 37)

[63] Poucas, seis no total.

Fotografia 36 - Imagem fotográfica em moldura dourada, com fundo branco presa ao painel de cortiça por fita colante.



Fotógrafa: Cândido, 2015

Fotografia 37: Placa ex-votiva em metal aparentando ser prata maleável, com inscrições de agradecimento em tonalidade preta.



Esses documentos comprovam a liberdade expositiva no ambiente e a incorporação da memória do outro no espaço público. A ideia de espaço e lugar aponta para fato social[64]. Mas, para se tecer por completo a discussão, se dá significado aos termos espaço e lugar.

Compreende-se *espaço geográfico e sagrado* como toda e qualquer área delimitada por um indivíduo ou um grupo capaz de modificá-la e transformá-la em lugar. Nesse caso, tratar-se-á dos fiéis e devotos do Senhor do Bomfim que ocupam com o espaço, apreciados como sujeitos transformadores do espaço. Esses fiéis podem ter as mais variadas classes e funções sociais, mas, no local sagrado, todos participam do mesmo credo, compartilham as mesmas dores e sofrimentos, e têm o mesmo objetivo em comum: ser agraciado pelo Divino.

A ligação desse fiel com o espaço cria uma comunicação compreensível apenas a quem se destina a observá-lo ou a participar, com ele, do momento do silencioso diálogo. Essa forma de comunicação com o divino é uma das manifestações mais elementares das variadas camadas e grupos sociais, visto que o divino é divino porque ele é sobrenatural, mas essa "divinização" não é estranha ao devoto, pois ela está presente no seu cotidiano. Contudo, essa relação tem o dom de superar as formas *eruditas* e desafia a todos os que vêem apenas esses crentes como pessoas crédulas e dotadas de uma inocência pueril.

Em relação ao lugar, este jamais existiria sem o interesse dos homens. A partir do momento em que um ser humano coloca seus desejos, vontades e anseios para que um lugar exista, este passa a existir. Foi o caso do Santuário do Bomfim, e que se pode basear como

[64] O fato social, segundo Durkheim (1957), consiste em maneiras de agir, de pensar e de sentir que exercem poder de coerção sobre o indivíduo, as respostas para as nossas organizações sociais, padrões de cultura, de religião, educação estariam nos fatos sociais.

proferido na concepção filosófica de espaço proposta por Merleau-Ponty (1996, p. 47): *o espaço não é o meio (real ou lógico) onde se dispõem coisas, mas o meio ao qual a posição das coisas se torna possível.*

Quando o sagrado se manifesta, e transforma aquele local em especial, torna-se necessária a vontade de seus agentes para desenvolvê-lo e atribuir-lhe uma identidade. Os lugares sagrados são produzidos, apropriando-se de hierofanias para conceber uma áurea sacra ao lugar, diferenciando-o do real.

As ações aferidas dos grupos ou pessoa que se transportam para uma sala de milagres são ações que transformam o espaço, exatamente como nos diz Certeau (1999, p. 178), pois é *repartindo e mudando a cada passo que este fiel faz o seu espaço e o constrói pelas idas e vindas, sobretudo* é um transformador, um modelador principalmente do espaço sagrado do santuário. Como afirma Rosendahl

> A visita a um espaço sagrado é, antes de mais nada, uma vivência afetiva. A partida, a viagem, a desinstalação do cotidiano, a própria linguagem do santuário aproximam o devoto do domínio do sagrado. A descoberta do sagrado é um ato emotivo de amor do crente para o seu Deus. (ROSENDAHL, idem, p.60).

O sagrado envolve todos em um padrão: interfere na organização espacial e faz com que tudo obedeça à sua lógica, conforme certifica Rosendahl (1999, p. 60) impõe regras e constrói símbolos que são responsáveis pela sustentabilidade desses lugares. A essência dos lugares sagrados é a totalidade da divindade que o separa do que não é sagrado, dando a ele uma manutenção e criando vínculos com seus fluxos, fixos e viventes.

O espaço sagrado da Sala de Milagres é uma construção que precedeu o romeiro devido à sua existência, mas o romeiro vai ao encontro desse espaço, que se traduz em uma área rica de simulacros, precedido por um fato em particular, um milagre, algo que antecedeu a chegada do devoto, que fez do ambiente um elo entre o céu *sagrado* e a terra *profano*, pois esse espaço não é homogêneo, como nos diz Eliade (1996):

> Para o homem religioso, ***o espaço não é homogêneo***: o espaço apresenta rupturas, quebras; há porções de espaços qualitativamente diferentes das outras […] Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfas. (ELIADE. 1999, p.25) (*grifo do autor)*

Em um sentido definitivo, as imagens presentes na Sala de Milagres se mantêm desafiadoras e intrigantes, aliciando o espectador a tentar realizar uma leitura, nem que sejam

leituras breves, suposições, deduções. O ensaísta Bacon (1561 – 1662, p. ?) observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispunha diante dos homens já se achavam encerradas em suas memória desde o nascimento. Seria algo como uma incorporação da memória. Tal fator pode inserir-se na realidade de quem visita um local repleto de informações, memórias e experiências, como a Sala de Milagres.

O percurso até chegar à Sala de Milagres é recoberto de história. A percepção é, no fundo, um momento em que todos os atos se destacam, pois, na simples ação de entrar na Basílica, a porta traz um misto de magia e realidade. Conforme Eliade

> [...] determina o espaço limiar que distingue e opõe os dois mundos e indica ao mesmo tempo à distância (sic) entre os dois modos de ser – o profano e o sagrado – porém, é, o local onde estes dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE. 1999, p. 29).

De acordo com esse autor, o que separa os ambientes é também o que integra o homem à fé. Seguindo o sentido da sala a direita da nave central, encontra-se os painéis em azulejaria portuguesa estilo joanino, que narram fatos, contam um pouco da época, acontecimentos, modos de vestir, a fé, traduzindo o que podemos chamar de narrativa da imagem.

No interior da sala, observamos as nuances das cores que brincam com o espectador no espaço. A cortiça que recobre parcialmente as paredes da sala e deixam o ambiente com certo tom sóbrio, austero, no entanto, ainda assim, convidativo. Chama os visitantes para se aproximarem e a tentarem realizar uma leitura, ou apenas contemplar o que ali é exposto; *qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos* (MANGUEL, 2001, p. 21).

A preservação e a comunicação da arte popular, são retratadas na Sala de Milagres também na forma dos objetos esculpidos em madeira. Desde a criação do Santuário e da Sala de Milagres, essas representações de partes do corpo humano confeccionadas em madeira ou em tecido, era a tipologia mai presente, incluindo as pictóricas, que ainda persistem naquele espaço, diferente das outras tipologias.

Constata-se a permanência da confecção dos objetos ex-votivos em madeira. Eles foram tema do Relatório final de Estágio[65], no qual um estudo comparativo dos objetos tradicionais com os industrializados, parafina, se deu no ano de 2012/2013, constatando-se que os objetos ex-votivos em madeira, na nossa atualidade está mais presente nos santuários do sertão nordestino e na caatinga, devido a facilidade da aquisição da matéria prima, madeira, sem muito custo, e a confecção dos objetos nem sempre é custosa, os acabamentos nem sempre e perfeitos, pois, para o fiel sem condição aquisitiva, o que importa realmente é o pagamento das promessas e não a eruditização, como qualificou Duarte (2015) em Seminário, no Museu de Arte da Bahia (MAB), sob o título de *arte instituída*..

A partir dessa discussão, pode-se também trazer à tona a questão do individuo-espaço, na qual, para Merleau-Ponty (1996, p. 341), *a localização dos objetos no espaço funciona como uma experiência espiritual em que a motricidade do corpo é utilizada*. Entendemos que o fiel, nesse sentido, funciona como um motor em que, havendo um movimento gerador do espaço que é o movimento intencional completamente distinto do espaço, desempenha um papel na percepção da sala como uma intencionalidade original, ou seja, uma nova maneira de se relacionar com o objeto, maneia essa que difere do conhecimento.

Com esse pensamento, pode-se verificar, no observador, o espanto e a curiosidade perante certos artefatos expostos na Sala de Milagres. O objeto ex-votivo traz, em sua contextualização, uma pré-narrativa, por ser a cópia "exata do pedido". Muitas vezes direciona ainda mais o observador quando, em seu todo, sinaliza o local do mal acometido pelas cores de mais visibilidade, o vermelho ou o amarelo; pela presença do relato ou por intervenções realizadas no artefato. (Fotografia 38)

Figura 38 – Agradecimento com a imagem do Sr. Bomfim e relato.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

[65] Trabalho de final de curso e de estágio supervisionado feito na área de conservação. Grade curricular de 1980 do curso de Museologia.

A tradição votiva é uma tradição popular, de grande importância, não apenas para o fiel, mas para todo o contexto social no qual a Basílica está inserida desde a sua fundação. O objeto que se destinava um pagamento de promessa resultou em uma relação entre fiéis e o Senhor do Bomfim. Utilizando das palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 203), pode-se afirmar que o *homem é o núcleo dos debates sobre o conhecer, em que é criado e percebido em seu corpo, e nessa percepção é convertido um processo fenomenológico em uma modalidade existencial.*

A partir de desse processo, é lícito dizer que esse desdobramento implica na capacidade de percepção do homem sobre o que o cerca, convertendo-se assim no processo de dar significado ao que foi assimilado pelos seus sentidos, no espaço em que se encontra, ou no qual foi inserido, sendo que tudo resulta na realização de conexões necessárias entre ele e os objetos perceptíveis e o homem.

Durante a pesquisa, foram observadas mudanças e inserções tecnológicas no ambiente da sala de milagres, como a colocação de um velário eletrônico[66], em fevereiro de 2015, foi uma evolução comunicacional e devocional do ambiente. Outra tecnologia inserida foram os televisores de 32 polegadas para que, nos dias em que a Basílica estiver com sua capacidade máxima de assentos e lugares ocupados e os corredores repletos de cadeiras, os fiéis possam assistir aos cultos.

