

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS –  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS  
ESTUDOS TEÓRICOS NAS ARTES VISUAIS DO NORDESTE

SIMONE TRINDADE VICENTE DA SILVA

**REFERENCIALIDADE E REPRESENTAÇÃO:  
UM RESGATE DO MODO DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO  
NAS PENCAS DE BALANGANDÃS A PARTIR DA COLEÇÃO  
MUSEU CARLOS COSTA PINTO**

Salvador  
2005

SIMONE TRINDADE VICENTE DA SILVA

**REFERENCIALIDADE E  
REPRESENTAÇÃO:  
UM RESGATE DO MODO DE CONSTRUÇÃO DE  
SENTIDO NAS PENCAS DE BALANGANDÁS A PARTIR  
DA COLEÇÃO MUSEU CARLOS COSTA PINTO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ney Ávila Macedo  
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Helena M. O. Flexor

SALVADOR  
2005

---

S686 SILVA, Simone Trindade Vicente da  
Referencialidade e representação: um resgate do modo de  
construção de sentido nas penças de balangandãs a partir da coleção  
Museu Carlos Costa Pinto / Simone Trindade Vicente da Silva. -  
Salvador: S.T.V.Silva, 2005. 230f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ney Ávila Macedo  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Belas Artes, 2005.

1. Adorno – jóias. 2. Ourivesaria. 3. Balangandãs – negras.  
4. Salvador – séc. XVIII e XIX. 5. Semiótica. I. Macedo, Cid Ney Ávila.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU : 391.7 (814.2)

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Escola de Belas Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Estudos Teóricos nas Artes Visuais do Nordeste

SIMONE TRINDADE VICENTE DA SILVA

REFERENCIALIDADE E REPRESENTAÇÃO: UM RESGATE  
DO MODO DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NAS PENCAS  
DE BALANGANDÃS A PARTIR DA COLEÇÃO MUSEU  
CARLOS COSTA PINTO

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Salvador, 07 de junho de 2005

Acusamos recebimento de cópia da dissertação:

CID NEY ÁVILA MACEDO \_\_\_\_\_  
Orientador. Doutor em Comunicação e Semiótica, PUC-SP  
Universidade Salvador - UNIFACS

MARIA HELENA MATUE O. FLEXOR \_\_\_\_\_  
Co-orientadora. Doutora em História Social, USP  
Universidade Católica do Salvador - UCSAL

MÔNICA RODRIGUES DA COSTA \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC-SP  
Faculdades Jorge Amado - FJA

A

Terezinha, minha mãe, pelo apoio e incentivo.

Aníbal, meu marido, pela infinita compreensão e companheirismo.

Felipe Augusto e Ana Carolina, meus filhos, pelo tempo roubado.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Cid Ávila, pela confiança, apoio contínuo, dedicação e orientação segura

À Prof<sup>a</sup> Maria Helena Flexor pela atenção, precisão e preciosas informações

A quatro decisivas influências: Prof. Dr. Eduardo França Paiva, Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Afrânio Simões e Dilberto de Assis

À historiadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mary Karasch pela gentileza e atenção

À Prof<sup>a</sup> Dra. Viga Gordilho e ao Prof. Dr. Luis Nicolau Parés pela contribuição durante a primeira exposição pública deste trabalho

Ao Prof. Dr. Jefferson Bacelar, que participou do meu Exame de Qualificação

À Banca Examinadora pela disponibilidade e contribuição

À Prof<sup>a</sup> Maria Ignez Cortes de Oliveira, pelas preciosas informações

Às diretoras do Museu Carlos Costa Pinto: Mercedes Rosa, que me contaminou com sua paixão pela prata, e Bárbara Carvalho dos Santos, pela compreensão

À equipe do Museu Carlos Costa Pinto, minhas colegas, pelo apoio

Aos colegas mestrandos, em especial a Juciara Barbosa, Robson Barbosa, Walter Mariano e Raimundo Áquila

Ao Mestrado, em especial a Maria Taciana Costa Pinto de Almeida

Aos professores, em especial ao Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins

Aos funcionários da Universidade Federal da Bahia, especialmente das bibliotecas da Escola de Belas Artes, Central, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Afro-Orientais e Faculdade de Educação

À Sra. Maria José Veloso da Costa Santos, Bibliotecária/ Documentalista da Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional/ UFRJ, pela preciosa atenção e presteza

Aos funcionários da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Arquivo Público do Estado da Bahia, Arquivo Municipal de Salvador, Fundação Instituto Feminino da Bahia, Gabinete Português de Leitura, Museu Temporal,

Diretoria de Museus - DIMUS, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e  
Museu de Arte da Bahia

Ao Sr. Antonio Amaro das Neves, diretor do Museu da Sociedade Martins  
Sarmiento, em Guimarães – Portugal

A Aníbal Gondim, autor da capa desta dissertação

À bibliotecária Leda Maria Ramos Costa, da Escola de Belas Artes – UFBA,  
que gentilmente elaborou a ficha catalográfica

À tradutora Mollie Cerqueira, que prestemente realizou o *abstract*

As respostas que buscamos, mesmo sem saber, os caminhos que trilhamos, quase sempre errantes, apontam para algo: um ponto mais ou menos indefinido, muito ou pouco além de nós.

Lúcia Santaella (1994, p.127)



## RESUMO

O presente trabalho aborda, através da análise semiótica e histórica, o processo particular de produção de sentido das pencas de balangandãs dentro do contexto sócio-cultural de Salvador setecentista e oitocentista.

A pesquisa desenvolveu-se a partir do estudo das 27 pencas de balangandãs em prata, pertencentes à coleção do Museu Carlos Costa Pinto, o maior acervo existente em museus. Foram consultadas fontes primárias, secundárias e documentação iconográfica que indicaram a presença destes objetos artísticos nos séculos XVIII e XIX, como adereços místicos, em sua maioria confeccionados em prata, sendo usados por algumas negras e mulatas baianas na cintura, em ocasiões festivas. Sua composição revela a existência de diversos elementos mágicos (amuletos e talismãs), que remetem a várias tradições religiosas.

**Palavras-chave:** balangandãs, semiótica, negras, jóias, ourivesaria, Bahia, séculos XVIII e XIX.

## ***ABSTRACT***

The work presented here examines, through semiotic and historical analysis, the singular significance and production of clusters of charms termed *balangandãs*, within the socio-cultural context of Salvador, Bahia in the seventeen and eighteen hundreds. The research is an outgrowth of the study of twenty-seven silver sets of *balangandãs* that comprise the collection of the Carlos Costa Pinto Museum, the largest single museum collection of these fascinating pieces. The research methodology used in this survey includes consulting primary and secondary sources, in addition to iconographic documentation that indicates the presence of these artistic objects in the eighteenth and nineteenth centuries. Crafted primarily from silver and used by Bahian Negro and Creole women, *balangandãs* were worn around the waist, especially on festive occasion, and were believed to bring luck or hold mystic powers. The composition of each piece reveals diverse magical elements, such as amulets and talismans, deriving from diverse religious traditions.

Key words: *balangandãs*, semiotics, Negroes, Jewelry, goldsmithing and silversmithing, Bahia, eighteenth and nineteenth century.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b>	12
<b>INTRODUÇÃO</b>	19
<b>1. O CONTEXTO SIMBÓLICO DAS PENCAS DE BALANGANDÃS</b>	34
<i>1.1. SALVADOR NOS SÉCULOS XVIII e XIX</i>	34
<i>1.2. A POPULAÇÃO NEGRA</i>	36
<i>1.3. IDENTIDADES ÉTNICAS</i>	41
<i>1.4. MODOS DE VESTIR</i>	47
<i>1.5. O USO DE SIGNOS MÁGICOS</i>	66
<b>2. O SIGNO EM SI: A COLEÇÃO MUSEU CARLOS COSTA PINTO</b>	75
<i>2.1. BREVE HISTÓRICO</i>	75
<i>2.2. AS PENCAS DE BALANGANDÃS</i>	77
<i>2.2.1. A CORRENTE</i>	80
<i>2.2.2. A NAVE</i>	81
<i>2.2.3. ELEMENTOS PENDENTES</i>	94
<i>2.2.3.1. FIGA</i>	96
<i>2.2.3.2. COCO DE ÁGUA</i>	101
<i>2.2.3.3. CHAVE</i>	102
<i>2.2.3.4. MOEDAS</i>	105
<i>2.2.3.5. CILINDRO</i>	106
<i>2.2.3.6. ROMÃ</i>	108
<i>2.2.3.7. CACHO DE UVAS</i>	112
<i>2.2.3.8. PEIXE</i>	115
<i>2.2.3.9. DENTE</i>	116
<i>2.2.3.10. ELEMENTOS CURIOSOS</i>	119
<i>2.2.3.11. A QUESTÃO DOS EX-VOTOS</i>	121
<i>2.2.3.12. OS DEMAIS ELEMENTOS PENDENTES</i>	124

<b>3. A CONSTRUÇÃO DO SIGNO</b>	127
<i>3.1. ETIMOLOGIA</i>	127
<i>3.2. DEFINIÇÕES</i>	130
<i>3.3. INDÍCIOS DO USO</i>	139
<i>3.4. ORIGEM DAS PENCAS DE BALANGANDÃS</i>	157
<i>3.5. ANTECEDENTES MORFOLÓGICOS</i>	160
<i>3.6. QUEM CONFECCIONAVA E COMERCIALIZAVA AS PENCAS DE BALANGANDÃS?</i>	174
<i>3.7. O DESUSO DO SIGNO</i>	177
<b>CONCLUSÃO</b>	179
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	182
<b>APÊNDICE A - Gráficos de incidência de corrente e composição da nave</b>	199
<b>APÊNDICE B – Fichas de identificação das pencas de balangandãs</b>	203



Figura 28 - Traje de beca – Creoulas da Bahia	61
Figura 29 - Roupas de baiana. <i>Holliday dress</i> – Traje de feriado	61
Figura 30 - Traje de crioula. <i>Holliday dress</i> –Traje de feriado	62
Figura 31 - Traje de beca. Retrato de baiana	62
Figura 32 – Série As Damas da Boa Morte	64
Figura 33 – Jóias de crioula em ouro	65
Figura 34 - Crioula	65
Figura 35 – O Cirurgião negro	68
Figura 36 – O vendedor de arruda	73
Figura 37 – Negra da Bahia usando amuleto	74
Figura 38 – Retrato de Anna Maria Monteiro	74
Figura 39 – Museu Carlos Costa Pinto	75
Figura 40 - Vitrine das penas de balangandãs	77
Figura 41 - Baiana	78
Figura 42 – Pena de balangandãs	78
Figura 43 - Partes de uma pena de balangandãs	79
Figura 44 - Nave de uma pena de balangandãs	79
Figura 45 - Corrente de pena de balangandãs	80
Figura 46 - Corrente de pena de balangandãs, com figa pendente	80
Figura 47 - Nave da pena de balangandãs 2256.XII.064	81
Figura 48 - Nave da pena de balangandãs 2264.XII.072	81
Figura 49 - Exemplos de naves com argolas de suspensão	82
Figura 50 - Nave simples, abertura à esquerda	83
Figura 51 - Nave dupla da pena de balangandãs 2249.XII.057	83
Figura 52 - Classificação tipológica das naves	84
Figura 53 - Frontão partido	85
Figura 54 - Estrutura compositiva de uma pena de balangandãs	85
Figura 55 - Nave de pena de balangandãs do tipo 1	86
Figura 56 - Divino Espírito Santo em prata	86
Figura 57 - Nave de pena de balangandãs do tipo 2	87
Figura 58 - Andor processional de São Francisco Xavier	87
Figura 59 - Nave do tipo 3	87
Figura 60 - Nave do tipo 4	88

Figura 61 - Nave do tipo 1	88
Figura 62 - Nave do tipo 2	88
Figura 63 - Nave do tipo 5	89
Figura 64 - Nossa Senhora da Fartura	89
Figura 65 - Nave do tipo 6	89
Figura 66 - Altar do Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento da antiga Sé da Bahia.	90
Figura 67 - Nave do tipo 7	91
Figura 68 - Bandeja de espevitadeira em prata	91
Figura 69 - Borboletas de penças de balangandãs	91
Figura 70 - Penca de balangandãs 2258.XII.066. Detalhe de marca de ensaiador do séc.XVIII	92
Figura 71 - Contraste da prata de ensaiador da Bahia, séc. XVIII	92
Figura 72 - Penca de balangandãs 2247.XII.055. Detalhe de marcas de ensaiador da Bahia Imperial	92
Figura 73 - Contraste da prata de ensaiador da Bahia Imperial	92
Figura 74 - Figas em marfim, madeira e prata	97
Figura 75 - Figas em madeira, prata e coral	97
Figura 76 - Figas em madeira	97
Figura 77 - Figas em prata	97
Figura 78 - <i>Mano cornuta</i> em marfim.	97
Figura 79 - O fruto: figo	99
Figura 80- Interior de um figo	99
Figura 81 - Cocos de água em prata e coco e prata	102
Figura 82 - Cocos de água em prata	102
Figura 83 - Coco de água em prata cinzelado	102
Figura 84 - Chaves em prata	103
Figura 85 - Cofre e chave de cofre em prata	103
Figura 86 - Chave em prata (detalhe)	103
Figura 87 - Chave em prata (detalhe)	103
Figura 88 - Figa em prata	104
Figura 89 - Figa em prata	104
Figura 90 - A entrega das chaves a Pedro (detalhe)	104

Figura 91 - Moedas em prata	106
Figura 92 - Moeda em prata	106
Figura 93 – Cilindros em prata, madeira e conta	107
Figura 94 – Cilindros em conta, madeira e ágata	107
Figura 95 – Cilindro em prata com parte móvel	107
Figura 96 - Cilindro em madeira e coral	107
Figura 97 – O fruto da romã	109
Figura 98 – Interior de uma romã	109
Figura 99 – Romã de penca de balangandãs	109
Figura 100 – Romã em marfim	110
Figura 101 – Romã em marfim	110
Figura 102 - Chão em mosaico com 3 romãs	110
Figura 103 – Moeda cunhada em Jerusalém em 67d.C.	110
Figura 104 – Relevo com cacho de uvas e 3 romãs	111
Figura 105 – Madona com menino e seis anjos	111
Figura 106 – A Virgem com menino e São João	111
Figura 107 – Madonna de Dreyfus	111
Figura 108 – Nossa Senhora da Fartura	111
Figura 109 - Romã em prata	112
Figura 110 – Paliteiro em prata com decoração vegetal	112
Figura 111 – Cacho de uvas em prata	113
Figura 112 – O fruto: Cacho de uvas	113
Figura 113 – Videira sobre cipreste em jardim Assírio	114
Figura 114 – Oferendas de romãs, uvas e flores.	114
Figura 115 – Detalhe de obra de talha com decoração com cachos de uvas	115
Figura 116 – Brincos portugueses em ouro, pérolas e turquesa	115
Figura 117 - Peixes em prata chapados	115
Figura 118 - Peixe em prata em volume	115
Figura 119 – Peixes e âncora	116
Figura 120 – Mosaico da Igreja da Multiplicação dos pães e peixes	116
Figura 121 – Dentes	117
Figura 122 – Dente (detalhe)	117