De acordo com Plano Diretor de Museus (PNM), elaborado pelo órgão Britânico em 1931, o Museims & Galeries Commission MGC), para se conceber uma instituição museológica, é necessário seguir algumas regras para criação desse tipo de espaço. As recomendações foram observadas no ambiente em questão,a sala de Milagres, e, em um plano diretor de museus[67], alguns conceitos devem ser seguidos, a exemplo de: clareza, síntese, integração, coerência e prazo de presença no PNM e são pertinentes à abordagem. Da mesma forma, algumas definições recaem na instituição museu e nos terceirizados.

a) A ideia de finalidade;

[66] Os velários eletrônicos foram desenvolvidos com uma finalidade principal: garantir uma maior segurança aos usuários, evitando riscos de incêndios e queimaduras, proporcionando uma utilização prática e segura, sem a descaracterização das velas originais. Estes equipamentos possuem módulos microcontrolados que possibilitam, além da programação do tempo de funcionamento das velas, definir a oscilação das chamas (cada uma diferente da outra) e a quantidade dos módulos que serão controlados, sendo no mínimo um e no máximo 24 módulos de 24 velas cada, perfazendo um total de até 576 velas. O valor de um velário eletrônico custa entre R$ 9.890,00 e R$ 25.000,00.

[67] O Plano Diretor é fundamental para a boa administração e segurança dos museus. Existem vários conceitos do que vem a ser esse valioso instrumento, mas é preciso listar as vantagens proporcionadas pela aplicação dos mesmos. Museums & Galleries Commission. EDUSP, 2001.

b) A ideia de público;

c) A ideia de direção;

d) Estratégia;

e) Plataforma financeira;

f) Possibilidade de avaliação.

Os conceito citados são concernentes ao museu, porém também, foram observados na sala de Milagres. A partir de questionamentos realizados a dois funcionários da Irmandade do Bomfim, Alina e Carlos Alberto de Carvalho[68], as respostas dadas foram reveladoras, porque eles tem o conhecimento da importância que a sala tem como áurea mágica de fé para o Santuário, que repercute no turista, no visitante, no fiel/romeiro e no frequentador assíduo do local. Os funcionários citados discernem sobre a importância e o que pode ser oferecido aos visitantes, pois, quando solicitados, narram os *fatos* de maior importância histórica do lugar e/ou falam da dádiva que é o santuário para a cidade e para o seu povo.

Quando questionada sobre a circulação dos visitantes na Sala, Alina disse que sempre procura deixá-los à vontade. Por vezes, faz intervenções, mas prefere que os visitantes fiquem livres. No entanto, se procurada, responde com prazer aos questionamentos feitos.

A sala é constantemente manuseada. O seu acervo não é de todo efêmero, mas há uma periodicidade nas trocas dos objetos em parafina expostos, nas fotografias e nas cartas. Valladares, desde 1967, acusava a presença dos objetos criados com esse material mais comum, industrializado, cera no passado, atualmente parafina.

> Ex-votos de cera, madeira e ourivesaria: predominam os de cêra. São os de mais fácil aquisição. Nenhum interesse plástico oferecem, procedem de formas fundidas e representam a parte do corpo afetada. Alguns se acham enriquecidos pelos dizeres ou pelos detalhes de pintura sobre a cera. Por serem os ex-votos mais freqüentemente removidos e perecíveis, eram recentes os que registramos. Em alguns encontramos narração completa do episódio, em muitas referências e alusões, noutros apenas uma frase de anonimato desejado. (VALLADARES, 1967, p. 19).

Os objetos mais tradicionais, esculpidos em madeira, citados por Valladares, por não haver novos recebimentos, permanecem os mesmos há décadas. Assinala-se a raridade dos objetos em madeira em relação aos *plásticos*. As mudanças da sala também são expostas aqui

[68] Primo do idealizador do museu dos ex-votos e o responsável no momento pelo espaço museal.

a partir da descrição fornecida por Valladares em seu apanhado científico denominado de *Riscadores de Milagres, do ano de 1967*,

> A um canto da sala há um amontoado de rodas salva-vidas, de pedaços de tábuas de barcos, de muletas, restos de engessados, uma roda de pilôto, um leme de saveiro, um pedaço de mastro e uma caixa de tampo de vidro guardando uma beca e capelo de doutro em Medicina. Essa caixa tem a inscrição de: *"Milagres que fêz Sr. Bom Jesus do Bomfim ao Dr. João Ribeiro Caldas Humilde soldado de polícia a médico, que em agradecimento a promessa oferece sua Beca"*.(VALLADARES, 1967, p. 21)

Observa-se o pagamento de promessas com fragmentos que representavam o fato ocorrido, assim como o descarte de alguns objetos da sala, considerando que os objetos referenciados não se encontram mais no espaço.

Com total conhecimento das peças, e a sua importância contextualizada no Santuário, os funcionários têm um domínio dos fatos históricos e da sua coerência, além da missão de compartilhar a memória do passado para o outro com a história oral na intenção de manter o passado vivo no presente.

Outro ponto conhecido a partir dos questionamentos, foi de que no passado, entre 1960 e 1980, eram recebidos roupas como pagamentos de promessas. Como, em vestidos de noivas e pagão (macacãozinho de recém-nascido). Mas por mera falta de local para a guarda das vestimentas, pela falta de interesse dos responsáveis do Santuário, em abrigar esse tipo de objeto votivo, o recebimento foi sendo vetado, e essas vestimentas quando chegavam, ainda chegam, eram e são rapidamente designadas a doações. Assim como outras tipologias que *não dialogam* com o espaço e com as peças expostas, e também são direcionadas a doações. No dia 22 de outubro de 2015, numa pequena visitação à sala de milagres e ao museu, foi constatada a presença de um macacãozinho pagão como pagamento de promessa, peça hoje pouco comum no Santuário. (Fotografia 39).

Figura 39– Tipologia vestiário, denominado de Macacãozinho pagão



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Quando o pagamento de promessa era realizado com material orgânico, morto, cabelos, eles eram recolhidos pelo responsável até certa quantidade, não especificada e, de resto, eram vendidos ou doados para a confecção de perucas. O fato dito não tem comprovação, mas apenas registrado como uma nota de curiosidade.

Não foram observadas obrigações quanto aos prazos de expressão, visto que, apesar da sala ter uma rotatividade de público muito grande, a sua manutenção é realizada concomitantemente à da Basílica. Isto significa que há uma integração da Sala de Milagres com os demais ambientes do conjunto arquitetônico.

Os espaços envolvem as pessoas e se envolvem num misto de metáforas e narrativas, que vão muito além de sua geometria espacial, pois coloca o observador em uma realidade *virtual* envolvendo-o em situações e narrativas específicas, nas quais a percepção do "personagem fruidor" assimila detalhadamente o espaço. Esse observador não realiza uma leitura de maneira distanciada, mas inserida dentro do que se chama de *realidade virtual*; isso porque o visitante, turista ou observador se insere como pagador de promessas com o objeto no seu contexto natural.

Essas conexões surgem desde a vinculação entre os espaços da nave e capela da igreja, onde são realizados os cultos, à sacristia. Na Sala de Milagres há também uma pequena extensão, que serve de apoio para as confissões e, ao fundo, observamos uma pequena área recuada, à direita, um pequeno cômodo que serve de reserva técnica para guarda dos objetos ex-votivos recebidos até o momento de acondicionamento em seus lugares. O fiel não coloca os objetos na Sala de Milagres. Caso seja o teto o local para exposição do ex-voto, ou se ele

for de grande proporção ou valor, metal, prata, essa tarefa é realizada por um dos integrantes do corpo de funcionários do Santuário.

Em toda Sala de Milagres é impossível não citar a grande quantidade de crucifixos, pequeno, médio ou de grande proporção. Um famoso crucifixo mantém-se inserido na sala desde os relatos de Valladares (1967). A cruz, que se encontra do lado esquerdo de quem entra na sala de milagres pela porta da nave lateral direita, é um exemplo da inserção de signos do Senhor Bom Jesus do Bomfim; outro exemplo é a fitinha e os depósitos de milagres, tipologias nada contemporâneas.

Em relação às leituras dos objetos nesse espaço, podemos traduzi-lo de acordo com leituras antepassadas: na cruz se juntam o céu e a terra, nela se confundem o espaço e o tempo. É a ponte entre dois mundos, o material e o espiritual. Notamos que, um ponto interessante desse símbolo é que ele sofreu uma mudança repentina histórica: antes, referenciado como um vergonhoso símbolo de suplício, depois, passou a ser símbolo da redenção e vitória sobre a morte, não sem passagem pelo suplício e o sofrimento de um homem, em especial, claro, Jesus Cristo.

3.1. A FOLKCOMUNICAÇÃO POSSÍVEL NO MUSEU DOS EX-VOTOS

O segundo espaço objeto de estudo, não havia sido denominado como Museu, muito e nem os objetos que estavam expostos em seu interior tiveram *a valorização de objeto erudito*, porém, já eram valorizados como obra artística e científica. Eram denominadas pelos pesquisadores, como exemplifica Valladares: *Anotei os que mais me impressionaram; por uma qualidade artística ou por alguma razão científica.* (1967, p. 15).

Nas obras dos muitos autores estudados e aqui citados não é ressaltada a cultura popular, a folkcomunicação ou o folclore, mas sim uma tipologia generalizada: artes. Assim, também, é denominada a tipologia dos ex-votos no museu Rubem Freire de Carvalho Tourinho, vulgo Museu dos Ex-votos. Como observa-se na ficha técnica do Museu, inscrito no Guia dos Museus Brasileiros (GBM) de 2011.