Figura 123 – Dente em prata	118
Figura 124 – Dente em prata	118
Figura 125 - Santa Apolônia	118
Figura 126 - Torquês e dentes (atributo de imagem) em cobre prateado	118
Figura 127 - Elemento em formato de rosácea, em prata	119
Figura 128 - Jóias masculinas valencianas (cadeia de relógio e abotoadura)	119
Figura 129 - <i>Vinaigrette</i> em prata	120
Figura 130 - Foto das marcas de contrataria inglesas	120
Figura 131 - Detalhes da <i>vinaigrette</i>	120
Figura 132 – Os denominados ex-votos em prata	121
Figura 133 – Os denominados ex-votos em prata	121
Figura 134 – Ex-votos em madeira	121
Figura 135 – Olhos de Santa Luzia em prata	122
Figura 136 – Oferenda votiva em prata	122
Figura 137 – Santa Luzia	122
Figura 138 – Pé de cabra em prata	124
Figura 139 – Joalheria popular portuguesa: pé de cabra em ouro	124
Figura 140 – Animais em prata	125
Figura 141 - Chifre de besouro	125
Figura 142 – Frutas em prata	126
Figura 143 – Pandeiro em prata	126
Figura 144 – Miniatura de machado em prata	126
Figura 145 - Nossa Senhora da Conceição em prata dourada	126
Figura 146 – Pentagrama e crescente lunar em prata	126
Figura 147 – Conta verde escura encastoadada de prata	126
Figura 148 – Correntão de crioula em ouro	132
Figura 149 – Elemento da penca de balangandãs 2252.XII.060	135
Figura 150 – Elemento da penca de balangandãs 2252.XII.060	135
Figura 151 – Balangandãs em prata	135
Figura 152 –Balangandãs, metal prateado, osso, pedra e madeira	135
Figura 153 – Amuletos	135
Figura 154 - Detalhes de objetos simbólicos dos fios-de contas	136

Figura 155 – Diferentes modos de colocar o torso	138
Figura 156 – Mulher negra (detalhe)	138
Figura 157 – Prancha da Bahia e detalhes	138
Figura 158 – Penca - Detalhe	139
Figura 159 – Balangandãs em prata	139
Figura 160 – Penca de balangandãs em prata	139
Figura 161 – Mulher negra	140
Figura 162 – Negras de ganho	141
Figura 163 – Vendedora de doces	145
Figura 164 - Negro e negra da Bahia	146
Figura 165 - Festa de N. Sra. do Rosário, padroeira dos negros (detalhe)	146
Figura 166 - Negras livres vivendo de suas atividades	147
Figura 167 - Enterro de uma negra	147
Figura 168 - Padaria	148
Figura 169 - Pedintes	148
Figura 170 – Negra tatuada vendendo cajus (detalhe)	149
Figura 171 - Mulata. Jean-Baptiste Grenier	150
Figura 172 - Negra no mercado	151
Figura 173 – Uma crioula da Bahia	152
Figura 174 - Crioula	153
Figura 175 - Retrato de baiana	154
Figura 176 – Rainha Nzinga com seu séqüito	159
Figura 177 - Amuletos africanos	161
Figura 178 – Bastões com pingentes	161
Figura 179 - Ferramenta de Ogum	161
Figura 180 – Oxum, com <i>ibá</i> na cintura	162
Figura 181 – <i>Ibá</i> de Oxum	163
Figura 182 – Segurança.	163
Figura 183 – Estilos de roupa de homens e mulheres da Costa do Ouro, séc.XVII	164
Figura 184 - Mulata da Costa da Costa do Ouro	166

Figura 185 – Mulher de Lima, Peru, com “cadenilla” (“ <i>châtelaine</i> ”) colonial de prata	167
Figura 186 – <i>Chatelaine</i> em prata	168
Figura 187 – Penca de chaves	169
Figura 188 – Vendedora com chave pendente da cintura	169
Figura 189 - Desenhos de cambulhadas portuguesas	170
Figura 190 – Cambulhada de 9 amuletos	170
Figura 191 – Cambulhada de Valencia, Espanha	171
Figura 192 – Retrato de Menino	172
Figura 193 – Cimaruta em prata	173
Figura 194 – Cimarutas portuguesas	173
Figura 195 – Arruda	173
Figura 196 – Mulheres negras do Rio de Janeiro	176

## INTRODUÇÃO

*“Nominantur singularia, sed universalia significantur”*

Jean de Salisbury<sup>1</sup>

É difícil precisar quando a curiosidade passa a ser inquietação e configura-se como objeto de pesquisa. O certo é que, após 14 anos de trabalho museológico no Setor de Conservação, Documentação e Pesquisa do Museu Carlos Costa Pinto, as 27 penças de balangandãs em prata, datadas dos séculos XVIII e XIX, passaram a ser algo mais que números, fichas de identificação, objetos expostos que encantam e intrigam o público visitante por seu exotismo.

Uma influência determinante para a existência desse trabalho foi o Prof. Dr. Eduardo França Paiva, professor de História da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Em 1997, indo ao Museu Carlos Costa Pinto, ele solicitou informações sobre algumas peças do acervo, as chamadas jóias de crioulas. Realizando uma visita orientada com ele foi possível perceber o quanto essa coleção, e em especial as penças de balangandãs, podem ser estranhos para um não baiano. Ele estava finalizando o seu livro *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Intrigava-o a singularidade dessas peças, visto que as negras em Minas Gerais usavam o mesmo tipo de jóias que as senhoras brancas. Muitos questionamentos foram feitos. Nesse encontro delineou-se a problemática da presente investigação.

Ambiciosamente nasceu este projeto de pesquisa. Havia um universo a ser explorado, uma série de perspectivas de análise. Existem poucos trabalhos específicos e muita repetição sobre o tema. Com as primeiras leituras, algumas perguntas logo afloraram. Quem usava a pença de balangandãs? Qual o período de uso? São realmente peças exclusivas da Bahia? São trabalhos dos negros malês? Eram de uso diário ou festivo? Mas, a pergunta central era, e é, qual o sentido das penças de balangandãs e no

---

<sup>1</sup> Os singulares se nomeiam, mas os universais significam. Citação favorita de Peirce, retirada do *Metalogicus* do padre inglês Jean de Salisbury (1115-1180), tratado em defesa da lógica e da filosofia (JAKOBSON, 1969, p.116).

que constitui a sua singularidade artística. Formalizadas para o projeto de pesquisa, essas indagações tornaram-se o seguinte objetivo geral: determinar o processo particular de produção de sentido das pencas de balangandãs, enquanto signos estéticos, inserido no contexto sócio-cultural da Bahia setecentista e oitocentista, sob uma perspectiva de análise semiótica e histórica.

Desde o início, decidiu-se considerar o objeto de pesquisa dentro do seu contexto histórico de produção e uso, no caso a Bahia dos séculos XVIII e XIX, numa busca do sentido atualmente perdido. Hoje, esses objetos, presentes em coleções particulares e expostos em museus, estão esvaziados do seu sentido original, distanciados de sua funcionalidade ontológica, constituindo meros testemunhos históricos. Foi descartado o estudo nos moldes das leituras e inferências atuais sobre esses objetos, fartamente alimentadas pela imaginação e criatividade popular. Não foram consideradas, também, as novas pencas de balangandãs, as que são produzidas, ou melhor, reproduzidas em metal, de diferentes tamanhos, tipologias (como broches, pendentos de colares, objetos decorativos) e comercializados como objetos de baianidade para turistas.

Definidos o objeto (os 27 exemplares da coleção de pencas de balangandãs em prata do Museu Carlos Costa Pinto), o recorte tempo-espço (Salvador, séculos XVIII e XIX) e o objetivo (investigar a produção de sentido), foi preciso, então, optar por um método e por um instrumental teórico que dessem suporte a essa investigação, que norteasse sua leitura. O método de pesquisa adotado foi o analítico-comparativo como forma de, através de confrontação entre o objeto de estudo e representações similares, rastrear influências culturais, analisar os percursos, estabelecer semelhanças temáticas e morfológicas. Considerando-se as pencas de balangandãs como signos estéticos e de identidade cultural, foi escolhido como modelo teórico de análise a Semiótica Visual de extração peirceana, tendo como aporte a História Nova, a Antropologia Cultural e a História da Arte. Portanto, esse é um estudo alicerçado em uma tríade: Arte, Semiótica e História. A Arte é a materialização das pencas de balangandãs. A História referencia o recorte

tempo-espaco: Salvador nos séculos XVIII e XIX, o contexto. E a Semiótica peirceana é a linha mestra, a condutora da leitura, o enfoque deste trabalho.

Por que e como utilizar a Semiótica peirceana?

Toda filiação teórica é uma escolha. A Semiótica foi uma opção decorrente de uma coerência metodológica e epistêmica que se coadunam com os objetivos desse trabalho. Um fator propício foi a experiência profissional em um espaço museológico, onde se persegue incansavelmente tornar o objeto exposto comunicativo ao público, a partir do trabalho do museólogo documentalista, pois segundo Fernanda de Camargo-Moro (1986, p. 14),

a este compete iniciar uma etapa da decodificação do objeto, manipulando-o, identificando-o, documentando-o exaustivamente, conservando-o, proporcionando-lhe uma existência concreta, tangível, isto é, real e segura, fazendo o passado tornar-se acessível através da documentação.

O que se visa é não perder a perspectiva do objeto museal, todo o conhecimento deve ser gerado a partir dele. Buscando sempre manter essa fidelidade ao objeto, ou melhor, ao signo, adotou-se a Semiótica peirceana nesta pesquisa conforme será explicitado a seguir.

A Semiótica peirceana teve como criador o norte-americano Charles Sanders Peirce (Cambridge-Massachusetts, 10/09/1839 – Milford-Pensilvânia, 19/04/1914). Formado em química, ele foi antes de tudo um lógico e um filósofo. A sua classificação das ciências<sup>2</sup> foi realizada “com o genuíno propósito de buscar a generalidade e compreender o mundo” (SEBOK, 1991, p.4). A Semiótica é parte central de sua imensa obra, “a espinha dorsal de uma arquitetura filosófica da qual ela é inseparável” (SANTAELLA, 1994a, p.154). Ele é considerado o mais importante dos fundadores da moderna Semiótica (NÖTH, 1995, p.60). Apesar de não ter finalizado ou publicado um único livro, ele deixou alguns ensaios em

---

<sup>2</sup> A classificação das ciências ou dos saberes de Peirce foi elaborada segundo um princípio de relação entre as ciências, ordenadas segundo uma abstração decrescente. Assim, a primeira grande divisão estabeleceu 2 grandes ramos: as ciências teóricas e as ciências práticas. As primeiras desdobram-se em ciências da investigação ou da descoberta e em ciências da sistematização. As ciências da investigação subdividem-se em Matemática, Filosofia e ciências especiais ou idioscopia. Dentro da Filosofia peirceana situa-se a fenomenologia e a Semiótica ou Lógica (PALO, 1998, p.167; IBRI, 1991, p.3-4; PIRES, 1999).

periódicos e milhares de manuscritos existentes na Universidade de Harvard. Grande parte deste material é inédita. As duas mais importantes séries de publicações são *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931-58) e *Writings of Charles S. Peirce* (1982-99)<sup>3</sup>. Apenas uma pequena parte de sua obra foi publicada no Brasil. Daí a eventual presença nessa dissertação de citações indiretas (*apud*) de Peirce indicadas pelos estudiosos consultados.

O vocábulo Semiótica origina-se do grego *semeion*, que significa signo. Segundo Lúcia Santaella<sup>4</sup> (1983, p.13), a Semiótica “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objeto o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido”. Fenômeno seria o que se apreende, “tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece à percepção e à mente” (*idem*, 2002, p.7), ou seja, pensamento<sup>5</sup> manifesto em diferentes níveis de consciência<sup>6</sup>. Com relação a essas formas de apreensão e compreensão do mundo pelo ser humano<sup>7</sup>, Peirce estabeleceu as três categorias universais dos fenômenos ou categorias faneroscópicas<sup>8</sup>: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade evoca a idéia de primeiro, originalidade, acaso, qualidade de sentimento (talidade<sup>9</sup>),

---

<sup>3</sup> Os *Collected Papers of Charles S. Peirce* são compostos por 4.000 manuscritos, publicados de forma seriada entre 1931-35 e 1958, em 8 volumes, pela Harvard University. A referência usual a essa obra é CP (*Collected Papers*), separação por vírgula, número arábico indicando o volume da publicação (de 1 a 8) seguido por ponto e número sequencial do parágrafo. Os *Writings of Charles S. Peirce* foram publicados em 6 volumes, entre 1982 e 1999, pela Indiana University. A sua referência segue o mesmo esquema dos *Collected Papers*, sendo precedida da inicial W (IBRI, 1992, p.XIII-XIV).

<sup>4</sup> A semioticista Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Santaella (PUC-SP) é uma das mais proeminentes pesquisadoras da Semiótica peirceana no Brasil.

<sup>5</sup> Para Peirce “qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécies, a reações ou a sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento” (SANTAELLA, 2001, p.55).

<sup>6</sup> Segundo Peirce (CP, 1.377 *apud* IBRI, 1992, p.13-14), “as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento”.

<sup>7</sup> A teoria peirceana não é antropocêntrica, entretanto, considerando-se o foco deste trabalho, será abordada segundo essa perspectiva.

<sup>8</sup> Essas categorias também foram denominadas por Peirce de ceno-pitagóricas (*ceno*, do grego *kainós*, novo; novas pitagóricas), numa alusão à teoria da composição matemática do universo do filósofo grego Pitágoras (séc. VI a.C), por serem melhor definidas em termos de números (MONROY, 2001).

<sup>9</sup> Talidade (*Suchness*) é um neologismo criado por Peirce para designar “aquilo que faz com que algo seja o que é, irrepetível” (SANTAELLA, 1994a, p.116), qualidade absoluta,

potencialidade, um estado de consciência de mera possibilidade, “sentimento flutuante e desencarnado” (*idem*, 1994a, p.115), uma comunhão com o absoluto imediato (o *continuum*<sup>10</sup>). Numa dimensão eidética<sup>11</sup>, refere-se às condições latentes, contextuais, no sentido *lato*, que podem propiciar a existência de um fenômeno singular. A primeiridade é uma experiência monádica (una, original), pois, segundo Peirce (CP, 1.306 *apud* IBRI, 1992, p.76), um “sentimento é simplesmente uma qualidade de consciência imediata”. A secundidade traz uma idéia de segundo, de díade, dualidade, relação, alteridade. É a manifestação de um fenômeno singular, sua ocorrência atua no nível energético, do existente, da ação que gera uma reação. Está presente na oposição, no conflito, na dúvida, na dependência, no aqui e agora. E a terceiridade reporta-se à tríade, mediação, ao conceito de signo. É uma tendência ao devir, à generalidade, continuidade, regularidade, lei, crescimento, evolução, transuação<sup>12</sup>, inteligência, tempo (SANTAELLA, 1994a, p.115). Estabelece-se no pensamento lógico, no racional. Como exemplo destas três categorias em processo, pode-se citar essa presente dissertação de mestrado. Durante anos ela foi uma mera possibilidade (primeiridade), ao começar a escrita do texto ela se tornou um fato, uma ocorrência (secundidade) configurada a partir de generalizações e inferências (terceiridade).

As categorias faneroscópicas são a base estrutural de toda a teoria peirceana, orientando a sua classificação das ciências e seus desdobramentos. Essa lógica ternária determina processos lógicos sequenciais, inter-relacionados e interdependentes, segundo sua ordenação em uma crescente numérica (o primeiro existe sem o segundo, o segundo necessita do primeiro e o terceiro não existe sem o primeiro e o segundo),

---

originária, “qualidade *tal qual* é, em si mesma, sem relação com nenhuma outra coisa” (*idem*, 2001, p.211).

<sup>10</sup> “A definição peirceana seria: *continuum* é alguma coisa infinitamente divisível cujas partes têm um limite comum” (IBRI, 1992, p.66). O conceito peirceano de *continuum* insere-se na sua Doutrina da Continuidade ou Sinequismo, base da sua Metafísica. Segundo Peirce (CP, 6.170 *apud* IBRI, 1992, p.65), “um verdadeiro *continuum* é alguma coisa cujas possibilidades de determinação nenhuma multidão de individuais pode exaurir”. Peirce nega a dualidade entre mente e matéria (SANTAELLA, 2004, p.211), concebendo o universo como um *continuum* infinito, união de tudo o que existe, coalescência.

<sup>11</sup> Referente à essência das coisas (HOUAISS, 2001).

<sup>12</sup> Transuação é um neologismo peirceano para designar translação (transmissão), tradução (JORGE, 1998, p.3).



compondo um esquema lógico de observação. As categorias faneroscópicas são as características, os tipos, os modos de ser de todo fenômeno, experiência, pensamento. E “todo pensamento conhecível é pensamento em signos, externalizável em signos” (SANTAELLA, 2004b, p.43). É a condição humana, marcada pela incompletude, por um isolamento ontológico que clama por interação, impossível sem mediação, que determina “a passagem de *fâneron* ao signo (...), a redução do infinito do *continuum* ao finito *continuum* de sua atualização” (PALO, 1998, p.56). O ser humano como uma parte do *continuum*, conectado a ele, por ser parte está condenado a nunca ser o todo em sua plenitude, a perceber apenas aspectos deste, a ser o todo enquanto fragmento, numa limitação sígnica. Todo fenômeno só é apreendido através de signos. Segundo Bense (2003, p.50),

nenhuma relação consciência-mundo é imediata. A consciência age e o mundo é elaborado. Entre mundo e consciência interpõem-se os “meios” [signos] da ação e da elaboração. Pois nenhum mundo, material algum, entra, como tal, na agitação da consciência, na reflexão, na abstração, na seleção, na representação. Tem que ser “mediado”.

Desta forma, a Lógica ou Semiótica nasce, enquanto teoria geral dos signos, da Fenomenologia, pois é nela que se constrói<sup>13</sup>. Todo o processo cognitivo, comunicativo, é mediado pelos signos. A sua concepção e entendimento do seu funcionamento possibilita que a Semiótica sirva como “um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida” (SANTAELLA, 2002, p.6).

O conceito peirceano de signo é :

aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen* (PEIRCE, 1990, p.46).

---

<sup>13</sup> “A lógica...como ciência normativa [Estética, Ética, Lógica ou Semiótica], deve-se fundar na Fenomenologia” (PEIRCE *apud* IBRI, 1992, p.20).

O signo, na verdade, é um processo. Desta forma, o signo é concebido como uma tríade (três registros lógicos interdependentes e indissociáveis que formam uma só unidade): o signo ou representamen (a representação), o objeto (o que o signo representa) e o interpretante (o efeito interpretativo, “o algo para alguém”), demonstrada na representação gráfica seguinte.

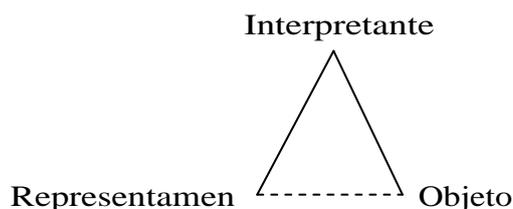


Fig.1 – O signo em Peirce

As relações entre esses elementos geram três relações sgnicas: significação, objetivação e interpretação. A significação, regida pela teoria das potencialidades e limites de significação, refere-se à natureza do signo em si, ao que lhe dá fundamento para funcionar como signo, sua potencialidade sgnica. Essa capacitação baseia-se na noção de qualidade (primeiridade) e determina três modos de constituição do signo. Esses podem ser quali-signo (quando se fundamenta na talidade, qualidade interna, intrínseca, abstrativa), sin-signo (quando se apóia na existência, qualidade relativa, encarnada, concretiva) ou legi-signo (quando se firma na lei, qualidade imputada, convencional, coletiva). Assim, a percepção de um brilho, de uma luz refletida, é uma mera qualidade (quali-signo), ao vincular esse brilho a um existente particular como um pingente de prata ela se torna uma qualidade encarnada (sin-signo), sendo o brilho prateado comum a toda jóia confeccionada em prata (legi-signo).

A objetivação é a relação signo-objeto, a referencialidade, como o signo se refere, representa o objeto, como é determinado por esse. Segundo Peirce (MS 339D *apud* SANTAELLA, 2000, p.38), “o objeto tem duas faces. O Objeto Dinâmico é o Objeto Real [...]. O Objeto Imediato é o Objeto apresentado no Signo”. Essa divisão decorre do caráter vicário, substitutivo do signo, que como representação nunca pode ser o próprio objeto, apenas referir-se a ele. O objeto dinâmico é o objeto em sua totalidade, completude inacessível, e o

objeto imediato se confunde com o próprio signo, é como o objeto dinâmico é representado pelo signo. Com relação ao objeto, três tríades se originam, uma para com o objeto imediato (quanto à sua ocorrência) e duas para com o objeto dinâmico (quanto à sua natureza e modo de representação). Destas, importa sobremaneira neste estudo esta última relação signo-objeto dinâmico que determina três formas, aspectos de representação: o ícone (representação baseada na qualidade, na sugestão por semelhança), o índice (representação baseada na relação, uma indicação por contiguidade, conexão dinâmica) e o símbolo (representação por convenção, respaldada numa lei, hábito, crença, na coletividade). Assim, uma fotografia é um índice do existente que representa (pois houve uma contigüidade física que garantiu o registro fotográfico), possui qualidades, semelhanças daquilo que registrou e pode ser incluída na categoria de um tipo de representação regida por convenções (postura, enquadramento, tema...).

A interpretação, relação signo-interpretante, designa os efeitos sobre o intérprete, gerando várias classificações. Segundo Santaella (2000, p.82-87 e p.94-95), assim como o objeto, o interpretante é dividido, podendo ser imediato (designando efeitos potenciais: hipotético, categórico e relativo), dinâmico (designando efeitos realmente produzidos na mente de um intérprete) e interpretante final (efeitos plenos, contudo inatingíveis apenas considerados enquanto ideais, abstratos, uma tendência). Aqui serão considerados os efeitos originados da relação entre signo-interpretante dinâmico, numa situação existencial. Esses são: interpretante emocional (baseado na primeiridade, na qualidade de sentimento, gerando efeitos sensórios e emocionais), interpretante energético (baseado na secundidade, em juízos perceptivos levando a efeitos reativos) e interpretante lógico (baseado na terceiridade, no conhecimento das leis, dos hábitos, possibilitando inferências lógicas que dependem do repertório do intérprete). Há um vínculo determinante entre significação, objetivação e interpretação. Essas combinações possíveis expressam a dinâmica dos signos ordenada pelas categorias faneroscópicas. Santaella (2001, p.53) alerta para que “a tipologia deve ser usada para enriquecer o entendimento do signo

precisamente ao analisá-lo em termos das várias dimensões que a tipologia fornece”.

Toda análise é orientada pelo modo de observação do signo, visto que, o signo é plural, polissêmico. O ponto de vista, o enfoque, baseado no contexto, experiência colateral com o objeto dinâmico e repertório do intérprete, gera diferentes interpretantes. O caráter vicário do signo e a limitação sgnica humana fazem com que o objeto dinâmico, dada à sua natureza de completude, nunca seja atingido, esteja irremediavelmente perdido, embora seja avidamente buscado, assim como o interpretante final, pois o signo nunca esgotará o objeto. Nesse paradoxo reside a incansável busca humana pelo conhecimento, pela onisciência, que gera múltiplas leituras. A classificação semiótica exposta serve como um instrumento teórico lógico para a realização de uma possível leitura. Conforme Santaella (2000, p.102),

as tricotomias peirceanas devem ser usadas como ferramentas analíticas por meio das quais três aspectos diferentes da semiose podem ser distinguidos. Essas distinções são sempre aproximativas e dependentes do ponto de vista que o analista assume diante do signo.

Assim, a Semiótica será utilizada nessa dissertação na análise do processo comunicativo gerado pelas pincas de balangandãs, enquanto signos estéticos, no contexto dos séculos XVIII e XIX, de sua construção (emissão), uso (veiculação) à ação como signo de identidade cultural (recepção).

Considerando-se a arte como linguagem, segundo Calabrese (1986, p.52),

a semiótica das artes nasce da idéia de que uma obra signifique a partir de uma estrutura comunicativa interna, e que é sua tarefa revelá-la. A semiótica da arte parte do pressuposto de que tanto a qualidade estética como o juízo de valor sobre as obras só podem nascer do objeto material que as próprias obras são. Com efeito, uma obra possui um universo de significados secundários que dependem da codificação do gosto, da estratificação das leituras, da intenção do artista, numa palavra, da sua inserção num circuito do saber.

Dessa forma, é necessário relacionar o conceito peirceano de signo aos modelos de comunicação. O modelo de comunicação de Shannon-Weaver (fig.2) designa os seguintes elementos fundamentais do processo comunicativo: remetente ou emissor (quem envia a mensagem), destinatário ou receptor (quem recebe a mensagem), mensagem (o que é comunicado, o enunciado), contexto ou referente (a que se refere a mensagem, o conteúdo, o objeto da mensagem), código<sup>14</sup> (a língua, conjunto de signos e sua sintaxe, o que torna a mensagem comunicável), e canal ou contato (conexão entre emissor e receptor).

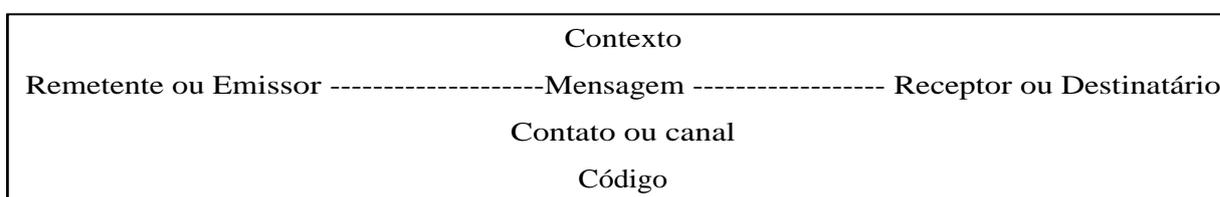


Fig.2 – Esquema do processo comunicativo (JAKOBSON, 1969, p.123)

A partir desse modelo, o lingüista russo Roman Jakobson<sup>15</sup>(1969, p.122-129) desenvolveu a sua teoria das funções de linguagens (fig.3). Segundo ele, cada elemento, a ênfase em cada um deles, determina uma função de linguagem predominante. São elas: função emotiva ou expressiva (centrada no emissor, na subjetividade); função referencial (destaca o referente, a objetividade); função poética (a mensagem é o foco); função fática (a ênfase é dada ao canal); função metalingüística (o destaque é o código) e função conativa (o interesse é o receptor).

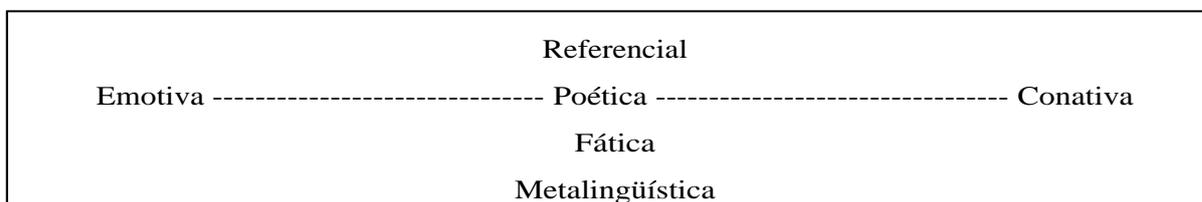


Fig.3 – Esquema das funções de linguagem de Jakobson (1969, p.129)

<sup>14</sup> “é o código que assegura a comunicação entre um emissor e um receptor”(FERRARA, 1997, p.6) e, portanto, rege a construção da mensagem, visto que “o significado é uma resultante de um modo de representação, é consequência e vem embutido no próprio modo de representação: uma íntima e indissociável aliança significante-significado” (*idem*, p.7)

<sup>15</sup> Roman Jakobson (Moscou, 1896-Boston, 1982) foi um dos fundadores do Círculo Lingüístico de Moscou (1915-20), gênese dos formalistas russos, e do Círculo Lingüístico de Praga (1926). Emigrou para a Tchecoslováquia e depois para os Estados Unidos. Sua teoria linguística, com ênfase na semântica, dialoga com a Semiótica peirceana (JAKOBSON, 1969, p.7-13).