FICHA TÉCNICA[69]

Nome	MUSEU DE EX-VOTOS
Situação	Aberto
Endereço	Igreja do Bomfim, 1º andar. Praça do Bonfim, s/n. Bonfim, Salvador – Bahia.
Contatos	(71) 3312-45112 / 3316-7267
email	s.bomfim@veloxmail.com.br
Site	www.senhordobonfim.org.br
Natureza administrativa	Entidade religiosa
Criação	Ano de 1965
Tipologia do Acervo	Artes Visuais, História
Funcionamento	Terça a sábado, de 9:00 às 17:00; domingo e segunda: fechado
Ano de criação	1965
*Valor	R$ 3,00

Retomando a contextualização do espaço naquele período enquanto sala de milagres, antes de 1965, e os seus objetos, de acordo com Valladares (1967) faz uma descrição detalhada do ambiente em que ele narrou as condições precárias do espaço. Analisando a narrativa do escritor,e pesquisador e critico de arte brasileira, chegamos à conclusão que talvez tenha sido esse em primeiro momento, o motivo que impulsionou a transformação de Sala de Milagres em Museu, como se observa na citação abaixo:

> Ex-votos enchem totalmente as paredes e os cantos da conhecida "sala dos milagres", à direita da nave, onde uma porta verde de recortes vazados dá para uma escada larga; as laterais daquela escada estão, também, completamente forradas de quadros. Chegando-se ao andar de cima, há dois salões que vão de um extremo ao outro da igreja. o primeiro está repleto de ex-votos. No segundo, o do fundo, ainda existe um pouco de área desocupada. Chuva, goteira, umidade, mofo, traças, baratas e poeira estragam permanentemente esses documentos e devoção do povo. (VALLADARES, 1967, p. 15)

Esse ambiente suscitas questões sobre aspectos da memória, da preservação, da valorização. Esses aspectos nem sempre são trabalhados numa sala de milagres, embora estejam presentes.

A porta é a estrutura que permite o acesso ao Museu dos Ex-votos. É através dela que toda a áurea mística é criada; ela simboliza o local de *passagem* entre dois estados, entre dois ambientes, entre o conhecido e o desconhecido, entre o popular e o erudito. De acordo com

[69] Dados referentes ao Museu dos Ex-votos, presentes no Guia dos Museus Brasileiros (GMB), Instituto Brasileiro de Museus. Brasília. IBM. 2011, p. 65.

Lexikon (1997, p. 187), *'a porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico, pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo* [...] ao conhecido/desconhecido, visto que os artefatos do museu também o foram da sala de milagres em outro momento anterior.

Há divergência sobre a data exata da criação do Museu. No GMB (GUIA, 2008, p. 57), consta o ano de 1965, porém esse é um dado um pouco contraditório, visto que Valladares publicou seus relatos sobre a Sala de Milagres do Santuário do Bomfim, em janeiro de 1966, após alguns anos e visitas ao mesmo local, sendo essa última data de visita um ano antes do lançamento do material que aborda o espaço. Contudo, quando se pesquisar no próprio local, há uma placa indicativa de que fora idealizado em 11 de janeiro de 1975, pelo então devoto e mesário-tesoureiro da Irmandade, João Carlos Freire de Carvalho Lopes. (Figura 40).

Figura 40 – Placa do Museu dos Ex-votos, encontra-se dentro do local.
Logo após subida, parede ao lado da primeira janela.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Outros dados, referentes ao Museu são encontrados no Guia de Museus Brasileiros, da Comissão de Patrimônio Cultural (2008, p. 57), com informações mais específicas sobre a constituição, objetivos e objetos que estão em exposição, porém, a data de criação do Museu dos Ex-votos, não é informada nesse guia.

Dados do Museu coletado no Guia de Museus Brasileiros de 2008

Museu de Ex-votos do Senhor do Bonfim	Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim
Endereço	Praça Senhor do Bonfim – Igreja do Senhor do Bonfim – BONFIM - 40425-360
Telefone/FAX	(71) 3312-4512
E-mail	webmaster@senhordobonfim.org.br
Site na Internet	HTTP://www.senhordobonfim.org.br
Estrutura técnico-administrativa	Dispõem apenas do responsável e de dois funcionários
Caráter da Instituição	Associação civil privada
Instituição vinculada à	Organização religiosa não universitária
Objetivos do Museu	Guardar e expor o acervo de ex-votos depositados na Basílica do Bonfim desde o século XVIII, contribuindo ainda para a preservação da Basílica do Bonfim

Espaço do Museu dos Ex-votos tem uma área total de construção de 2.000,00 m^2 , todavia essa dimensão se refere ao complexo todo e não apenas ao museu em si. O edifício foi tombado pelo poder público, na instância federal pelo IPHAN, na data de 17 de junho de 1938, na lei de nº 131 do Livro de Belas Artes.

O acervo Museológico é caracterizado e constituído parcialmente por ex-votos em diversos suportes que são desde os óleo sobre tela, as esculturas, os desenhos, a ourivesaria, madeira, cera, parafina, alfaias, objetos e paramentos litúrgicos. Todavia não é elucidade que existem, no local, outras tipologias, a saber, keps, Timor, mobiliário colonial, uma bomba da segunda guerra, troféus, tocheiros em prata, estantes de chão e suspensas, imaginária sacra, dentre outras tipologias.

Com um histórico de formação, que é do século XVIII, são depositadas peças de pinturas artísticas como pagamento de graças alcançadas. Todavia não são citados os ex-votos esculpidos em madeira, tradicionais, mas citados nas bibliografias como também percussores da arte do agradecimento.

Principais critérios para organização do local, não há, esta é aleatória; a rigor, **não dispõem de critérios museográficos.**

O museu conta com um acervo total de 12.000 unidades, onde nem todas foram ainda catalogadas, ou por falta de pessoal capacitado ou por interesse os responsáveis. O estado geral de conservação das peças tem sido motivo de atenção, visto que foi relatado por

funcionário que algumas tem passado por processo de restauro, algumas das telas mais famosas.

Quanto a reserva técnica, esta não há. O que foi observado e sabido, é que 90% do acervo encontra-se em exposição. Quanto aos 10%, não foi informado onde estão alocados. No caso, o mais questionador é que o Museu não possui uma reserva técnica.

A Reserva Técnica segundo Yacy-Ara Froner (2008, p. 5) é um espaço destinado ao armazenamento seguro do acervo, ficando destinado à pesquisa ou às práticas museológicas quando requisitadas. Para que a manutenção das coleções ocorra de fato, servindo aos demais propósitos institucionais a segurança do acervo, devem ser observados em três aspectos:

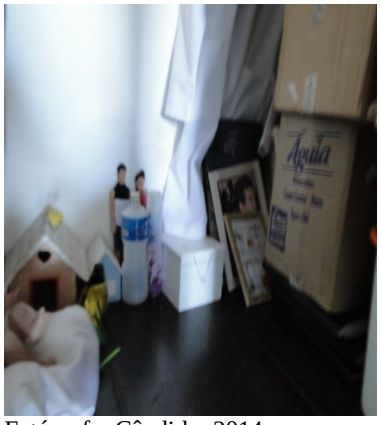
a) a segurança contra acidentes, roubo e vandalismo.

b) o controle ambiental em relação aos elementos que promovem a degradação material das estruturas físico-químicas dos elementos que compõem os objetos das coleções: luz, temperatura, umidade, poluição e ataques biológicos.

c) a armazenagem segura, envolvendo suportes e suplementos estáveis e inertes, de acordo com os métodos de acondicionamento do acervo, além de mobiliário adequado.

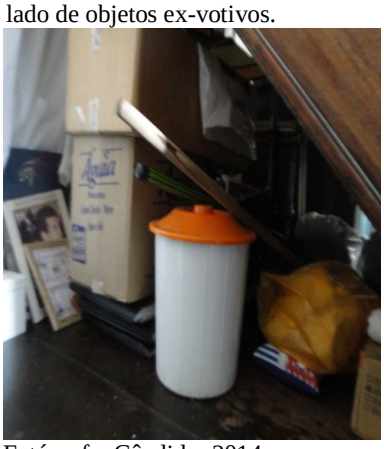
Compreende-se a reserva técnica como o espaço utilizado para o armazenamento das peças do acervo de um museu quando, essas peças não estão em exposição. Em questionamento à funcionária Alina está nos apontou um local, debaixo da escada que permite o acesso a sala das alfaias, ser o local de guarda dos objetos que não estão expostos. (Figuras 40, 41)

Figura 40 – Suposta Reserva técnica. Objetos votivos ao lado de produtos de limpeza, postos ao chão.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 41 – Suposta reserva técnica. Balde de lixo, rodo, vassoura, produtos de limpeza, ao lado de objetos ex-votivos.



Fotógrafa: Cândido, 2014;

A partir dos dados fornecidos, pode-se, com mais precisão, abordar e discutir o Museu dos Ex-votos.

De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus,

> Consideram-se museus, para os efeitos desta lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismos, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao púbico, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/).

O histórico do museu é um pouco anterior à sua concepção. Ele foi idealizado no ano de 1973, quando o tesoureiro da Irmandade sentiu necessidade de maior cuidado e zelo com as peças “de maior valor estético e artístico”. O museu foi implementado somente em 1975.

O Museu passou a chamar-se Rubem Freire Carvalho de Tourinho, nome do idealizador do museu dos Ex-votos, foi idealizado para funcionar na parte superior da Basílica, subindo-se 20 degraus, da escada a partir da Sala de Milagres, tendo como um entrave e ao mesmo tempo distinção a magnífica e austera porta de dois metros de altura de madeira trabalhada, recortada, vazada e entalhada. Essa porta está sempre fechada com o aviso de valor do acesso fixado nela. (figura 43)

Figura 43 - Porta que separa a sala de Milagres do Museu dos Ex-votos.



Fotógrafa: Genivalda Cândido (2014)

Quando há referências de visita a um museu, essas são sempre envolta de questionamentos, visto que o termo museu, por si só, provoca, em muitas pessoas, certo distanciamento. No Norte e Nordeste do Brasil, não é comum a inserção de visitas a museus como um roteiro cultural, dado fornecido por guias de turismos que estavam na sala de milagres do Santuário. Esses ambientes acabam, de certo modo, recebendo uma aura *erutita*, independente de sua temática. Como no Museu Rubem Freire Carvalho de Tourinho.

Os espaços museais deveriam ser de acessibilidade a todos. Porém, no Museu de Ex-votos, ressalta-se a falta de acessibilidade e de democratização da cultura para todos que desejem visitar o Museu, mas que sejam, de alguma forma, portadores de necessidade de locomoção, visual ou auditiva. Esse espaço deveria, em sua constituição, ser capacitado com uma democratização do acesso, do uso e produção de bens culturais de modo a contribuir para a dignidade do cidadão, como referenciado no IPHAN/MinC, portaria nº 1, de 5 de julho de 2006 (DOU 11/07/2006):

> Art. 1º Instituir parâmetros gerais de organização da gestão das instituições museológicas do IPHAN, compreendendo o Plano Museológico como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da missão da instituição museal e para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de suas áreas de funcionamento. (IPHAN/Minc, 2006, p. 14).