A ênfase do presente trabalho está nas funções poética e referencial, dada à natureza artística do objeto de estudo e ao objetivo desta investigação, conforme já exposto. Para a leitura do processo comunicativo das pincas de balangandãs, o processo de produção de sentido, o roteiro a ser seguido é da materialidade sígnica, à referencialidade até os efeitos interpretativos, ou seja, através das relações sígnicas.

#### A SIGNIFICAÇÃO – O “SIGNO EM SI”

Nesse primeiro nível estabelece-se uma leitura formal, morfológica e sintática do tema. Aqui é apreciado o signo em si, a sua estrutura física, a forma, o visível, a imanência que o torna compreensível. A forma fala aos sentidos, à percepção, ela materializa possibilidades de interpretação, origina o enunciado. Rudolf Arnheim (1971, p.131) alerta para que “as formas perceptuais e pictóricas não são apenas a tradução dos produtos do pensamento, mas o sangue e a carne do próprio pensamento”. Essa análise, essencialmente descritiva, compreende os seguintes aspectos: matéria(s)-prima(s), técnicas de execução, formato, composição, coloração, volume, solidez, massa/peso, luminosidade, textura, sonoridade, proporção, movimento, ritmo, etc. “Os elementos visuais são manipulados com ênfase cambiável pelas técnicas de comunicação visual, numa resposta direta ao caráter do que está sendo concebido e ao objetivo da mensagem” (DONDIS, 1991, p.23).

Por meio dessa análise, objetivou-se estabelecer uma possível sintaxe entre os elementos ou léxicos dentro das pincas de balangandãs. Considerando-se que elementos isolados enunciados juntos não constituem um discurso, partiu-se da premissa da existência de uma orientação de sentido na reunião dos elementos, pois “a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (ANDRADE, 1994, p.4). Essa orientação pode ser indicada pela regularidade na incidência de alguns elementos, verificada através de um levantamento quantitativo de cada um deles e correlação no universo dos 27 exemplares estudados. Além disso, diante da impossibilidade de estabelecer-se a autoria de todas as

peças, pois a maioria não traz marcas, efetuou-se a pesquisa das marcas de ensaiadores e ourives identificados. Quanto à confecção, foram estudadas as técnicas de joalheria e características da principal matéria-prima: a prata, bem como os estilos encontrados.

Ainda no aspecto formal, estabeleceu-se uma análise comparativa das pencas de balangandãs, singular peça de ourivesaria baiana, relacionando-as a antigas e tradicionais jóias mágicas.

### A OBJETIVAÇÃO – A RELAÇÃO SIGNO OBJETO

“O signo estético, como qualquer signo, não traz em si o privilégio de prescindir de um referente, de um objeto do qual ele faz signo e o representa” (MACEDO, 1996, p.112). A referencialidade, a relação signo-objeto, é marcada pela contextualização. As questões aqui são como a mensagem é representada, como se insere na concepção de um determinado contexto e como seus elementos interagem. Requer, portanto, uma abordagem através da história da arte e das mentalidades. Segundo Gombrich (1986, p.78), “a forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso”. A relação de representação só é possível de ser entendida dentro de um contexto. Por isso, reconstruir-se o que foi denominado *Contexto simbólico das pencas de balangandãs*, possibilita mapear o tempo-espaço e as crenças da época. Desta forma, é possível identificar os elementos e vinculá-los às tradições culturais e artísticas às quais pertencem.

“A arte, da mesma forma que as demais atividades criativas do homem, é reflexo e refração de seu tempo e das circunstâncias materiais, morais, e econômicas, sociais e espirituais que o envolvem” (OLIVEIRA, 1987, p.65). Considerando-se que todo signo cultural é social e ideológico, “o sentido” do signo “é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” (BAKHTIN, 1999,

p.106)<sup>16</sup>. Portanto, trabalhando com um recorte específico, Salvador nos séculos XVIII e XIX, é imprescindível realizar uma contextualização histórica para tentar apontar o signo em seu contexto. A referencialidade, no caso dos símbolos, como as pencas de balangandãs, é uma construção cultural daí “o signo e a situação social em que se insere estão indissolivelmente ligados. O signo não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica” (*idem*, p.62).

Além da contextualização histórica, uma outra referência inicial importante a ser considerada é a análise etimológica, a nomenclatura do signo. A etimologia é uma eficiente ferramenta para rastrear a origem, expansão e semântica dos artefatos, pois “as denominações não são casuais. Elas carregam significados” (SANTAELLA, 1994b, p.30). Outro vínculo determinante é a ideologia. Neste caso específico dois fatores são relevantes: a estrutura da sociedade e suas crenças. A estrutura da sociedade estudada pode ser descrita através da pesquisa histórica, mas o que lhe confere vida é a ideologia. Considerando-se a natureza periférica, “marginal” e de religiosidade popular das pencas de balangandãs, há uma aproximação com o método indiciário do historiador Carlo Ginzburg na pesquisa e análise histórica. Ginzburg trabalhou, na Itália, com a micro-história, enfocando as heresias e configurações culturais alternativas, como a feitiçaria e cultos de fertilidade (o caso dos *Benandanti*). Através da documentação oficial, ele recolheu indícios para a análise de temas marginais, como é intentado nesta pesquisa.

As pencas de balangandãs trazem um caráter mágico ao qual se referem, é o valor atribuído a elas. Magia é um termo utilizado aqui no sentido de crença não institucionalizada, marcada pelo “fetichismo”<sup>17</sup>. Ou seja, uma crença em forças transcendentais que atuam no mundo e na vida dos homens e a possibilidade da ação humana interferir nesse processo. A

---

<sup>16</sup> Nesta citação e na próxima utilizada nesse parágrafo, Bakhtin refere-se especificamente à palavra, ao signo verbal. Sendo este um símbolo, aplicamos sua conceituação ao signo, ou melhor, ao símbolo em geral, no caso, o visual.

<sup>17</sup> Nessa relação, signo e objeto fundem-se, numa ação de transubstanciação, incorporação, a representação e o que é representado confundem-se. A ação mágica pressupõe que desde a emissão (construção de amuletos, talismãs, enunciados mágicos) até a recepção (uso, efeitos pretendidos) essa premissa seja aceita.



magia vai de encontro ao jugo dos deuses. É uma ferramenta simbólica de ação humana, uma tentativa de controle do destino. O antropólogo James G. Frazer, no livro *O ramo de ouro*, publicado pela primeira vez em 1890, realizou um monumental levantamento de crenças mágicas de diversas partes do mundo. De seu estudo, é possível recolher preciosas referências e se adotar a sua classificação de magia. Para ele, toda magia é simpática e pode ser dividida em dois ramos: magia homeopática (regida pela lei da similaridade) e magia por contágio (regida pela lei do contato). Segundo Frazer (1982, p.34),

se analisarmos os princípios lógicos nos quais se baseia a magia, provavelmente concluiremos que eles se resumem em dois: primeiro, que o semelhante produz o semelhante, ou que um efeito se assemelha à sua causa; e, segundo, que as coisas que estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras, mesmo à distância, depois de cortado o contato físico. Ao primeiro princípio podemos chamar lei da similaridade, ao segundo, lei do contato ou contágio.

Numa perspectiva semiótica da magia, essa é uma relação semântica<sup>18</sup>, relação sígnica de objetivação. Winfried Nöth (1996, p.38), a partir da classificação de Frazer, analisou essas duas categorias como magia icônica e magia indicial e acrescentou o que denominou magia simbólica, aquela que “pode se basear em signos arbitrários, e, algumas vezes, mesmo em signos especialmente codificados. Estes signos mágicos são símbolos em sua relação com o objeto”.

#### A INTERPRETAÇÃO – A RELAÇÃO SIGNO INTERPRETANTE

“Todo entender é um interpretar, e toda interpretação se desenvolve no meio de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto e que é ao mesmo tempo a linguagem própria do seu intérprete” (GADAMER, 1999, p.467). Como foi explicitado, o recorte de análise refere-se à Salvador setecentista e oitocentista, portanto, aos possíveis efeitos interpretativos causados pelas

---

<sup>18</sup> “No sentido mais estreito, a dimensão semântica da semiótica estuda a relação entre o signo e seu objeto. Na dimensão semântica da magia, a relação entre os signos que expressam um conteúdo mágico e o efeito prático que supostamente resulta da semiose mágica têm que ser analisados” (NÖTH, 1996, p.38).

pencas de balangandãs em seu tempo histórico. Para que ocorra esta leitura, pretende-se resgatar a mentalidade da época, as influências culturais a que principalmente as “negras de rua” estavam expostas, vestígios usados na (re)construção de um repertório de leitura, conhecimento de uma simbólica específica.

Neste nível, procura-se estabelecer a estratégia vital de funcionamento do signo, como e quem usava as pencas de balangandãs, por quais motivos e que mensagem procurava emitir. Essa questão vincula-se à origem das pencas de balangandãs e à questão ideológica que possibilitava a sua existência.

## ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Esse trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro, denominado *O contexto simbólico das pencas de balangandãs*, visa contextualizar o objeto de pesquisa, situando-o no tempo e espaço, descrevendo o cenário e tipos de personagens envolvidos. Procura-se reconstruir a ambiência que tornou possível a existência, a ação do signo, servindo de introdução ao tema. No segundo capítulo, *O signo em si: a coleção do Museu Carlos Costa Pinto*, procede-se à análise das pencas de balangandãs a partir dos exemplares existentes no acervo, a análise do signo em si, realizando-se uma desconstrução de seus elementos. Por fim, o último capítulo, *A construção do signo*, tem o objetivo de efetuar revisão bibliográfica sobre o tema, historiar a produção encontrada sobre o assunto, levantar registros iconográficos e bibliográficos que indiquem o uso das pencas de balangandãs, investigar possíveis relações / influências e forma de construção, buscando rastrear influências culturais externas, seus percursos, estabelecer semelhanças temáticas e morfológicas.

## 1. CONTEXTO SIMBÓLICO DAS PENCAS DE BALANGANDÃS

*“Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega é negro”*

Avé-Lallemant<sup>19</sup>

### 1.1. Salvador nos séculos XVIII e XIX



Fig.4 - Vista da Bahia – Passeio Público de Salvador. Abraham Buvelot (1814-1888). Óleo sobre tela, séc. XIX. Col. Beatriz e Mario Pimenta Camargo. Fonte: AGUILLAR, 2000c, p. 201

Salvador, até meados do séc. XVIII, foi a sede administrativa, política, econômica, religiosa e cultural do Brasil. Foi a primeira capital brasileira, fundada, em 1549, por Thomé de Souza, enviado da Metrópole portuguesa para ser o 1º Governador-Geral do Brasil Colônia. Quando o Brasil tornou-se Vice-Reino (1714), manteve-se como sede até 1763<sup>20</sup>. A sua privilegiada posição geográfica<sup>21</sup>, consolidou-a como o principal porto comercial do

<sup>19</sup> Avé-Lallemant (1961, p.20). Comentário do médico alemão Robert Christian Berthold Avé-Lallemant (1812-1884), viajante oitocentista, quando esteve na Bahia em 1859.

<sup>20</sup> Em 1763, a capital do Brasil foi transferida de Salvador para o Rio de Janeiro (MATTOSO, 1992, p.79).

<sup>21</sup> Localiza-se no centro da extensa costa marítima brasileira (LAPA, 1968, p.2).

Atlântico Sul<sup>22</sup>, parada obrigatória das naus portuguesas vindas do Oriente carregadas com os valiosos e cobiçados produtos exóticos (especiarias, porcelana, seda, etc), em direção à Europa (LAPA, 1968, p.139-40). O Pacto Colonial<sup>23</sup> garantia a Portugal o monopólio de comércio com a sua colônia brasileira. Economicamente, era o açúcar o principal produto de exportação do Brasil, tão bem adaptado ao massapê do Recôncavo Baiano. Para garantir essa produção, foram importados, como mão-de-obra, escravos africanos desde o séc. XVI. Devido à grande demanda, o tráfico de escravos tornou-se a mais lucrativa atividade econômica até meados do séc. XIX.

É possível caracterizar Salvador setecentista e oitocentista como uma sociedade senhorial, escravocrata, patriarcal, vivendo em função do seu porto<sup>24</sup>. Nos extremos deste quadro estavam o senhor de engenho e o escravo. A partir de critérios econômicos<sup>25</sup> e de prestígio social e poder, Mattoso (1992, p.596-99) traçou uma estratificação social dividida em quatro grupos. No ápice estaria a elite da sociedade baiana englobando altos funcionários do Estado e do clero secular, os grandes proprietários de terras (senhores de engenho e pecuaristas), grandes negociantes e oficiais militares de altas patentes. O segundo grupo reuniria funcionários de nível médio do Estado e da Igreja, oficiais militares, alguns comerciantes e proprietários rurais, profissionais liberais, pessoas que viviam de rendas e mestres-artesãos em ofícios considerados nobres. O terceiro grupo seria composto por funcionários públicos e militares de baixo escalão, profissionais liberais de pouco prestígio (sangradores, barbeiros, pilotos de barcos, músicos), artesãos e comerciantes das ruas (onde predominavam os alforriados). No quarto grupo estariam os escravos, os mendigos, os vagabundos e as

---

<sup>22</sup> Segundo Albuquerque (1999, p.93), “Salvador tornou-se conhecida como o ‘porto do Brasil’ em documentos coloniais”.

<sup>23</sup> O Pacto Colonial é a característica fundamental do antigo Sistema Colonial. Ele é definido pela exclusividade, monopólio comercial da metrópole sobre a(s) colônia(s). Desta forma, “toda atividade econômica colonial se orientará segundo os interesses da burguesia comercial da Europa” (NOVAIS, 1984, p.49), da produção ao comércio.

<sup>24</sup> E, portanto, “sujeita às flutuações das ofertas de um mercado internacional caprichoso, a uma produção de gêneros de exportação sempre prejudicada pela má qualidade dos transportes, a um abastecimento difícil e insuficiente” (MATTOSO, 1997, p.145).