Notadamente, muitos dos fatores citados nesse primeiro relato, não fazem parte do museu em questão, assim como os outros itens que constam na cartilha de Princípios Básicos da Museologia.

Ao adentrar no espaço museal, percebe-se, desde o primeiro contato, que o seu acervo é constituído totalmente de objetos da arte e da fé popular, já que, como foi dito anteriormente, o espaço era uma sala de milagres. Observa-se que os objetos votivos, no Museu não possuem mais a função do uso que lhes foi atribuído pelo homem no momento imediato de sua criação. No momento em que o devoto fez a súplica, e como pagamento por graça recebida, ofertou algo em troca, uma transformação desse algo *in natura*, madeira, cera, tecidos, etc., da natureza, ou industrializado, cerâmicas, roupas, remédios, etc., para quitar seu débito.

Após a perda da sua real *função*, o objeto, antes utilizado como representação da fé, signo de cura de conquistas, no espaço museológico, ele estará exposto em vitrines suspensas ou com pés, ou em prateleira, exercendo apenas a função de objeto confeccionado em determinada data, em técnica representando a graça que alguém recebeu. Esse objeto, que outrora tivera uma função mais que artística, no espaço museal, perde o seu significado contido, passa de religioso para artístico, sendo interpretado somente como símbolo de um valor histórico, estético e cultural, de um determinado meio social/cultural, um produto em si mesmo.

O Museu é um espaço de proporções pequenas, porém, tem mais espaço se comparado ao espaço da sala de Milagres. A escadaria que permite o acesso é elaborada em madeira escura, mesmo material do corrimão. Seu piso também é todo em madeira escura, encerrado, lustroso. Ao final da subida, há uma grande janela pintada de verde. No total, o espaço possui 14 janelas de grande proporção verticais.

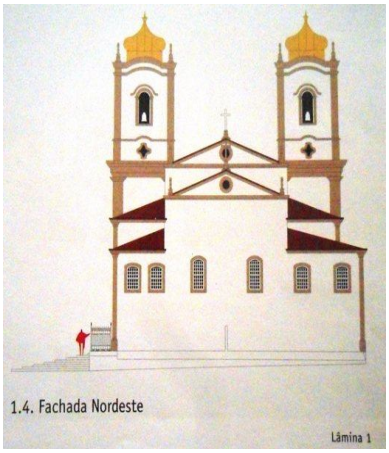
Duas estão localizadas na parte Noroeste da sala, oito na parte Sudeste e quatro na parte Noroeste (interna) que dão vista para a nave central, proporcionando grande espetáculo a quem desse ponto observa o interior da basílica. (Figuras 44), (Desenho 6)

Figura 44 – Fachada Sudeste, onde se localizam museu (três janelas) e sala das alfaias (cinco janelas).



Fotografa: Cândido, 2014.

Desenho 6 – Fachada Nordeste, parte de trás da Basílica.



Fonte: França, 2014.

O fio condutor do discurso museológico é indicado na parede da esquerda, de quem sobe a escadaria. Observa-se que, nesse núcleo, há um agrupamento por tipologias iconográficas, formais, materiais e estilísticas, porém, sem um percurso definido/estabelecido, com a presença de um grupo de vitrines de paredes e outro grupo de vitrines de pés no meio da sala - o que permite uma fruição mais livre e também uma pluralidade.

Há uma variedade tipológica imensurável, na qual podemos observar desde os mais tradicionais porta-retratos – muitos ainda são da época em que o material ocupava a sala de milagres. Esse detalhe foi observado por conta do desgaste das imagens e da sua descoloração. Na parede, há também, dependurados em exposição: keps em cores variadas patentes militares diferentes; cinco prateleiras contendo troféus de variados tamanhos, formatos e metais; uma espada de esgrima; várias camisas de jogadores de futebol.

Ao final da escada, vê-se a primeira janela, a vista que se tem é para o mar, uma vista magnífica motivo possível de escolha para a construção da igreja sobre a colina. Todas as janelas possuem, abaixo de seu parapeito, um acento inserido na parte de baixo, que permitem ao visitante apreciar de forma confortável as peças próximas.

Como informado no GMB, a organização é bastante aleatória. A rigor, não dispõe de critérios museográficos ou de um circuito a ser seguido no museu, ficando assim a pessoa livre para visitação e observação dos objetos expostos.

No espaço museológico, os objetos ganham destaque. Primeiro, por terem adquirido uma áurea de objeto sacro/erudito/artístico; segundo, por sua "antiguidade, raridade ou fatos distintos ligados aos mesmos", como é o caso de alguns que aqui serão apresentados.

Realizar o pagamento de promessas com objetos que retratem o pedido é quase sempre uma constante em locais sacralizados, mas há também o caso do pagamento de promessa com objetos que marquem o acontecido. No museu, há um relógio de madeira bem recortada, de andar, entalhe menos alto, com presença de pêndulo em metal, possivelmente da segunda metade do século XVIII, pois é de fino acabamento e suaves curvas, trazendo uma imagem formal, porém, com certa graciosidade, nos remetendo ao estilo rococó. O fator interessante desse objeto é que ele está parado. Dizem os funcionários que ele marca o momento exato de cura do fiel,

Em sentido horário de percurso na sala, observamos um vaso estilo chinês, doação de uma "donzela" à Basílica. Com relação aos motivos decorativos da porcelana tipo exportação, há todo um significado que ultrapassa o fator decorativo, pois o povo chinês busca transmitir, através de sua "arte e cultura", toda a sua história através dos símbolos empregados nos seus objetos. O vaso está alocado ao lado direito do relógio do observador, abaixo da imagem muito conhecida e histórica do museu, a Escultura do Escravo Amaro, um negro que conseguiu a cura de mal, e assim, seu dono pagou a promessa com a representação do escravo. (Figuras 45, 46).

Figura 45 – Escultura em madeira escura, trabalhada, do Escravo denominado Amaro.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Figura 46 – Relógio estilo colonial, marca a hora do milagre.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Após o intervalo, marcado por uma das janelas, na parede sudeste, encontram-se os registros mais antigos de objetos ex-votivos do local. São dezesseis quadros pictóricos narrativos. Alguns, por si só, já mostram o fato ocorrido e a graça alcançada. Outros, além da imagem, ainda trazem, em seu repertório, o relato como complemento do agradecimento. Os quadros estão todos emoldurados. São molduras simples, sem ostentação, madeira clara ou escura, algumas com frisos dourados, outras em madeira branca total. As pinturas são em estilos variados, como era comum, popular, realizada muitas vezes pelos "*Riscadores de Milagres*", como denominou Valladares.

> Muitos são feitos por pessoas que têm jeito para desenho, ou que sabem pintar, ou por profissionais que ficaram conhecidos como *riscadores de milagres.* O autor dêsses desenhos e pinturas há que ser descritivo no detalhe e expressionista na representação. Todos os objetos figurados adquirem a intenção narrativa. As côres valem em nome das emoções. (VALLADARES, 1967, p. 21).

Figura 47 – Parede com vários quadros, que compõem a história de fé ao Sr. do Bomfim.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 48 – Amostras de algumas das imagens.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

A exposição é interrompida por uma outra janela e após há outro conjunto composto por nove imagens intercaladas, sendo três quadros pictóricos grandes na parte superior ao meio; três vitrines suspensas; um quadro de grande comprimento em altura e largura, abaixo deste, cinco quadros pictóricos de pequenas proporções. Nessa composição, há um quadro reproduzido no livro de Valladares, o retrato do Tenente José de Bittencourt Berenguer Cezar

Junior, de 1855, e assinado pelo pintor J. G. Tourº Silva, que traz, em sua contextualização, a imagem do tenente e a narrativa do milagre abaixo da imagem. (Fotofrafia 49).

Figura 49 – Retrato do Tenente José B. Berenguer



Fotógrafa: Cândido, 2013.

As vitrines que intercalam a composição são pequenas, em madeira escura, com extremidades torneadas, fechadas por vidro. No interior dessas vitrines suspensas, encontram-se, em exposição, objetos confeccionados em prata, ouro, latão, níquel, ferro, etc. denominados *"Milagritos"*. Alguns são objetos delicados; as peças muitas vezes apresentam uma delicadeza que lembram um bordado, uma renda, como o cinzelado, repuxado, batido, recortado. Outras são mais rústicas, com menos detalhes e sofisticação, apenas representando o formato desejado. (Figuras 50, 51)

Figura 46 – Milagrito em prata, repuxada, cinzelada, recortada, vazada, em relevo com incisão de dourado.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

Figura 47 – Prateleira de pé, com variados milagritos, representando órgãos e membros do corpo humano, alianças, correntes, etc.



Fotógrafa: Cândido, 2013.

Essa tipologia ex-votiva, os milagritos, não é tão comum no Brasil. Foram encontradas poucas referências sobre os mesmos, assim como a observação deles em outros locais (museus e salas de milagres). Mas, no Museu dos Ex-votos, pode-se constatar que, no período colonial, era muito comum o pagamento de promessas com essa tipologia. Em uma dessas vitrines, chegamos a tomar nota de sessenta itens, de proporções, design e detalhes diferentes. Não se observou uma repetição dos mesmos modelos desses objetos, o que proporciona grande valor histórico e artístico aos objetos, e, claro, ao espaço. Notamos aqui uma sutil descrição da elite da sociedade colonial, expressa através da arte votiva em ourivesaria: ela é direta e específica, mas, o que ela aborda é uma correspondência de perspectiva de observação e, portanto, de posição quanto ao nível das classes sociais existentes, representadas nesses objetos.

Ainda sobre esse conjunto pictórico, um quadro de grandes proporções chama a atenção também, pois ele é um mapa representando a Baía de Todos os Santos de ponta a ponta. (Figura 50).

Figura 50 – Vitrines de parede intercalada por Mapa da vista geral Da Bahia de Todos os Santos, e abaixo quadros e diplomas ex-votivos emoldurados.



Fotógrafa: Cândido, 2015.