<sup>25</sup> Os critérios econômicos de Mattoso baseiam-se nos dados sobre recursos anuais dos sete grupos sociais distinguidos por Vilhena (1969, v.1, p.55-56) no séc.XVIII: magistrados e funcionários das finanças, corporação eclesiástica, corporação militar, corpo dos comerciantes, povo nobre, povo dos artesãos e escravos.

prostitutas. Apesar das dificuldades econômicas, legais e preconceitos raciais, a mobilidade social era possível, tanto horizontal (dentro dos grupos) quanto verticalmente (entre grupos). Entretanto, segundo Reis (2003, p.29),

essa relativa permeabilidade da estrutura social não nos deve fazer esquecer o caráter escravista da sociedade baiana, com milhares de seus habitantes na condição de propriedade legal de outros indivíduos, e em que racismo e intolerância étnico-cultural desempenhavam um papel importante na definição de quem devia obedecer e quem devia mandar.

## 1.2. A População negra

A maior parte da mão-de-obra ativa no Brasil, nas mais diferentes atividades, era negra. Na Bahia dos séculos XVIII e XIX, a maioria da população era formada por negros e mulatos, escravos ou livres. No século XVIII correspondiam a 2/3 da população e no primeiro quartel do século XIX chegavam a 3/4 (MATTOSO, 1992, p.86). Eles trabalhavam na lavoura, executavam tarefas domésticas e nas cidades realizavam uma série de tarefas como negros ao ganho<sup>26</sup>, comercializando mercadorias ou oferecendo seus serviços nas ruas (*idem*, p.537-538). Na capital, Salvador, em 1808 os negros e mulatos compreendiam 78,3% da população, sendo 43% livres e 35,3% escravos, e em 1872 eram 72,4%, sendo 60,2% livres e 12,2% escravos (*idem*, 1988, p.22).

---

<sup>26</sup> O escravo ao ganho representa uma nova face da escravidão. “Colocar no ganho escravos deveria representar uma grande oportunidade de lucros, pois o senhor, além de livrar-se dos custos do sustento deste escravo, muitas vezes ainda era mantido pelo trabalho deste nas ruas da cidade. Este investimento fazia-se acessível até para as famílias pobres, que tinham esses negros às vezes sua única fonte de renda.

Esses escravos passavam o dia nas ruas alugando os seus serviços, com a obrigação de entregar aos seus senhores uma quantia diária ou semanal preestabelecida. O excedente pertencia ao escravo, que o utilizaria da maneira que melhor lhe interessasse, não obstante ser esta situação contraditória ao sistema escravista, que proibia a ele (escravo), na condição de propriedade, possuir bens” (SILVA, 1988, p.21). Com relação a essa situação, o projeto de José Bonifácio de Andrade e Silva de 1823, publicado em 1825, garantia, entre outros benefícios aos cativos, “a propriedade do pecúlio do escravo, permitindo-lhe herdar e deixar por sua morte o que possuísse” (MORAES, 1986, p.33).

Quanto à procedência, os negros dividiam-se em africanos, os nascidos na África, e em crioulos, os nascidos no Brasil<sup>27</sup>. A condição jurídica dos negros e mulatos compreendia três categorias: escravo, forro e livre. O escravo era propriedade, bem móvel, mão-de-obra dos seus senhores, que podiam “alugar, emprestar, vender, doar, alienar, legar, hipotecar e dá-lo em usufruto” (MATTOSO, 2001, p.182). Forro ou liberto era o ex-escravo que obtinha alforria (manumissão, libertação), mediante compra de sua liberdade (por ele ou outros) ou favor de seu senhor(a). Livre era o nascido sob essa condição, filho de pai e mãe livres ou libertos, africanos ou crioulos<sup>28</sup>. Conforme Kátia Mattoso (*idem*, p.132) destaca, “a mestiçagem e a manumissão conferem originalidade ao Brasil dos séculos XVII, XVIII e XIX”. Contudo, a condição jurídica não altera as relações de poder e sob o regime escravista, negros e mestiços deviam sempre ser submissos aos brancos.

Além da diferenciação jurídica, que implicava num determinado *status* social, havia a diferenciação pela atividade executada e pela etnia. O tipo de trabalho determinava uma hierarquia de função. Segundo Oliveira (1979, p.47-59), os escravos e a maioria dos libertos<sup>29</sup> estavam distribuídos numa ordem ascendente em quatro categorias de trabalho:

1. **Ocupações manuais não qualificadas.** Compreendiam os carregadores, estivadores, copeiros, serventes e remadores. Segundo Silva (1988, p.34), quanto aos carregadores<sup>30</sup> (fig.5), as mais desprezíveis atividades eram a de carregar lixo e excrementos

---

<sup>27</sup> Existiam no Brasil também os escravos vindos de Portugal, ditos cativos “do Reino, de Portugal, Reinol, e, mais raramente, de Lisboa e do Alentejo” (VENÂNCIO, 2000, p.213). Esses escravos podiam ser africanos ou crioulos de Portugal. Sua presença é ínfima e não foi identificado qualquer estudo sobre sua existência na Bahia.

<sup>28</sup> Também eram considerados livres os emancipados, que eram os africanos apreendidos em navios negreiros após a proibição do tráfico negreiro (SILVA, 2003, p.157) com a Lei de 7 de novembro de 1831 (MORAES, 1986, p.34) e os ingênuos, filhos de mulher escrava, nascidos livres a partir da Lei do Ventre Livre de 1871 (REIS, 2001, p.137).

<sup>29</sup> Ao liberto geralmente cabia realizar “as mesmas tarefas que quando escravo, competindo com os demais pelas escassas chances oferecidas” (OLIVEIRA, 1979, p.76). Uma categoria privilegiada de libertos, quando reunia pecúlio suficiente, adquiria escravo(s) e vivia das rendas fruto do trabalho deste(s) como ganhadores ou alugados pois “a vida de cativo ensinara ao liberto que ser livre era ser senhor e ser senhor era possuir escravos que trabalhavam para si” (*idem*, p.80).

<sup>30</sup> Os carregadores são chamados de Cangueiros por Debret (1940, v.1, p.231)

(tigre)<sup>31</sup>, atividade designada aos prisioneiros e negros boçais<sup>32</sup>. Havia os carregadores de água, os aguadeiros. Os da Alfândega, que atuavam nos armazéns e porto, eram os mais bem remunerados. E os que transportavam pessoas em redes e cadeirinhas eram os de maior status.

2. **Ocupações manuais semi-qualificadas.** Encontram-se nestas a maioria dos escravos domésticos (como será visto a seguir) e os vendedores que mercadejavam em casa<sup>33</sup> e ambulantes<sup>34</sup>(fig.5). Nesse grupo estão em sua maioria mulheres.
3. **Ocupações manuais qualificadas.** Eram conhecidos como ofícios mecânicos<sup>35</sup>. Esse grupo representava uma mão de obra especializada. As principais atividades exercidas pelos escravos no século XVIII eram barbeiro, sapateiro (fig.6) e alfaiate (FLEXOR, 1974, p.60). “A sobrevivência de um escravo [e de um negro livre ou liberto] estava ligada à sua qualificação individual, que representaria para o seu proprietário maior possibilidade de obtenção de renda imediata e ao escravo a garantia da manutenção de sua atividade” (SILVA, 1988, p.34).
4. **Ocupações não manuais.** Englobavam uma pequeníssima parcela dos escravos e a elite dos libertos. Eram os proprietários e administradores de negócios próprios, que iam da posse de escravos a roças, tendas de barbeiros e quitandas.

---

<sup>31</sup> Como não havia serviço de esgotamento, os excrementos eram transportados em barris denominados tigres para despejo em lugares determinados na cidade.

<sup>32</sup> Boçal é o escravo recém-chegado da África e desconhecedor da língua do país (FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, 1996, p.285)

<sup>33</sup> Acrescentou-se à classificação original os vendedores que mercadejassem em casa, ou seja, em estabelecimento fixo, denominados na época de vendeiros.

<sup>34</sup> Chamado também de regateiros. No livro Maria Dusá, editado em 1910, Lindolfo Rocha (1980, p.32) cita as “pretas de tabuleiro” vendendo “pão-de-ló e manuê”.

<sup>35</sup> Segundo o Regulamento de 20 de agosto de 1861, os negros (denominados africanos) livres, libertos ou escravos podiam exercer os seguintes ofícios mecânicos: abridor, armeiro, alfaiate, asfalteiro, barbeiro, cravador, caldeireiro, coronheiro, correeiro, chapeleiro, cabeleireiro, charuteiro, carapina, carpinteiro, cordoeiro, calafate, calceteiro, canteiro, covoqueiro, curtidor, dourador, espingardeiro, escultor, entalhador, encadernador, empalhador, envernizador, ferrador, ferreiro, funileiro, fogueteiro, lapidário, lavrante, latoeiro, livreiro, marceneiro, ourives, pintor, polieiro, pedreiro, relojoeiro, serralheiro, sirgueiro, surrador, seleiro, segeiro, sapateiro, serrador, tintureiro, tecelão, torneiro, tamanqueiro, tanoeiro, vidraceiro (FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, 1996, p.298)



Fig.5 - Vendedora de quitutes e carregador. Anônimo. Aquarela, guache e tinta ferrogálica, c. 1829. Col.Particular. Fonte: ARAÚJO, 2002. p.42

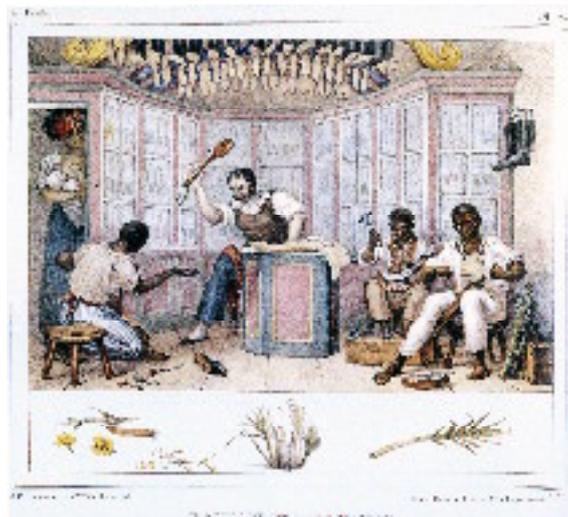


Fig.6 - Sapataria. J. B. Debret. 1834-39. Litografia colorida a mão. Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.106

Evidentemente, essa não é uma classificação rígida, estática. Conforme a demanda, os negros executavam as funções necessárias. Os escravos agricultores e criadores de animais podiam fazer o transporte da produção e comercializar as mercadorias na cidade. Também “uma escrava podia fazer serviço doméstico, vender comidas e bebidas nas ruas e costurar” (KARASCH, 2000, p.260)<sup>36</sup>. A especialização do serviço escravo era regra nas famílias abastadas que contavam com uma grande quantidade de criados, símbolo de sua superioridade econômica. A hierarquia dessa criadagem doméstica (fig.7) tinha no seu topo a figura das mucamas<sup>37</sup>, “as criadas pessoais ricamente vestidas dos abastados” (*idem*, p.286). Seguia-se a amade-leite, a escrava que amamentava<sup>38</sup> os filhos dos seus senhores e muitas vezes os criavam como amas. Acompanhando a linha feminina, que é do

<sup>36</sup> O mesmo valia para os livres e libertos, desde que não possuíssem seus próprios escravos, o que os colocava em outro *status* social.

<sup>37</sup> “Mukama, em quimbundo, refere-se aos escravos domésticos de ambos os sexos, cativos do próprio povo ambundo, nas aldeias nativas de Angola. O uso exclusivamente feminino do substantivo na Colônia e no Império demonstra a especialização econômica da mulher cativa no trabalho doméstico e no aleitamento dos filhos dos senhores” (ALENCASTRO, 1997, p.63). A versão masculina das mucamas, que não tinham, contudo, a sua influência, eram os criados ou pajens pessoais que serviam aos homens. Mary Karasch (2000, p.286) ressalta os fortes vínculos existentes entre os senhores e a mucama que “de ancestralidade não raro mista, a mucama era com frequência meia-irmã, filha ou concubina de seu senhor, ou aparentada da família de alguma outra maneira. Em muitos lares, especialmente se seu senhor não fosse casado, ela servia de governanta ou supervisora, encarregada dos outros escravos. Nesse caso, devia muitas vezes, sua posição ao fato de ser sua amante (*sic*) ou companheira”.

<sup>38</sup> As amas-de-leite eram freqüentes, uma vez que a amamentação não era, até meados do século XIX, uma prática comum entre as senhoras brancas (ALENCASTRO, 1997, p.63).



interesse desta dissertação, tem-se as cozinheiras, costureiras e lavadeiras. E, por fim, “no extremo inferior da hierarquia dos criados domésticos estavam aqueles designados para as tarefas mais subalternas, como limpar, carregar água, servir à mesa, auxiliar na cozinha e despejar lixo. Esses eram os menos especializados, como os novos africanos, crianças ou escravos idosos e enfermos, que não tivessem uma relação especial com seu senhor” (*idem*, p.288).



Fig.7 – Um funcionário do governo com sua família e escravos. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida a mão, 1834-1839. Fonte: KARASCH, 2000, p.222/223.<sup>39</sup>

Especificamente com relação às mulheres negras e mulatas, quer fossem escravas ou libertas, africanas ou crioulas, que trabalhavam nas ruas, elas exerciam uma série de atividades comerciais, que iam desde a venda de produtos alimentícios<sup>40</sup> até o comércio do próprio corpo. A prostituição feminina era um comércio exercido, tanto em tempo parcial<sup>41</sup>,

<sup>39</sup> Essa imagem ilustra a disposição hierárquica costumeira observada em iconografia da época nos passeios familiares: à frente, o chefe da família seguido pela prole (duas filhas), em ordem crescente de idade, e esposa com mantilha de renda negra; atrás a mucama mulata bem vestida, a ama negra carregando o bebê, uma outra escrava (identificada pelo artista como escrava da ama), o criado do senhor e dois jovens escravos, um em fase de aprendizado e o outro recém comprado (DEBRET, 1940, t.1, p.126-127).

<sup>40</sup> Além desses trabalhos, elas exerciam tradicionais atividades destinadas às mulheres como a de parteiras (denominadas na época de *aparadeiras*).

<sup>41</sup> “Os viajantes, de Schlichthorst a Toussaint-Samson, relataram que as mulheres negras que eram vendedoras de rua ou escravas domésticas durante o dia com frequência

como integral. Tudo era vendido nas ruas<sup>42</sup>: leite, café torrado, carvão, samburá, capim, milho, cestos, tecidos, jóias, perfume, sabão, louça, frutas, vegetais, aves, bolos, pão, sucos, doces, arruda, etc. As mulheres dominavam o comércio de alimentos. Mary Karasch (2000, p.285), referindo-se ao Rio de Janeiro oitocentista, observa que

em particular, o negócio de comida, exceto a carne e o peixe vendidos por homens, parece ter sido uma especialidade das mulheres africanas e baianas. Quando observa as filas de escravos trazendo legumes e verduras para a cidade, Horner notou que as mulheres eram mais numerosas que os homens. Outra especialidade delas era a venda de quitutes, como guisados com azeite-de-dendê, peixe frito, carne-seca grelhada, balas, doces e refrescos. Mascateavam de porta em porta e vendiam em restaurantes ao ar livre montados nos mercados, ou perto deles.

### 1.3. Identidades étnicas

Quanto à etnia, é preciso considerar a origem desses indivíduos, as diferentes tradições que carregavam. O Brasil foi o destino de cerca de 3.500.000 a 3.600.000<sup>43</sup> escravos africanos entre os séculos XVI e XIX, aproximadamente 38% dos cativos transportados para o Novo Mundo (MATTOSO, 2001, p.53). Grande parte destes foi vendida para a Bahia, em larga escala a partir de 1549-50<sup>44</sup> (NINA RODRIGUES, 1988, p.14). Eles procediam de diversas regiões da África e pertenciam a diferentes culturas,

---

ganhavam dinheiro extra por sua conta à noite” (KARASCH, 2000, p.286). Também Vilhena (1969, v.1, p.54), no século XVIII, fala das “mulheres de tarifa”. Segundo Décio Freitas (1983, p.82) “senhoras das mais ilustres famílias de Salvador vestiam e embelezavam suas escravas mais jovens e belas para a prostituição”.

<sup>42</sup> Ewbank, 1976, p.78-80

<sup>43</sup> Segundo J. J. Arruda (1996, p.238) vieram para o Brasil, entre os séculos XVI e XIX, 3.646.000 escravos africanos.

<sup>44</sup> Segundo Pierre Verger (1987, p.10), os cativos africanos foram trazidos para a Bahia em 4 ciclos:

I – Ciclo da Guiné (século XVI)

II – Ciclo de Angola (século XVII)

III – Ciclo da Costa da Mina (século XVIII)

IV – Ciclo Benin(1770-1852). Última fase – da ilegalidade (século XIX), tendo o último desembarque oficial ocorrido em 1852 na Pontilha, Ilha de Itaparica.

sendo principalmente bantos e sudaneses<sup>45</sup>. Até o século XVII, eram maioria os bantos, constituídos pelas inúmeras tribos do grupo *angola-congolês* e do grupo da *ContraCosta* (ambas representadas, dentre outros, pelos angola, cassanges, congos, cabindas, benguelas, moçambiques). Já no final do século XVIII há uma maioria das culturas sudanesas, representadas principalmente pelos povos *yoruba*, da Nigéria (nagô; ijêchá; eubá, ou ebá, ketu, ibadan, yebu ou ijebu e grupos menores); pelos *daomeanos* (grupo ou ijebu e grupos menores); pelos *daomeanos* (grupo da Costa do Ouro, grupos minas propriamente ditos: fanti e ashanti); por grupos menores da Gâmbia, da Serra Leoa, da Libéria, da Costa da Malagueta, da Costa do Marfim, dentre outros (krupano, agni, zema, timiní, etc.) (RAMOS, 1979, p.186-87). Também chegaram nesse período as culturas guineano-sudanesas islamizadas, representadas em primeiro lugar pelos *peuhl* (fulah, fula, etc), *mandinga* (solinke, bambara...) e *haussá* do norte da Nigéria; e por grupos menores como os *Tapa*, *Bornú*, *Gurunsi*, e outros.



Fig.8 - Escravas de diferentes nações<sup>46</sup>. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida a mão, 1834-39. Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.92

<sup>45</sup> Essa terminologia bantos e sudaneses, “usada no passado por historiadores e antropólogos para explicar muita coisa, explicam, na realidade, muito pouco” e também “denominações como jeje, nagô, angola etc., também são insuficientes para os africanos” (REIS, 1996, p.18). Essa classificação, baseada na geopolítica do tráfico, é citada aqui apenas como referencial, indicando a existência de uma diversidade de povos vindos para a Bahia.

<sup>46</sup> Essas negras do Rio de Janeiro oitocentista são descritas por Debret (1940, t.1, p.187) da seguinte forma: “Nº1 – Rebolo, criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado de

Em estudo sobre a procedência étnica dos escravos na Bahia setecentista, Ott (1988, p.33-59) verificou, a partir de inventários, a predominância em Salvador e Recôncavo Baiano de negros sudaneses (citados como da Guiné, da Costa, Mina, Nagô, Gêge, Calabar, Ardas, de Cachéu, Cabo Verde, Benin, Tapa) em prol dos banto (citados como Angola, Benguela, Congo, Cabinda, Moçambique, Monjolo, Cassange, Dongo, Moongo, Quissamas, Ganguela, S. Tomé, Gungo, Rebolo). Com relação aos negros enviados para o interior do estado da Bahia, a partir dos passaportes de escravos, a relação se inverte, a grande maioria é de negros banto (citados como Angola, Benguela e Congo) em prol dos sudaneses (ditos Mina, Nagô e Gêge). O levantamento realizado por Oliveira (1995/1996, p. 174-193), através dos testamentos de libertos<sup>47</sup> da Bahia no período de 1790 a 1890, detectou a presença na Bahia das seguintes nações: Costa da Mina, Gêge, Angola, Costa da Guiné, Costa do Leste, Benguela, Nagô, Agoni, Calabar e Congo. Também a partir dos anúncios de escravos fugidos em jornais baianos oitocentistas percebe-se a presença de negras designadas como Angola, Moçambique, Gêge, Nagô, Haussá<sup>48</sup>, Congo, Calabar, Mina, Cabinda, Rebolo e Benguela.

#### Quais foram os efeitos da travessia da calunga grande<sup>49</sup>?

---

sua senhora; Nº2 – Congo, negra livre, mulher de trabalhador negro (traje de visita); Nº3 – Cabra, crioula, filha de mulato e negra, cor mais escura do que o mulato (traje de visita); Nº4 – Cabinda, criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal; Nº5 – Crioula, escrava de casa rica, de baeta na cabeça; Nº6 – Cabinda, criada de quarto de uma jovem senhora rica; Nº7 – Benguela, criada de quarto de uma casa opulenta; Nº8 – Calava, jovem escrava vendedora de legumes, tatuada com terra amarela, penteada com uma tira de crina bordada, com contas e pingentes do mesmo tipo nos cabelos; Nº9 – Moçambique, negra livre recém-casada; Nº10 – Mina, primeira escrava de um negociante europeu (favorita sujeita a chicotadas); Nº11 – Monjola, antiga ama e pagem de casa rica; Nº12 – Mulata, filha de branco com negra, concubina ‘tenda e mantanda’; Nº13 - Moçambique, escrava em casa de gente abastada; Nº14 – Benguela, escrava vendedora de frutas, penteada com vidrilhos; Nº15 – Cassange, primeira escrava de um artífice branco; Nº16 – Angola, negra livre quitanteira” e acrescenta “as negras monjolas são mais particularmente revoltadas, mas compartilham da alegria, da feceirice e principalmente da sensualidade que caracterizam os congos, os rebolos e os benguelas”.

<sup>47</sup> Da série de mais de 3.000 testamentos entre 1790 e 1890, pertencentes aos 64 livros de Registro de Testamentos da Seção Judiciária do Arquivo Público do Estado da Bahia, cerca de 15% são testamentos de ex-escravos.

<sup>48</sup> São citados como “Uca” (*sic*). Os haussás foram exportados para a Bahia a partir do final do século XVIII devido à revolução social e política na Haussalândia (FREITAS, 1983, p.80).

<sup>49</sup> A calunga grande é o oceano Atlântico. A palavra é de origem banto, refere-se ao mar, ao fundo da terra, ao abismo (CASTRO, 2001, p.192). A travessia da calunga grande, a viagem

Extraídos de suas nações, separados de suas famílias e expostos à aculturação imposta pela Igreja Católica e por seus senhores, os negros não se deixaram anular.

Não foi só no sistema de batizar os negros que se resumia a política de assimilação, ao mesmo tempo de contemporização seguida no Brasil pelos senhores de escravos: consistiu principalmente em dar aos negros a oportunidade de conservarem, à sombra dos costumes europeus e dos ritos e doutrinas católicos, formas e acessórios da cultura e da mítica africanas (BASTIDE, 1989, p.163).

Os negros reconstruíram suas identidades no novo ambiente segundo 'laços de nação', tais como "a recomposição dos vínculos familiares, a escolha dos parceiros sexuais, as relações de compadrio, a compra de escravos de origem africana pelos africanos libertos", além das relações estabelecidas, no caso específico da Bahia, através das "irmandades, dos candomblés, das juntas de alforria<sup>50</sup> e dos cantos de trabalho<sup>51</sup>" (OLIVEIRA, 1995/1996, p.177). A sua organização quanto à etnia é particularmente vista nas irmandades negras católicas.

As irmandades "reagrupam homens livres, forros e escravos de acordo com suas origens étnicas: Nossa Senhora [do Rosário] da Baixa dos Sapateiros, da Bahia, por exemplo, somente admite negros angolanos; Nosso Senhor da Redenção se compõe unicamente de geges. Outras confrarias só aceitam mulatos – os crioulos. Contudo, desde o século XVIII, criam-se novas confrarias mais flexíveis e, no século XIX, quando as associações civis tomam o lugar das religiosas, as distinções étnicas perdem praticamente toda sua importância" (MATTOSO, 2001, p.148).

Mas o que é uma Irmandade negra católica e qual a sua função?

---

ao desconhecido, era como um rito de passagem, o nascimento para uma nova vida, uma vida de escravidão.

<sup>50</sup> Juntas de alforria eram associações de ajuda mútua, nas quais alguns escravos ao ganho se reuniam com negros livres ou libertos, juntando suas economias com o objetivo de adquirir a liberdade. Segundo Querino (1988, p.154), "cada junta estava sob a chefia de um deles, o de mais respeito e confiança, e constituíam a caixa de empréstimos". Algumas juntas de alforria eram configuradas como irmandades negras católicas como a Confraria de Nossa Senhora da Soledade Amparo dos Desvalidos, fundada em 1832 na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Quinze Mistérios, em Salvador, Bahia (VERGER, 1999, p.218).

<sup>51</sup> Conforme Silva (1988, p.123), os cantos de trabalho destinavam-se a regular o trabalho dos negros nas ruas e evitar conflitos. Eram organizados territorialmente segundo a etnia e ocupação, recebendo o nome do local onde os ganhadores se reuniam.

Segundo a historiadora Anna Amélia V. Nascimento, corporações, irmandades e confrarias existiam na Europa ocidental desde os séculos XII e XIII (2000, p.11). Na Bahia, formaram-se essas associações leigas de caráter assistencialista, desde o século XVII, com o objetivo de, em torno de uma certa invocação, congregar devotos, zelando por sua proteção laica e espiritual. Ser de uma Irmandade implicava em um pertencimento, envolvendo direitos e deveres.

Associações religiosas dotadas de regras específicas, essas confrarias exigiam que seus membros pagassem direitos de entrada (jóias) e contribuições mensais variáveis, oferecendo a estes, em contrapartida, ao lado de objetivos espirituais, assistência durante a vida e na hora da morte. Pensões, encargo de despesas hospitalares e digna celebração dos funerais eram alguns dos benefícios previstos. Assim, além de considerações de ordem religiosa, pesava o espírito de ajuda mútua, muito importante numa cidade em que as fortunas se faziam e se desfaziam no espaço de uma geração. Ninguém estava livre do infortúnio. Integrar uma irmandade era prova de prudência e garantia de permanência no mesmo grupo social, em caso de empobrecimento. As contribuições podiam ser investimento a fundo perdido, mas sempre representavam também uma espécie de poupança diante desse futuro incerto (MATTOSO, 1992, p.400)

As irmandades refletiam a organização social e étnica da cidade, tornando visíveis as diferenças entre os grupos.

Não só os negros e pobres se associavam a irmandades, que fique claro. Na verdade, essas instituições religiosas leigas faziam parte da vida de quase todos os grupos sociais e em geral as pessoas a elas se associavam de acordo com sua condição social, origem nacional e classificação racial. Havia irmandades de brancos, mulatos e negros; de brancos da terra e d'além-mar; de negros brasileiros e africanos; de africanos de diferentes origens africanas. Com o avançar do séc. XIX muito dessa segregação desapareceria ... (REIS, 1997, p.123)

Existiam em Salvador as irmandades formadas somente por portugueses (como a de Nossa Senhora da Conceição da Praia), por brancos nacionais<sup>52</sup> (a da Mãe Santíssima e Senhora das Angústias do Mosteiro de São Bento<sup>53</sup>), por pardos (Senhor Bom Jesus da Paciência, Nossa Senhora do

---

<sup>52</sup> Brancos nacionais são os homens brancos da terra, os nascidos no Brasil.

<sup>53</sup> CAMPOS, 2001, p.151

Boqueirão) e por negros. Nestas ocorriam subdivisões, segregações étnicas e sociais,

o que vem comprovar, sem dúvida, a existência de animosidade entre seus componentes de etnias diversas, refletindo aquelas perduráveis na sociedade. Homens livres, mesmo de cor, afastavam os escravos das Irmandades de livres; homens pretos eram contra a inclusão na Irmandade daqueles africanos chamados de mar afora, fugindo ao perigo das crenças pagãs (NASCIMENTO, 2000, p.12)

Evidentemente, as relações entre os diversos grupos, existentes na África, eram replicadas no Brasil, e os novos grupamentos eram calcados em afinidades predominantemente culturais<sup>54</sup>. Oliveira (1979, p.156) listou 36 irmandades de homens de cor em Salvador oitocentista, a partir dos testamentos de libertos do período. Assim existiam, entre outras, as Irmandades de crioulos (São Benedito, do Convento de São Francisco), de negros jejes daomeanos (Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção, capela do Corpo Santo), de negros congo-angola (Nossa Senhora do Rosário das portas do Carmo), de negros jejes e benguelas (Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de João Pereira) de negros nagô-iorubá (Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha)<sup>55</sup>. Cada irmandade tinha um traje (opas<sup>56</sup> de cores diferentes) e insígnias que distinguiam os seus membros. Os da Irmandade do Bom Jesus da Paciência vestiam “capas brancas com mulsa rocha (sic)<sup>57</sup>” (Compromisso da Irmandade *apud* CAMPOS, 2001, p.253); os do Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção usavam “capa branca e murça roxa, tendo presa a esta, pequena cruz de metal branco, à esquerda” (*idem*, 2001, p.266).