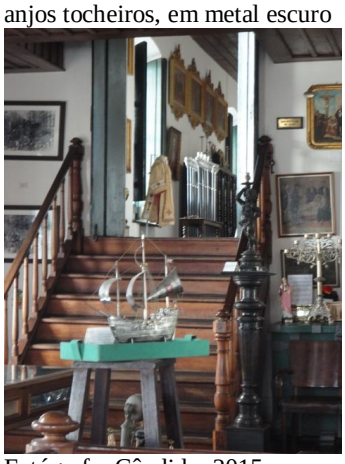
Abaixo dessa vista da cidade, há outro conjunto de imagens, sendo um diploma, uma fotografia, um recorte sobre a Lavagem do Bomfim, um ex-voto pintado à mão, e uma imagem do Senhor do Bomfim emoldurada. Finalizando assim esse conjunto, há outra janela separando esses objetos dos objetos tradicionais, em madeira.

No final da sala, ainda em sentido horário, alguns objetos já conhecidos por nós, os ex-votos em madeira ganharam um cantinho no espaço erudito. Apesar de serem poucas as representações, seus significados são também de suma importância. Esses objetos em madeira, pelo que constatamos na bibliografia de Valladares (1967) e de tantos outros pesquisadores, foram muito comuns no período colonial, momento em que a madeira era muito usada, também eram mais acessíveis. O valor do material era menos custoso e propiciava o consumo a variadas classes social. O que os diferenciavam era a estética do objeto, a riqueza nos detalhes, a delicadeza, expressão e perfeição dos traços. As variações dos formatos desses ex-votos são muitas: cabeças, braços, pernas, pés, órgãos internos, mãos, cabeças, seios, dentre outras.

A sala do Museu dos Ex-votos sempre foi dividida em duas. Valadares (1967) cita o seu tamanho reduzido, e ainda ressalta que a sala era escura e quase vazia, não recebendo tanta atenção ou objetos votivos. Ela está localizada acima da Sala de Milagres, no presbitério, e no final da sala de milagres, está localizada outra sala menor ainda, a sala das alfaias, da arte sacra. O acesso dá-se após a subida de mais nove degraus feitos de madeira, ladeado por corrimões também em madeira escura.

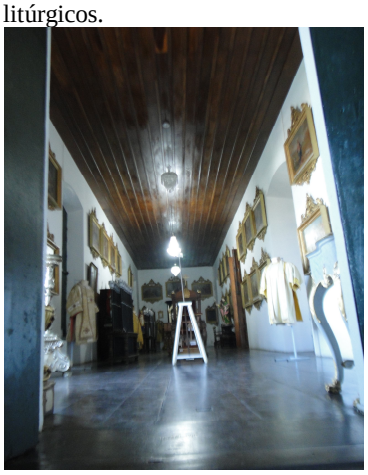
Por outra escada, se dá o acesso à sala das alfaias. O acesso ainda apresenta um ar mais sacro, pois a escada é ladeada por dois anjos tocheiros em prata. (Figura 51). A sala das alfaias é recoberta de requinte, possui muitas imagens sacras, em tamanhos grandes, oratórios, quadros com as reproduções das passagens da vida de Cristo. Todas as representações estão em moldura dourada e com número de tombamento. No local também existe uma réplica do Senhor do Bomfim, que toma o lugar da imagem original, para procissões.

Figura 51 – Escada em madeira ladeada por dois anjos tocheiros, em metal escuro



Fotógrafa: Cândido, 2015.

Figura 50 – Sala das alfaias local destinado a expor e guardar imagens sacras, prateleiras de pés, alfaias, quadros pictóricos, mobiliário sacro e objetos litúrgicos.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Figura 51 – retratações pictóricas emolduradas que representam as passagens de cristo. Oratório, alfaias, imagens sacras.



Fotógrafa: Cândido, 2014.

Esse terceiro espaço não é tão conhecido ou difundido nas visitas e propagandas sobre a fé e a cultura da Igreja do Bomfim.

Um dos principais objetivos da criação das salas das alfaias foi o de, além de documentar a história da vida litúrgica e episcopal da Basílica, atribuir um contexto histórico e etnográfico às peças que estavam desprestigiadas e perdidas ou estragadas. De fato, a apresentação desses objetos ao público não visa apenas o objeto como objeto religioso por si só, mas sim como veículo da mensagem da evolução e crescimento cultural e social pelo qual o local e a sociedade têm passado através da história "religiosa" sem fazer apelo direto à utilização litúrgica, já que a exposição apresenta linguagens diferentes na concepção e elaboração das mesmas alfaias, de acordo com as evoluções "gramaticais" e assim por diante. O mesmo processo se passava com a interpretação dos vários temas que, em todo o museu, é inserido. Trata-se de elementos de culturas e expressões diferentes que invadem os espaços da Basílica do Senhor do Bomfim e são aceitos, expostos e difundidos nos seus espaços sacros.

As "leituras" dos objetos são fornecidas através dos elementos adicionais, placas de identificação cujos textos informativos e produzidos de formas sintéticas acabam por cortar ou direcionar a fruição do espectador visitante do local. Essa narrativa paralela é simultaneamente contextualizada com a imagem, o que nem sempre desvenda o real significado do objeto, apenas direciona para o que o expositor desejou transmitir. Com a "museografia ausente", como afirma Luhmann (2007, p.99), *"as estruturas e processos de um sistema só são possíveis em relação a um ambiente, e só podem ser entendidas se estudadas nesta relação"*. Assim, compreendemos que não adianta o direcionamento, as etiquetas, mas sim o repertório do espectador.

Notadamente no espaço museológico, observa-se a aplicação da teoria da evolução, isso quando inserem no seu processo de aquisição as funções de seleção de objetos que irão adentrar o museu. A exemplo, citar-se-á: a variação das peças, a seleção dessas, e a resistência ao tempo e sua "raridade", fatores que são de grande importância. Por ser o espaço dito erudito de traços oitocentista, nem todos os objetos contextualizam com a sua dinâmica e a sua "áurea".

- Ex-votos em parafina não encontrados no espaço;
- Bilhetes e cartas ex-votivas soltas ou pregadas às paredes;
- Depósito de agradecimentos por fieis e devotos;
- Ato de se postar diante de uma imagem sacra para oração ou agradecimento;

- Ato de desobriga também como um fator não observado ou de acontecimento no ambiente museal.

Os fatores citados acima são também conhecidos na cultura popular como fator comunicacional, pois a comunicação *"tem uma existência sensível, é do domínio do real, trata-se de um fato concreto de nosso cotidiano, dotada de uma presença quase exaustiva na sociedade contemporânea"*, como referencia França (2001, p. 39).

Ainda partilhando do pensamento de França (2001) sobre o objeto, ela afirma que *os objetos do mundo são recortados ou religados por nosso olhar e nossa compreensão, por nossa maneira de vê-los.* A partir de tal pensamento, ainda sobre o espaço do museu, durante as pesquisas de campo, notamos que, apesar da apropriação do espaço, alguns itens presentes no local nos remetem a uma sala de milagres.

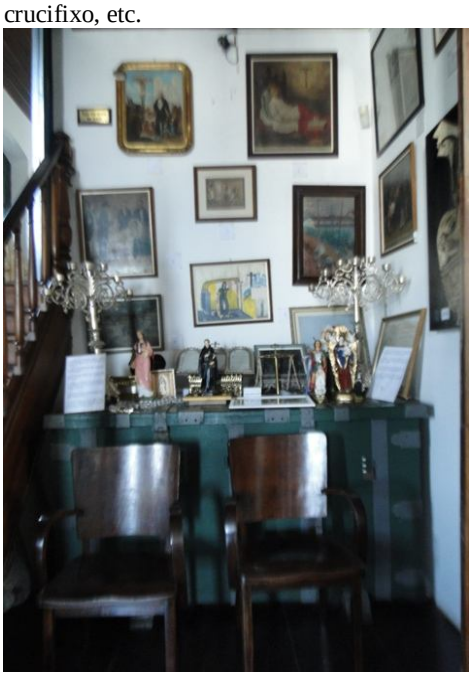
A *museografia* existente não é realmente uma museografia. Em primeiro lugar, porque nos registros do Museu e no GMB esse fator é informado: "**não há museografia".** Em segundo, porque a própria exposição dos objetos deixa isso bem visível. Ao olharmos para o lado direito da sala, notamos um baú em madeira, grande, na tonalidade verde, com dobradiças e ferragens aparentes em metal recortado, com taxas e puxadores grandes no tampo, na mesma tonalidade das dobradiças, possívelmente para amenizar os efeitos das ferrugens. Esse móvel também remete ao século XVII, no qual esse tipo de móvel era muito utilizado para o transporte e a guarda de vestimentas e outros utensílios dos séculos XV ao XVIII.

O baú, além de compor a exposição, também serve de suporte para objetos expostos da arte sacra. Observamos imagens de santos em estilo paulistinha, de tamanhos variados; um par de castiçais em estilo barroco, em base triangular, recortados sobre três pés de garras e bolas, em prata cinzelada, repuxada e finamente recortada, vazada; fuste longo e fuso com sete braços para sete velas, com presença de elementos fitomorfos; porta-retratos: um com imagem do Papa João Paulo II, outro de Nossa Senhora de Guadalupe; duas cartas direcionadas ao Senhor do Bomfim, estando essas emolduradas; três porta- bíblias em prata, recortada, cinzelada, repuxada com frisos e folhas de acanto.

Atrás desses objetos, na parede, encontram-se presas imagens de ex-votos pictóricos antigos, alguns com narração, outros não, porém, todos com etiquetas de identificação, nas quais são informados os "nomes das obras, o material utilizado, a tinta e as dimensões" Na

parede ao lado, procede-se o mesmo, imagens de ex-votos narrativos pictóricos com etiquetas, atividade de informação normal de um museu. (Fotografia 54).

Figura 54 – Baú com imagens paulistinhas, castiçais em prata trabalhada, crucifixo, etc.