<sup>54</sup> No decorrer do século XIX, Oliveira (1979, p.149) constatou, através de testamentos de libertos, que essas divisões étnicas vão se diluir, pois “indivíduos de diversas nações declaravam-se membros de uma mesma irmandade” e até os pardos “passaram a aceitar negros especialmente se estes possuísem significativos bens”.

<sup>55</sup> VERGER, 2002, p.243

<sup>56</sup> Opa é uma espécie de capa usada pelos membros de Irmandades.

<sup>57</sup> A grafia correta é murça roxa. Murça é uma “vestimenta de cor, em forma de cabeção, usada pelos cônegos, em cima da sobrepeliz” (DICCIONÁRIO prático ilustrado. Porto: Lello & Irmão editores, 1944, p.764). Cabeção refere-se “a parte superior, que forma uma espécie de gola geralmente larga e pendente” e também “a parte superior da camisa do traje típico das baianas (HOUAISS, 2001).

#### 1.4. Modos de vestir

Há poucos estudos sobre a indumentária brasileira colonial e imperial, principalmente das mulheres das camadas não privilegiadas. Por isso, existem muitas lacunas a serem ainda investigadas. Uma das principais fontes consultadas foram os registros escritos e iconográficos<sup>58</sup>. Todas as mulheres negras e mulatas, retratadas no Brasil nos séculos XVIII e XIX por artistas como Carlos Julião, João Francisco Muzzi, Leandro Joaquim, Debret, Rugendas e descritas por viajantes estrangeiros, expressavam as suas diferenças e *status* sociais através da linguagem do traje.

O tecido e a forma do vestido indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas exibiam sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, baeta negra, picote, xales baratos e pouca coisa mais; as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou baeta (ARAÚJO, 1997, p.54)

Para Priori (2002, p.194), a roupa, na sociedade do Brasil colonial e imperial, era a configuração de uma cultura de aparências exibida em praça pública. O traje era uma prática significativa, que obedecia a um código cultural de signos, que visava a identificação visual dos seus usuários, demarcando categorias sócio-econômicas. “Vestir é um ato de diferenciação, é essencialmente um ato de significação” (*idem*, 2002, p.199). É uma imagem elaborada a partir do talhe, tipos de tecidos (sua principal matéria-prima), decoração, cores e acessórios. A ocultação e a valorização de certas partes do corpo (levando até mesmo à sua modificação física) integram a sua linguagem, obedecendo à moral e estratégias de sedução de cada época. Segundo Oliveira (2002, p.129), “a aparência construída pelo traje agrega ao seu ser valores positivos que lhe conferirão certa competência para melhor agir no contexto em que se insere”. Um desses aspectos é o da apreciada rigidez conferida pelas roupas da elite feminina através do uso de corpetes,

---

<sup>58</sup> Uma das principais fontes foi a brasileira da coleção Castro Maya disponibilizada em diversas publicações. As figuras das negras, quando não são os elementos centrais retratados, compõem muitas das vistas urbanas das cidades em pinturas, desenhos e gravuras e desde a segunda metade do século XIX são registradas nas fotografias. Na própria fig.4 que abre esse capítulo é possível vê-las em primeiro plano à direita.



espartilhos, armações sob as saias, pois “quanto menor a mobilidade, maior era a posição social” (LIMA, 2002, p.52), visto que, o trabalho era identificado à condição servil. Além de condicionamentos sócio-culturais, o vestir envolve escolhas e posturas corporais configurando a singularidade de expressão de cada indivíduo. A aparência, o corpo vestido, é um fenômeno sógnico, que produz um efeito de sentido, baseado na construção de um texto sustentado pelo código vestimental, que atua nas três modalidades de referências semióticas: icônica, indicial e simbólica, que juntas compõem um corpo simbólico/semântico, criando processos de identidade contextuais. Desta forma, o traje deve ser

observado quando inserido em um determinado meio social, onde se manifestará como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão presente no processo cultural. Configura-se plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção, ação ou performance. Conseqüentemente, articula diferentes tipos de discursos: político, poético, amoroso, agregador, hierárquico, etc. Tais discursos são construídos à medida que a sociedade vai se estruturando, se desenvolvendo e exercendo a função de confirmadora externa do sistema de organização que o homem social privilegia e o traduz por intermédio da linguagem visual do traje (CASTILHO, 2002, p.71).

Segundo a historiadora Sílvia Hunold Lara (2000a, p.179-180), havia toda uma tradição legislativa portuguesa e dispositivos legais que regiam o vestuário, para o controle e manutenção das distinções sociais. Entretanto, essas antigas regras a respeito dos tecidos e ornatos, não foram expressas nas Ordenações Manuelinas e Filipinas<sup>59</sup>. Foram as Cartas Régias, os pareceres do Conselho Ultramarino e as Pragmáticas de 1677 e de 1749 que visaram controlar as regras do trajar. Algumas normas eram extensivas a todo o mundo português: Portugal e suas colônias. Outras eram específicas, como as Cartas Régias. A principal problemática no Brasil era a preocupação com o excessivo luxo no vestir das negras e mulatas<sup>60</sup>,

---

<sup>59</sup> As Ordenações foram a sistematização e uniformização das leis que vigoravam em Portugal. Três foram as Ordenações: as Afonsinas, publicadas em 1446; as Manuelinas, publicadas de 1512 a 1521; e as Filipinas, publicadas em 1603 e confirmadas em 1643 (DICCIONÁRIO prático ilustrado. Porto: Lello & Irmão editores, 1944. p.1601), após o término da União das Coroas Ibéricas (1580-1640).

<sup>60</sup> Sobre a proibição às escravas do uso de seda ou objetos de luxo, tratavam as Cartas Régias de 1696, 1703 e 1709, específicas para o Brasil (LARA, 2000a, p.181).

mormente as escravas (LARA, 2000a, p.179). O capítulo IX da Pragmática de 1749 (*apud* ESCOREL, 2000, p.171-172), dedicado ao traje dos negros e mulatos das Conquistas, proibindo o uso de artigos de luxo, revogado quatro meses depois<sup>61</sup>, determinava que

Por ser informado dos grandes inconvenientes, que resultam nas Conquistas da liberdade de trajarem os negros, e os mulatos, filhos de negro, ou mulato, ou de mãe negra, da mesma sorte que as pessoas brancas, próbo aos sobreditos, ou sejam de um, ou de outro sexo, ainda que se achem forros, ou nascessem livres, o uso não só de toda a sorte de seda, mas também de tecidos de lã finos, de holandas, esguiões, e semelhantes, ou mais finos tecidos de linho, ou de algodão; e muito menos lhes será lícito trazerem sobre si ornato de jóias, nem de ouro ou prata, por mínimo que seja. Se depois de um mês da publicação desta lei na cabeça da Comarca, onde residirem, trouxerem mais coisa alguma das sobreditas, lhes será confiscada; e pela primeira transgressão, pagarão de mais o valor do mesmo comisso em dinheiro; ou não tendo com que o satisfaçam, serão açoitados no lugar mais público da Vila, em cujo distrito residirem; e pela segunda transgressão, além das ditas penas, ficarão presos na cadeia pública, até serem transportados em degredo para a Ilha de S. Tomé por toda a sua vida.

Havia, portanto, uma codificação visual própria destinada às negras e mulatas, entretanto, algumas delas se vestiam como as ricas senhoras brancas, provocando, muitas vezes, inquietação na ordem vigente<sup>62</sup>. Quais negras vestiam-se com luxo? Principalmente as mucamas<sup>63</sup> (em épocas festivas, por ostentação de seus senhores, conforme visto na fig.7) e

---

<sup>61</sup> (LARA, 2000a, p.181).

<sup>62</sup> Com relação à ordem do Antigo Regime na França, pode-se ver essa inquietação no texto do capítulo XV, Nobreza, classes de habitantes do *État et description de la ville de Montpellier fait em 1768* transcrito por Robert Darnton (1986, p.187-8): “deveria existir um regulamento exigindo que todo criado, do sexo masculino ou feminino, usasse um distintivo bem visível, na roupa. Porque nada é mais impertinente do que ver um cozinheiro ou um camareiro que enverga um traje enfeitado com galões ou renda, põe a espada à cinta e se insinua em meio à melhor companhia, nos passeios públicos; ou ver uma camareira vestida tão elaboradamente quanto sua patroa; ou encontrar criados domésticos de qualquer tipo enfeitados como se fossem nobres. Tudo isso é revoltante. O estado dos criados é de servidão, de obediência às ordens de seus patrões. Não estão destinados à liberdade, a integrar o corpo social juntamente com os cidadãos.”

<sup>63</sup> As senhoras exibiam-se “com as suas mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de lemiste finíssimo e camisas de cambraia ou cassa, bordadas de forma tal que vale três ou quatro vezes mais que a peça; e tanto é o ouro que cada uma leva em fivelas, pulseiras, colares ou braceletes e bentinhos que, sem hipérbole, basta para comprar duas ou três negras ou mulatas como a que o leva; e tal conheço eu que nenhuma dúvida se lhe oferece em sair com 15 ou 20 assim ornadas. Para verem as procissões é que de ordinário saem acompanhadas de uma tal comitiva” (VILHENA, 1969, v.1, p. 54).

algumas concubinas e prostitutas<sup>64</sup> para atrair clientes. Esses trajes e jóias, próprios<sup>65</sup> ou emprestados de suas senhoras<sup>66</sup>, são tipicamente europeus. E, sem dúvida, eram cobiçados símbolos de ascensão social. Algumas vezes, somente a cor da pele e o não uso de sapatos<sup>67</sup> (reservado às pessoas livres), distinguiam essas mulheres das senhoras brancas (fig. 9 e 10), e outras vezes, devido à mestiçagem<sup>68</sup>, nem isso. Era esse o grande inconveniente, a identificação com a condição senhorial.



Fig.9 - Retrato de Ana de Jesus Moniz Viana. Autor ignorado. Óleo sobre tela, séc.XIX. Acervo: Museu de Arte da Bahia<sup>69</sup>.



Fig.10 - Baiana. Anônimo. Óleo sobre tela, c. 1850. Museu Paulista da USP. Fonte: ARAÚJO, 2002. p.134.

<sup>64</sup> A situação era tal que, segundo Carta Régia de 1709, o rei de Portugal informado da “soltura com que as escravas costumavam viver e trajar nas conquistas ultramarinas, andando de noite e incitando com os seus trajes lascivos aos homens” proibiu –lhes o uso de “sedas, nem de telas, nem de ouro, para que assim se lhes tire a ocasião de poderem incitar para os pecados com os adornos custosos de que se vestem” (*apud* ARAÚJO, 1997, p.57).

<sup>65</sup> Conforme demonstram os testamentos de algumas libertas.

<sup>66</sup> É o caso da escrava Mônica, chamada Mãe Quinha, que usou um vestido e jóias emprestados de sua senhora para ser fotografada em Recife, por volta de 1860, junto ao menino Augusto Gomes Leal, do qual era ama (FERREIRA, 1999, p.171-181).

<sup>67</sup> Muitos viajantes, como Ewbank (1976, p.210) descrevem o sapato como emblema de liberdade exposto com orgulho pelos negros libertos. Essa exibição era possível dado ao comprimento das saias das negras acima da altura do tornozelo. Quanto às mulheres brancas, o sapato era propositalmente escondido sob as saias, constituindo no século XIX um verdadeiro fetiche, sendo até este o tema do romance *A Pata da Gazela*, de José de Alencar, editado em 1870. Júlio Dantas (1916, p.266) *Em Amor em Portugal no século XVIII*, editado em 1916, cita um comentário de Montesquieu, em 1720, sobre os portugueses que “permitem as suas esposas aparecerem em público com os seios à mostra, mas não consentem que se lhes veja o tacão [salto do sapato] ou a biqueira dos sapatos”.

<sup>68</sup> Os senhores brancos nem sempre eram tão brancos e os escravos nem sempre eram tão negros.

<sup>69</sup> Fonte: MUSEU DE ARTE DA BAHIA, 1997, p.66.

### E como se vestiam geralmente as negras no Brasil?

Com base na codificação visual já existente com relação à indumentária na metrópole, elementos foram incorporados e adaptados, fruto do grande intercâmbio cultural proporcionado pela expansão lusitana, como pode ser visto no traje das negras do Brasil. Havia diferentes trajes, obedecendo à codificação sócio-econômica e estética vigente, variando segundo a condição jurídica de sua usuária, “ato social e função desempenhada” (SILVA *apud* MOL, 2003, p.74). Dois grandes tipos distinguiram-se nas ruas das cidades<sup>70</sup>: trajes cotidianos de trabalho e trajes festivos.

O traje cotidiano de trabalho das negras das ruas no Brasil<sup>71</sup> (fig.11 e fig.12) era uma projeção das roupas das camponesas, vendedoras e criadas portuguesas (fig.13). Afinal, os escravos negros foram introduzidos inicialmente em Portugal, no século XV (MARQUES, 1985, p.275). Embora fossem artigos de luxo na metrópole, de acesso a poucos, realizavam uma série de funções, concentrando-se nos centros urbanos<sup>72</sup>. “Essas pessoas de cor tendiam a se vestir como brancos, ainda que não existisse um traje único característico dos portugueses, que se distinguiram entre si conforme a posição social, os ofícios e as regiões de origem” (SCOREL, 2000, p.26)(fig.14). Essa indumentária portuguesa das classes trabalhadoras foi combinada no Brasil, principalmente na Bahia, o grande porto de desembarque, a elementos evocativos da África como os turbantes<sup>73</sup> e o pano da costa. Isso seria uma recriação da visualidade negra em terras

---

<sup>70</sup> O enfoque será para a indumentária das negras das cidades, mormente para Salvador. Entretanto, segundo Scorel (2000, p.94) “a roupa de cor branca, no Brasil, também é associada ao traje dos escravos rurais, fabricado com tecido grosseiro sem tingir, o único cuja produção era autorizada pelo alvará de D. Maria I. Mas era branco por falta de cor, como a estopa.” Evidentemente, os escravos domésticos da casa grande, em contato direto com seus senhores, recebiam uma melhor vestimenta.