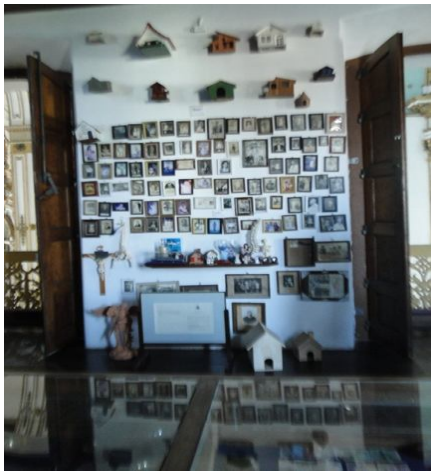
Fotógrafa: Cândido, 2013.

Na parede ao lado da arca, estão expostas de forma museológica e museográfica uma sucessão de objetos ex-votivos, agrupados por tipologia e estilo. São ex-votos de aquisição de bens móvel, representados por casinhas de variados tamanhos, cores, materiais e acabamento; ao total, são treze objetos. Abaixo desses, encontramos mais porta-retratos, todos muito antigos, salvos da antiga sala. Em alguns, podemos observar o estado de desgaste e intempéries do tempo, imagens quase por completo desaparecidas, ou manchas de água por conta das antigas infiltrações.

À altura de meio metro, ao lado direto de quem adentra o Museu, há uma prateleira que condiz plenamente com uma sala de milagres, pois, em sua base encontram-se várias tipologias ex-votivas, como taças, casinhas, orgânicos (pote com gaze e manchas de sangue, outro com cálculos renais), carrinhos, chaves de casa e carro, bonecas, replicas de um ônibus, milagritos representando um casal - que no ano de 2013, após grande dificuldade financeira, conseguiu realizar o casamento, então levaram como agradecimento os milagritos, elaborados

em prata recortada e cinzelada sem fino acabamento, mas representando uma figura masculina e uma feminina - colunas cervicais completa com o cóccix, imagens de bebês, esqueleto, sapatinhos, lembrancinhas de nascimento enfim, uma variedade tipológica ex-votiva, sem distinção ou nomenclaturas, agrupados símile à uma sala de milagres. (Fotografia 55)

Fotografia 55 - Parede e prateleira com variadas tipologias ex-votivas. Casinhas, esculturas, porta-retratos, objetos kitschs.



Fotógrafa: Genivalda Cândido (2015)

Ainda encontra-se no Museu as réplicas em miniaturas de dois navios de guerra, que saíram ilesos de ataques, assim como as tripulações, e também a réplica da Nau de comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil, que não saiu do lugar. Ao centro do Museu, se destacam três estantes de pés. Os móveis são em estilo neoclássico, linhas retas, em madeira intercalada por placas de vidros nos lados e acima, o que possibilita a visibilidade por todos os lados dos objetos acondicionados, a sua base é forrada com tecido azul.

Nas estantes de pé estão expostas as mais variadas tipologias de milagritos de vários tamanhos, cores, épocas, estilos, formatos, que dividem o recluso espaço com alianças, algemas, dentes, flores em metal, balas, chaves, cadeados, dinheiros em espécie e em moedas, colares, um timão, placas de agradecimentos, relógios, insígnias, instrumentos musicais.

O teto do museu também foi bem executado. Ele é todo revestido em madeira, o que proporciona, de certo modo, um aspecto austero ao ambiente, com luxo e requinte, fatores comuns à decoração do período colonial, em que o uso da madeira na decoração era comum,

como bem informa Malta (2010, p. 355): "(...) *as artes decorativas coloniais costumam estar atreladas ao espaço sagrado, caso de talhas, azulejaria, mosaicos de igrejas e sacristias"*.

Em um estudo de caso sobre a realidade museologica do Museu do Bomfim, observamos que a apresentação das coleções sacras faz-se recorrendo a uma museografia do objeto, sem os devidos informes, utilizando-se apenas de pequenas legendas em que o fio condutor é algo aleatório. Outro ponto que observa-se no Museu é que, junto com objetos sacros, os de arte popular disputam espaço acirradamente, porém nem sempre são os preferidos, já que não contextualizam tanto com o local.

No ambiente, prevalece o registro visual e pouco conceitual. A cenografia adaptada é um mistério, pois quando não se toma partido de um estilo, deixando solto, traz a seguinte indagação: seria o museu uma sala de milagres mais arrumada, com uma valorização das peças contidas no local, já que o mesmo se encontra no primeiro andar, necessita-se de esforço, de subir vinte degraus para apreciar o seu conteúdo?

Os objetos que estão sob a guarda do espaço Museal, são referenciados como registros históricos, que fazem parte de todo o processo de construção da Basílica e de sua e irmandade. Porém, o que mais prende a atenção numa exposição como a do Museu dos Ex-votos do Bomfim é a natureza do fragmento que assume cada objeto. O fragmento que tenha sido a realidade à qual esse objeto pertencera, e agora assume outra realidade diferente da intenção a qual foi criado, que se esvai no indefinido e no mistério que o cerca. Do ponto de vista material e formal, é apresentada uma variada contextualização de trabalhos que transitam entre o erudito e o popular, numa tentativa de musealizar o espaço popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Santuário do Senhor Bom Jesus do Bomfim não se encontra em um tempo ou espaço esquecido, ao contrário, pode-se afirmar que é um espaço privilegiado, rico em arte, cultura, fé e comunicação,que vem se ressignificando ao longo dos séculos, e mesclando a contemporaneidade com objetos antes jamais imaginados serem possíveis em um ambiente sacro/religioso que tem o profano e o popular como propulsores e fontes de toda a sua existência.

Quando se procurou elucidar a cultura material retratada nos objetos ex-votivos,expostos na Sala de Milagres e no Museu dos Ex-votos do Santuário do Bomfim, em ambientes heterogêneos entre si, não se optou por trabalhar os objetos em si. A intenção da pesquisa foi trabalhar os respectivos espaços e as suas formas comunicacionais presentes que recaem na participação dos fieis, turistas que depositam os ex-votos.

Na Sala de Milagres, observa-se que o devoto sente como a existência do santuário como primordial. Ele crê que tudo o que está à sua volta é decorrente da sua fé, da sua crença. E que se ele não mantiver um diálogo direto com o santo nada do que ali está continuará no futuro.

Isso se deve ao que foi sugerido, nas questões patrimoniais, culturais e folkcomunicacionais. Esses fatores fazem presentes principalmente no primeiro ambiente, Sala de Milagres. Apesar das várias mudanças que ocorreram especialmente as restrições impostas ao ato da desobriga, das grandes variações e inserções tecnológicas, ainda assim, observa-se uma maior fluidez comunicacional. Isso acontece porque o fiel se integra rápido ao entrar na Sala de Milagres, principalmente ao orar perante um crucifixo, fazer o depósito de um objeto por graça obtida, registrar o local para lembrança futura, ou apenas estar no ambiente e desfrutar das graças alheias, sejam elas solicitadas ou alcançadas.

Notou-se durante o período da pesquisa que os fiéis, após o término das missas, se dirigem para a sala, na intenção de ver os ex-votos, de ler os registros dos milagres, e muitos apenas ficam parados na sala como se estivessem à *espera de uma graça*. As possibilidades comunicacionais presentes no espaço são muitas. Como ele difere, com uma aura que permeia entre a fé, a sacralidade e o profano, e uma liberdade que podemos denominar “Folkcomunicacional”,que é expressa de maneira aberta, sem cobrança de taxa, ou a presença de um intermediário, que são os dois primeiros diferenciais entre museu e Sala de Milagres.

O Museu é um embrião se comparado à Sala de Milagres. No entanto, este fator não influênciou quando se tratou do Museu como grande exponencial diferenciador nos questionamentos sugeridos.

Quando há referências a Museus, sempre há questionamentos dialogando com eles. No Museu do Ex-votos não foi diferente. Observa-se que as coleções expostas no local são de cunho popular, muitas são registros da fé, de graças alcançadas, outras foram doações de fiéis.

O que se colocou à pauta foram questionamentos referentes à forma expositiva e "erudita" em quase sua totalidade. Muitos objetos são tratados como se estivessem em uma exposição da arte sacra, quase que intocáveis.

Tratamos do Museu como uma Sala de Milagres, com a ausência de uma museografia e certa cenografia, apesar de não ser identificada qual. Ainda assim, foi dificultoso compreender o museu, pois o mesmo não possui um estilo determinado. Também o fator acessibilidade chamou atenção na pesquisa, visto que, para se chegar a ele, determinado esforço. O espaço museal se mostra impraticável para pessoas com deficiências motoras nas pernas e cadeirantes, não somente na sua entrada, mas no próprio circuito.

Muitos fatores estão presentes no Museu: taxas, escadas, mediador, vitrines de parede e de chão, museografia[70], indícios de que o local tentou se adequar aos sistemas museais, porém não obtendo de todo êxito. O fator primordial é de que não há uma livre comunicação, interação espaço-objeto-visitante.

A Tabela de dados comparativos, traz em síntese, a aproximação e o distanciamento entre os dois ambientes, quando enquadrados no patrimônio cultural, dentro das perspectivas museológica e de Folkcomunicação.

[70]Apesar de o local ser citado no GMB como não possuir uma museografia, como apresentado no decorrer da pesquisa, mesmo assim, tal fator é observado no espaço.

Tabela de dados comparativos

FATORES EXISTENTES	MUSEU	SALA DE MILAGRES
Facilidade na acessibilidade	Não	Sim
Arte popular	Sim	Sim
Arte sacra	Sim	Não
Câmeras de segurança	Sim	Sim
Conforto para o descanso como cadeiras, banco	Sim	Sim
Conhecimento popular (visitantes, entorno e fiéis).	Não	Sim
Desobriga	Não	Sim
Permissão de fotografias com flash e sem flash	Não	Sim
Horário de funcionamento	Sim	Não
Pagamento de taxa para acesso	Sim	Não
Publicidade externa em sites de turismo	Não	Sim
Restrição acesso (porta fechada/aberta)	Sim	Não
Tecnologias (velário eletrônico)	Não	Sim
Tocar ou manusear os objetos	Não	Sim

A partir deste demonstrativo, podemos mostrar a aproximação e o distanciamento entre os dois ambientes, referenciando-os dentro das perspectivas Museológica e Folkcomunicacional.

Procurou-se mostrar, que os espaços estudados se compõem de uma aura criativa possível de muitas interpretações. Eles expõem os objetos para realizar a comunicação desejada, que sob essa modalidade de ação e conceituação os fiéis e turistas se engajam de forma contextualizada no acontecimento das graças recebidas e do pagar de promessas ou, meros espectadores.

Conclui-se que, as análises foram fundamentais para se entender a comunicação que se estabeleceu entre o espaço os ex-votos e o fiel, pois a sua gênese se dá a partir de algo que transcende a realidade do observador. Também pode-se constatar o quanto os fiéis participam da história do Santuário do Bomfim, bem como nas questões de memória e preservação do patrimônio expressas tanto na Sala de Milagres quanto no Museu dos Ex-votos, e que assim puderam transformar a fé, a devoção ao Senhor Bom Jesus do Bomfim em patrimônio cultural retratados na comunicação popular e museológica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

AFONSO, Carlos Alberto. **No tempo em que todos eram Santos. Estudo sobre o Martirológio Nacional Portugues.** Universidade do Minho. 1977. p. 10

AGUIAR, Raymundo Chaves – Tetos do período barroco. in: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). O Bicentenário de um monumento bahiano. Salvador: Beneditina, 1971.

ALVES, Rubem. **O que é religião.** Coleção primeiros passos. Abril Cultural Brasiliense. São Paulo: 1984.

Aristotle, "Metaphysics", W.D. Ross (trans.), vol. 8 in: **Robert Maynard Hutchins(ed.),** ***Great Books of the Western World,*** Encyclopedia Britannica, Inc., Chicago, IL, 1952. Cited as GB 8. 1st published, W.D. Ross (trans.), *The Works of Aristotle*, Oxford University Press, Oxford, UK.

AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**. Aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978.

BASTIDE, Roger. As religiões **Africanas no Brasil. Contribuição a uma sociologia das interpretações das civilizações.** Vol. II Trad. CAPELLATO, Maria Eloísa.

BARTHES, Roland. A câmera clara. Nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castanõn Guimarães. 9ª impressão. Nova Fronteira. 1984.

BATISTA, Marta Rosseti (Org). **Coleção Mario de Andrade: Religião e magia, música e dança, cotidiano**. São Paulo. EDUSP. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2004. Uspiana Brasil 500 anos. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=DIVYzmIEPr4C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=livro+sobre+escultura+popular+brasileira+de+Luiz+Saia&source=bl&ots=HkJlVCD7bk&sig=9K1HPCyA4SXiTGgrLvnsmM647gU&hl=ptBR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI1fu1qcPdxwIVCoOQCh0qTgmg#v=onepage&q=livro%20sobre%20escultura%20popular%20brasileira%20de%20Luiz%20Saia&f=false. Acesso em 15/07/2015.

BAUMGARTEN, A.G. **ESTÉTICA**: **Lógica da Arte e do Poema.**Tradução brasileira Míriam S. Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BELTRÃO, Luis. **Comunicação e Folclore: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias.** São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BENOIST, Luc. Musée et Museologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

_____. **O ex-voto como veículo jornalístico**. In: **Comunicações e Problemas.** Recife: UNCINFORM/Universidade Católica de Pernambuco, 1965. nº 2.

_____. **Teoria e Metodologia**. São Paulo: São Bernardo do Campo. UMESP, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **O Porvir dos Passados**. Em Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradutor: CINTRÃO, Heloisa P. LESSA, Ana Regina. EDUSP. 4ª. 1986.

CAMPANELA, Tommaso. A cidade do Sol. http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cidadesol.html

CARLINI, Álvaro. Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): diário e cartas. Revista de História - FFLCH- USP, São Paulo: 1994, v. 1, n. 1, p. 107 – 116. I Simpósio LatinoAmericano de Musicologia, Curitiba, 1997.

CARVALHO, Carlos Alberto de. **Tradições e Milagres do Bomfim. Obra seguida de Interessante Resenha Histórica da Península de Itapagipe**. Typ. BAHIANA. . 1915.

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire de. **A Devoção do Senhor Bom Jesus do Bomfim e Sua História**. 2 ed. Salvador. Reimprimatur. Imprensa Oficial. Bahia, 1923.

CARNEIRO, Deolinda. Aspectos do traje em Portugal no século XVIII, tendo por fonte a pintura votiva. **Em Estórias de dor esperança e festa. O Brasil em ex-votos portugueses, dos séculos XVI –XI**. Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 1998.

CARNEIRO, Edson. **Dinâmica do Folclore.** São Paulo. Brasileira. 1965.

CASCUDO, Luís da Câmara. Comunicação e Folclore**. Comunicação & Problemas**. INCINFORM. vol. I, n. 02. Jul. 1965.

CASSIERER, Ernest. **Linguagem e Mito**. Tradução: J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man. Perspectiva. 1992.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** Tradução Rejane Janowitzer**.** São Paulo. Martins. 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Mito fundador e sociedade autoritária.** 2. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

CERTEAU, Michel de. **Uma variante**: a edificação hagio-gráfica. In: _____. **A escrita da História.** 2 .ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

DANTAS, Gabriela Cabral Da Silva. **"Rituais"**; Brasil Escola. Disponível em <http://www.brasilescola.com/religiao/rituais.htm>. Acesso em 15 de julho de 2015.

Dicionário de símbolos on line: http://www.dicionariodesimbolos.com.br/escada Acessado em 28 de Agosto de 2015.

DOREA, Luís Eduardo. **Histórias de Salvador nos nomes das suas ruas.** Salvador. Coleção Bahia de Todos. EDUFBA. 2006.

DURKHEIM, Emili. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo. Paulinas, 1989. p. 456. Pdf.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Edições ASA. Portugal: 1997.

_____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. WM Martins Fontes. São Paulo: 2013.

ENI EINAUDI**, Enciclopédia. Cultura Material**. Lisboa: IN-MC, 1989, vol. 16.

FAUSTO. Boris. **História Concisa do Brasil.** 2ª Ed. 6ª reimpressão. São Paulo. Ed. da Universidade de São Paulo. Brasil; História. 2014.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **As devoções religiosas na Bahia do século XVIII.** Trabalho apresentado à 18ª Reunião Brasileia de Pesquisa Histórica – SBPH. Curitiba, 1996.

_____. Os ofícios mecânicos e o negro no espaço urbano de Salvador. In: Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. 2006. p. 811-812 http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Maria%20Helena%20Ochi%20Flexor.pdf
FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em Processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro. UFRJ: IPHAN. 1997. p. 85 – 104 – 98.

FRANÇA, Rosa Alice. **As cores do Bomfim.** Salvador. 2003. 288 p.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. **A talha neoclássica na Bahia.** Versa. Rio de Janeiro. 2006. p. 149-151- 168 – 169-

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler.** Cortez, São Paulo, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**. São Paulo. Circulo do Livro, 1990, p. 196.

FRONER, Yacy – Ara. LACICOR – EBA. UFMG, 2008. Belo Horizonte: 2008. (Tópicos em conservação preventiva).

GADINI, Sérgio Luiz. WOITOWICS, Karina Janz. (Orgs). **Objetos e Expressões Populares. Em: Noções Básicas de Folkcomunicação. Uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões.** Ponta Grossa. UEPG . pg. 118. In: https://books.google.com.br/books?id=htQFPuCV8VwC&pg=PA97&dq=objetos+e+express%C3%B5es+populares&hl=ptBR&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMIncGHv_aVyAIVAxuQCh1JPQEd#v=onepage&q=objetos%20e%20express%C3%B5es%20populares&f=false Acesso em 28/04/2015.

GOBBI, Maria Cristina. **A mídia das comunidades periféricas: folkcomunicação a mídia dos excluídos**. Cadernos de comunicação. Série Estudos, v. 17. Rio de Janeiro: 2007. Secretaria Especial de Comunicação Social. p. 22. Il.

GONZÁLEZ, Jorge A. **Exvotos y retablitos. Comunicación y religión popular en México**, Cultura(s), Universidad de Colima, México: 1986. p. 91.

GORDO, Luís Erlin Gomes. **Ex-votos: A saga da comunicação perseguida.** São Paulo**:** Ave Maria. 2015.. 55- 56- 57. 168p. Il.

GOODMAN, Nelson. **As linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos signos.** Tradução Vitor Moura. Gradiva. Lisboa. p. 245.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p. 34.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi. **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d. p.]. Disponível em: https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia/cosmogonia.

GREGOROVÁ, [During the recent years of my work with the Slovak National Museum…]. MUWOP - Museological Working Papers/DOTRAM. **Museology - Science or just practical museum work**?, v. 1, p. 19-21, 1980.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A defesa da profissão museológica. *in* **Textos e contextos de uma trajetória profissional.** Coordenação editorial: Maria Cristina Oliveira Bruno. V.1. Parte 3. p. 243-244-247-248-249-250-251-

Guia de Museus Brasileiros. Universidade de São Paulo, Comissão de Patrimônio Cultural – São Paulo. EDUSP. 2008. Uspiana – Brasil 500 anos. p. 57

IBRAM. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. Guia de museus brasileiros, regia norte/nordeste: http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2011/05/gmb_nordeste.pdf acessado em 12 de março 2015

IBRAM. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. Guia de museus brasileiros, regia norte/nordeste: http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2011/05/gmb_nordeste.pdf acesso em 12 de mar 2015.

KRÄLLENBÜHL, Olivia. EDUSP. SP. 1960. p. 332. Pdf.

JOLY, Martine. Introdução a análise da Imagem. Tradução: APPENZELLER, Marina. Papirus. 1994. p. 14.

LACERDA, João Baptista de. **Fatos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. p. 12.

LEAL. Augusto Soares d´Azevedo Barbosa de Pinho. Portugal antigo e moderno : diccionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, histórico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias. Lisboa. 1875. *In*: https://archive.org/stream/gri_33125005925231#page/n13/mode/2up Acessado 10 maio 2015.

LE GOFF, Jacques. **Em busca do tempo sagrado: Tiago de Varazze e a Lenda dourada.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2014. p. 22.

LEMOS, Carlos. **A Casa Colonial Paulista**. SP. FAU - USP. 1976. p. 68. Pdf.

LEPAC – Laboratório de Estudo e Pesquisa em Arte Colonial. p. 5. Em: www.ufrgs.br/artecolonial/pindorama Acesso 2 agosto 2015

LEXIKON, Herder. Dicionário de simbologias. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo : Cultrix. 1997. p. 187. *In google books* *https://books.google.com.br/books?id=CUq7VOeyshAC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=lexikon+herder.+dicion%C3%A1rio+de+s%C3%ADmbolos&source=bl&ots=6KMjpCXcPf&sig=WyFtbIpuqp87hG7M0XlhupB5KaM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CDAQ6AEwA2oVChMIrqeQsvnsyAIVyY2QCh1iLg4y#v=onepage&q=lexikon%20herder.%20dicion%C3%A1rio%20de%20s%C3%ADmbolos&f=false* Acesso 20 jun 2015

LIMA, Joaquim Manuel Rodrigues. **Memória sobre o Estado da Bahia. Typographia e Encadernação do Diário da Bahia (Arquivo Público).** Bahia. 1893*; in: archive.org*

LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997. pg. 38 – 44.

LUMHANN, Niklas. A improbabilidade da comunicação. Vegas. São Paulo. 2007. p. 99. Coleção Passagens.

MACHADO, Ana Maria. **Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos Museus no Brasil**. In: Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. Org. Betânia Gonçalves Figueiredo, Diana Gonçalves Vidal. Belo Horizonte. Argvmentvm; Brasília, DF. CNPq. 2005. 141 – 142 – 208.

MACHADO, Maria Iloni Seibel. **O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do museu da vida.** Tese de Doutorado, Unicamp: Instituto de Geociência, 2009.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental**: **Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. 2ª ed. CARR, Anton P.

MALTA, Marize. **Para além da exibição: um museu dentro da academia**. Em: VI Encontro de História da Arte História da Arte e suas fronteiras 2010.
http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/atasVIEHA.pdf 351/357

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. Em: Lendo Imagens. Companhia das Letras. 2001. p. 20, 21, 28.

MENDONÇA, Lígia A. C. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 424p: il.

MATTOSO, Kátia M. de Queiróz. **Bahia Século XIX. Uma província no Império.**São Paulo. Nova Fronteira. 1988, p. 720.

MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens Terceiras. Ideologia e arquitetura**. Salvador. Gráfica Universitária, 1979, p78.

NASCIMENTO, Ana Amélia Vieira. **Dez Freguesias da Cidade do Salvador. Aspectos Sociais e Urbanos do Século XIX.** Salvador: FCeBA/EGBa. 1986, p. 202. p.il.

Notas sobre a história dos Museus: http://www.Museus.art.br/historia.htm
http://www.Museus.gov.br/os-Museus/o-que-e-Museu/ acessado em 10 de Fevereiro de 2015

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia grega proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005. p. . www.ebooksbrasil.org

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Forma e conteúdo. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Ano 4, nº 41, fev. 2009, p. 30-31.

OTT, Carlos. **Evolução das Artes Plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Apresentação de Consuelo Pondé de Sena. Salvador. UFBA. Centro de Estudos Baianos, 1979. 416 il. (Coleção Frederico Edelweiss).

PEREIRA, João Felix. **Chorographia do Brazil. Capitulo I – Situação, limites, extensão e população**. Imprensa de Lisboa. 1854. p. 15. Pdf.

PINHO LEAL, Augusto Soares d´Azevedo Barboza de. **Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geographico, Estatístico, Chorographico, Heráldico, Archeologico, Histórico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguesias de Portugal, e de grandes números de aldeias**. Lisboa. Livraria e editora de Matos Moreira e Companhia. 1873. p. 323. *In*: https://archive.org/stream/gri_33125005925538#page/n373/mode/2up Acesso: 02 de Janeiro 2016.

PLOSNITÃ, Elena. **Muzeologia – ştiinţă academică sau ecluză pentru ştiinţele umanistice? Tyragetia, serie nouă, vol. VII [XXII], nr. 2, Istorie. Muzeologie. Chişinău, 2013, pp. 415-422.** In: https://drive.google.com/file/d/0B2ipamPcULTPZTMwNnBsbFFUbU0/view?pli=1 Acesso 10 de jan 2015

PONTY, Maurice-Marleau. In: **Coleção Os Pensadores: O Olho e o Espríto**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1989. p 47, 341.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo. Brasiliense. 1996, p. 10-19-27-37-38-39-40.

PRINCIPIOS BÁSICOS DA MUSEOLÓGIA, p. 14

HOBSBAWM, Eric J. Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo (5a. ed.).Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ROQUE, Maria Isabel. **O sagrado no museu.** Lisboa: Universidade Católica Editora. 2011. p. 169-170.

SANTOS, Maria Célia Teixeira de Moura. O papel dos Museus na construção da identidade nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional.** R.J. Nº 28. 1996. p. 22,

SAIA, Luiz. Escultura popular brasileira. São Paulo: Gaveta. 1994. In: Oliveira, José Cláudio. **Ex-Voto: Media e Documento, Objeto Popular e Riqueza Museal**. 2008. p. 10 il

SAMPAIO. Theodoro. **História da fundação da Cidade do Salvador. Obra Póstuma. Salvador.** Tipografia Beneditina LTDA. 1949.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** Coleção primeiros passos. Brasiliense. São Paulo. 2003. p. 58.

SCHINER. Tereza. **Do Curso de Museus ao Mestrado em Museologia e Patrimônio: 75 anos de ensino de Museologia no Brasil.** Texto da conferência de abertura do Seminário Comemorativo aos 75 Anos do Ensino da Museologia no Brasil. RJ: Museu Histórico Nacional, maio de 2007.

SIMÕES, João Miguel dos Santos**. Azulejaria Portuguesa no Brasil**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. Museum and museology – definitions in process. In: MAIRESSE, François; MARANDA, Lynn; DAVIES, Ann (Dirs.). **Defining the museum**. ICOM: International Commitee for Museology – ICOFOM. Morlanwelz, Belgique. Paris: Harmattan, 2007. p. 46.

_____. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: **Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). MAST Colloquia** – Museu: Instituição de Pesquisa. Rio de Janeiro, 2005a. v. 7, p. 85- 100-180

SCHMIDT, M. L. S.; MAHFOUD, M. Halbwachs: **memória coletiva e experiência. Psicologia** USP. São Paulo: v. 4, n. 1/2, p. 285-298. 1993.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **Sobre o tema "Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?"** (1980). Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST , vol. 1, no 1, jul/dez de 2008, p. 28, 101-104, Trad. Tereza Scheiner.

SUANO, Marlene. **O que é Museu.** Coleção primeiros passos. Brasiliense S.A. São Paulo. p. 10-11-27.
TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. 7 ed. São Paulo. Ática. 1981, p. 158-206.

TEIXEIRA, Cid. **Bahia em Tempo de Província.** Fundação Cultural/BA. Bahia. 1986, p. 209.

TEMO DE COMPROMISSO DA DEVOÇÃO DO SENHOR DO BOMFIM. 1792.

TORRES, Carlos. **Bahia a Cidade Feitiço**. Imprensa Oficial. 1961. p. 17

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Faculdade de Arquitetura. Centro de Estudos de Arquitetura da Bahia. Fundação Gregório de Matos. Evolução física de Salvador. Edição especial. Salvador: Palloti, 2000, p. 101, 103,

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial** (1822-1889). Ronaldo Vainfas (org). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 701-703.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de Milagres. Um estudo sôbre arte genuína.** Superintendencia de Difusão Cultural da Secretária de Educação do Estado da Bahia. Rio de Janeiro. 2001.

VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação: sentido, forma e valor nas cenas da cultura.** Quarteto. 2007. p. 63-

VAN MENSCH, Peter. **Rumo a uma metodologia de Museologia**. 1992. Tese de Doutorado. Universidade de Zágreb, 1992. In: http://www.muzeologie.net/downloads/mat_lit/mensch_phd.pdf

VILHENA. Luís dos Santos. **A Bahia no Século XVIII.** Vol. I. (Notas de Edison do Amaral). Salvador: Editora Itapõa, 1969, p. 293.

Sites

ANDRADE, Coleção Mario. **Coleção Mario de Andrade: Religião e Magia, música e dança, cotidiano**. 2004, p. 46 Em: https://books.google.com.br/books?id=DIVYzmIEPr4C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=livro+sobre+escultura+popular+brasileira+de+Luiz+Saia&source=bl&ots=HkJlVCD7bk&sig=9K1HPCyA4SXiTGgrLvnsmM647gU&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI1fu1qcPdxwIVCoOQCh0qTgmg#v=onepage&q=livro%20sobre%20escultura%20popular%20brasileira%20de%20Luiz%20Saia&f=false Acesso: 15 de julho 2015.

Escultura: http://www.dicionarioinformal.com.br/escul%C3%A1pio Acesso em 19 de maio de 2015.
Imagem do Senhor do Bomfim de Setúbal. Em: http://andarilharar.blogspot.com.br/2015/10/capela-do-senhor-do-bonfim-setubal Acessado. 10 nov. 2015

ICOM. Em: Comite Internacional do I - ICOM, para uma museologia: Chaiers d´etude Study series. http://archives.icom.museum, 1977. Acesso: 15 de mai 2015.

www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/199500504.pdf Acesso em 12 mai 2014

Gabinete de Curiosidades Em: https://www.google.com.br/search?q=gabinete+de+curiosidades Acesso: 22 de out. 2015

Museu Ashmole Em*: http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant02.htm* Acesso: 18 jun. 2014

Origem das Palavras, Etimologia das Palavras: Em: http://origemdapalavra.com.br/site/?s=museu. . Acesso 01 de mar 2011

Postal Igreja do Bomfim. Postal. N. 39 – Litho-Typ. Almeida . Bahia, [c. 1910]. Em: http://www.caravelas.com.pt/lugares.html

Resolução do Conselho de Ministros n.º 120/2006. Em: http://www.inr.pt/bibliopac/diplomas/rcm_0120_2006.htm Acesso 8 de jul 2015

Sistema Brasileiro de Museus. Em: https://www.museus.gov.br/sistemas/sistema-brasileiro-de-museus. Acesso em 07 de set. de 2015.