<sup>71</sup> Muitos viajantes fazem alusão ao traje sumário e nudez das negras vistas nas ruas, como pode ser percebido na fig.11, possivelmente uma negra escrava de menor posição, uma aguadeira.

<sup>72</sup> Segundo Venâncio (2003, p.85), embora a estrutura sócio-econômica portuguesa fosse baseada no trabalho livre, a escravidão existiu até o final do século XVIII. O escravo na Europa tinha um preço elevado. Em Portugal pertenciam em sua maioria às camadas intermediárias da sociedade ligadas ao artesanato urbano (*idem*, p.86).

<sup>73</sup> O uso dos turbantes foi registrado pelo códex 1889, de meados do séc.XVI, portado por etíopes, fartaques da Arábia e persas (BARRETO e GARCIA, 19?, p.68-9). Em todas as representações é atributo dos homens. Além de seu uso pelos mulçumanos, a sua presença na África oriental deve-se ao contato comercial com os árabes e indianos.

brasileiras visto que, a maioria dos grupos tribais transplantados tinha, antes do contato com os europeus, uma identidade diferente que compreendia, entre outros, o uso restrito dos tecidos. As mulheres de Angola, Congo e do Reino de Monomopata (atual Zimbábue) usavam apenas uma faixa com cerca de dois palmos em torno da cintura como uma saia curta (fig.15), conhecida como tanga<sup>74</sup> (*idem*, p.47), sendo que as casadas cobriam o busto (BARRETO e GARCIA, 19?, p.67). Geralmente os habitantes da Guiné e Serra Leoa não usavam roupas (fig.16). As etíopes usavam uma saia longa e um pano sobre os ombros assemelhando-se ao sari<sup>75</sup> das indianas (fig.17 e 18), exceto por trazerem o busto descoberto. A própria indumentária na África, após o contato com os europeus e sob as imposições pudicas do Cristianismo referentes ao corpo, sofreu relevante transformação e ressignificação<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> No jornal *O Bahiano* (11 mar.1830, p.4) encontra-se em um aviso a seguinte descrição: “Quem se queixa de uma negra nova de tanga perdida”. A tanga, uma tira de pano usada como uma saia curta para se cobrir o sexo, era a primeira roupa recebida pelos africanos de ambos os gêneros, homens e mulheres. Era com ela que eram expostos em leilão os negros recém-chegados (KARASCH, 2000, p.189). Seu uso, no século XIX, pode ser visto em Debret na ilustração *O mercado de escravos da rua do Valongo* (*idem*, p.222/ 223) e em Henry Chamberlain na gravura *O mercado de escravos* (MUSEUS CASTRO MAYA, 1994, p.147).

<sup>75</sup> Traje nacional das mulheres indianas, constituído de uma longa peça de pano que envolve e cobre todo o corpo (HOUAISS, 2001).

<sup>76</sup> “No século XVII, o padre capuchinho Cavazzi (1965:166) nota que, embora nas regiões mais remotas da África Central Atlântica ainda se andasse semi-despido, com o corpo mais enfeitado do que escondido pelas tangas de contas, conchas e miçangas ou os aventais de pele de animal, nas *banzas* [aldeias dos chefes] dos reinos do Congo, Matamba e Angola nobres e plebeus usavam trajes de inspiração européia e tinham plena consciência do vestir como forma de distinção. A corte congoleza, cristianizada desde o século XV, por acreditar que os trajes europeus eram portadores do poder do homem branco, procurava copiar a moda lusitana” (ESCOREL, 2000, p.39).



Fig.11 - Mercadora e carregadora de água (2 negras, uma liberta e a outra escrava). Desenho aquarelado, Bahia, séc. XIX. Col. Lady Maria Callcot, Biblioteca Nacional – RJ.<sup>77</sup>



Fig.12 - [Vendedora de gravuras: Bahia](#) (negra escrava vendedora carregando menino às costas). Desenho aquarelado, séc. XIX.<sup>78</sup>



Fig.13 – Tradicionais costumes portugueses até o séc. XIX. Prancha de Auguste Racinet.<sup>79</sup>



Fig.14 – Vendedeira negra em Portugal, séc. XVI. Fonte: DIAS, 1992, p.40<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Fonte: [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR\(@field\(DOCID+@lit\(ascbr000029\)\)\)](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR(@field(DOCID+@lit(ascbr000029))))

<sup>78</sup> Col. Lady Callcot, Biblioteca Nacional – RJ. Fonte: [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR\(@field\(DOCID+@lit\(ascbr000020\)\)\)](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR(@field(DOCID+@lit(ascbr000020))))

<sup>79</sup> RACINET, Auguste. *The complete costume history*. Taschen, 2003. Disponível em: <http://www.printspast.com/pwap1009010011.htm>.

<sup>80</sup> Detalhe do painel Nascimento da Virgem. Col. particular de D. Manuel de Sousa Holstein Beck.



Fig.15 - Representação de mulher cafre do codex 1889 de meados do séc.XVI. Acervo da Biblioteca Casanatense, Roma. Fonte: BARRETO e GARCIA, 19?, p.67)



Fig.16 - Habitantes da Guiné. Ilustração de *Die Merfart um Erfahrung* de Baltasar Sprenger, 1509. Fonte: BARRETO e GARCIA, 19?, p.66)



Fig.17 - Etíopes do codex 1889 de meados do séc.XVI (detalhe). Acervo da Biblioteca Casanatense, Roma. Fonte: BARRETO e GARCIA, 19?, p.68)



Fig.18 - Fazendeiros kanarese (Índia) do codex 1889 de meados do séc.XVI. Acervo da Biblioteca Casanatense, Roma. Fonte: BARRETO e GARCIA, 19?, p.70)



Fig.19 – Banha de cabelos (sic) bem cheirosa. J.B. Debret. Aquarela. Rio de Janeiro, 1827. Col. Museu Castro Maya. Fonte: OS MUSEUS, 1996, p.205.

A variação nos trajes de uso cotidiano das negras e mulatas brasileiras iria depender do poder aquisitivo<sup>81</sup> e atividade exercida (fig.11, 12 e 19). As escravas e mesmo as libertas de pequeno rendimento traziam sempre saia e blusa<sup>82</sup>. O vestido era um luxo e segundo Alcântara Machado (*apud* MOL, 2003, p.73) era proibido às mulheres negras. Os tecidos mais citados para as escravas baianas são os de algodão: chita e riscado (para as saias) e cassa bordada, brim, zuarte e algodão americano (para as blusas). Quanto às cores o azul é o mais freqüente para as saias e o branco para as blusas<sup>83</sup>. No

<sup>81</sup> Tanto dos senhores como das próprias usuárias, uma vez que em algumas situações como a de ganho, os escravos eram responsáveis por suas próprias necessidades como alimentação e vestuário.

<sup>82</sup> Todas as descrições da indumentária em anúncios de escravas fugidas trazem a presença de saia e blusa, bem como no arrolamento de bens legados nos inventários de libertas, vestidos não são comuns. A iconografia existente confirma esse costume.

<sup>83</sup> Segundo os anúncios de escravos fugidos consultados. Quanto às cores, a iconografia existente reforça os registros escritos. Os tecidos estampados e em outras cores como a vermelha eram mais caros (MOL, 2003, p.69-73).



que se refere aos acessórios, o pano da costa<sup>84</sup> é definidor e bastante presente nos registros escritos e iconográficos referentes à Bahia. Há várias maneiras de se usar o pano da costa<sup>85</sup>. Além de ser usado sobre a saia (fig.11) ou pendente sobre um dos ombros, servia para carregar as crianças pequenas às costas (fig.12 e 21), como pano dito de bamburro<sup>86</sup>. Os torços, geralmente brancos, são recorrentes na iconografia das escravas. Segundo Escorel (2000, p.30), “era identificado com a condição de servidão” assim como “estar descalço foi, desde Roma antiga, um dos traços distintivos do escravo” (*idem*, p.92). Trazer a cabeça coberta por lenços, chapéus<sup>87</sup> e véus era insígnia de liberdade (BLUTEAU *apud* MOL, 2003, p.74). Lara (2000) indica o uso de chapéus sobre torços ou só torços, pés calçados com meias e sapatos ou chinelas como pertinentes às libertas<sup>88</sup>. Uma presença curiosa é a da faixa na cintura ou quadris, denominada em desenho setecentista de Carlos Julião como “bunda à cinta”<sup>89</sup> (FERREZ, 1963, p.38-39; LARA, 2002b), usada por negras e mulatas, tanto escravas como libertas. Como as saias e blusas eram desprovidas de bolsos e não era costume o uso de bolsas

---

<sup>84</sup> O pano da costa está presente nos trajes de trabalho cotidiano e nos trajes festivos. Segundo Torres (1950, f.30-33), seu comprimento é de cerca de 2,0m e largura média de 1,0 a 1,40m. Devido à sua pequena largura, muitas vezes suas tiras são emendadas. Geralmente em algodão, tecido em tear manual, primeiramente foi importado da costa da África, o que provavelmente explique a sua denominação. No século XVIII, Vilhena (1969, v.1, p.61) indica a importação de panos da costa oriundos da Costa da Mina no valor de 4:800\$000 (quatro milhões e oitocentos mil réis), correspondendo a cerca de 10% do valor dos escravos importados (490:300\$000 – quatrocentos e noventa milhões e trezentos mil réis). Posteriormente foi fabricado no Brasil, sendo o seu colorido uma criação afro-brasileira graças à introdução de novos corantes. Nos panos da costa africanos mais antigos predomina o azul, os tons são sombrios e amortecidos (TORRES, 1950, p.8). Também a Inglaterra fabricou tecidos à imitação de panos da costa segundo os despachos pela Mesa da Abertura da Alfândega (*Diário da Bahia*, Salvador, 09 maio 1833, p.3) onde se lê que foram arrolados “ 2 fardos com 56 pessas (sic) de riscados, à imitação dos pannos da Costa”.

<sup>85</sup> Heloísa Torres (1950, f.40-41) detalhou as formas de uso do pano da costa no traje festivo, no traje diário, em atividade de trabalho (amarrado nos quadris) e em uso cerimonial do culto a orixá masculino (amarrado na altura dos seios). Na Bahia do século XIX, Agassiz (1938, p. 121) já destacara e descrevera o uso do pano da costa pelas negras, comentando que “a diversidade de expressões que elas sabem, por assim dizer, tirar das diferentes maneiras de usar esse chale é de fato surpreendente”.

<sup>86</sup> Bamburro é termo de origem mandinga, significa trazer ao dorso (ESCOREL, 2000, p.133)

<sup>87</sup> Escorel (2000, p.92) cita que a mulher colonial não usava chapéu, que era exclusivo das prostitutas, entretanto reconhece a frequência de registros iconográficos de mulheres negras com chapéus com as quitandeiras com chapéus de palha, como a mercadora da fig.11.

<sup>88</sup> Também na África, após contato com os europeus, o uso do sapato tornou-se distintivo hierárquico. Segundo relato seiscentista do padre Cavazzi (*apud* ESCOREL, 2000, p.39), na corte congolosa, cristianizada desde o séc.XV, “só à rainha e suas filhas era permitido usar sapatos, enquanto as damas da corte podiam calçar chinelas. Os plebeus, em sinal de respeito, deviam andar descalços”.

<sup>89</sup> Referência à legenda “moça dançando o lundu de bunda a cinta” sobre a Bahia.

pelas mulheres, essa cinta servia para portar objetos<sup>90</sup> como cachimbo<sup>91</sup> (fig.20), bolsas de moedas, chave e até amuletos (fig. 21).



Fig.20 – Mulher negra. Albert Eckhout. Óleo s/ tela, 1641. Acervo: National Museum of Denmark<sup>92</sup>.



Fig.21 – Aquarela de Carlos Julião, séc. XVIII. Acervo Biblioteca Nacional – RJ. Fonte: [http://200.9.175.172/lc/port/hist\\_escravidao.html](http://200.9.175.172/lc/port/hist_escravidao.html).

Haveria uma singularidade característica do trajar diário das negras baianas? Conforme visto, diferentes tipos freqüentavam as ruas. Mas, segundo Debret (1940, t.1, p.222-223),

a negra baiana se reconhece facilmente pelo seu turbante, bem como pela altura exagerada da faixa da saia; o resto de sua vestimenta se compõe de uma camisa de musselina bordada sobre a qual ela coloca uma baeta, cujo riscado caracteriza a fabricação baiana<sup>93</sup>. A riqueza da camisa e a

<sup>90</sup> Algumas baianas de acarajé, ainda em atividade em Salvador, costumam trazer um pano enrolado na cintura, onde guardam o dinheiro de seu ganho e retiram o troco para os clientes. Possivelmente um resquício do uso dessa cinta.

<sup>91</sup> A palavra cachimbo origina-se do idioma quimbundo *kixima*, que significa coisa oca (ALENCASTRO, 1997, p.62). Os cachimbos cerâmicos usados pelos africanos são compridos e muitos exemplares trazem diferentes decorações, o que segundo Agostini (1998) sugerem uma expressão de identidade étnica.

<sup>92</sup> BERLOWICZ, Bárbara e outros. *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: National Museet, 2002. p. 44.

<sup>93</sup> Essa baeta, tecido grosso de algodão (DICCIONÁRIO prático ilustrado. Porto: Lello & Irmão editores, 1944. p.117), seria o pano da costa.

quantidade de jóias de ouro são os objetos sobre os quais se expande a sua faceirice.

É difícil precisar essa diferenciação, reconhecida na época, sem maiores investigações. Contudo, mais uma vez, dois elementos se destacam: o turbante e o pano da costa além do gosto pelos adornos como jóias de ouro mesmo em atividades de trabalho diário.



Fig.22 – Baiana. Gravura aquarelada, séc.XIX. Coleção Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p. 255.



Fig.23 – Vendedora. Desenho aquarelado, Bahia, séc. XIX. Col. Lady Maria Callcot, Biblioteca Nacional – RJ<sup>94</sup>.

A comparação do traje diário das negras e mulatas com a roupa das mulheres brancas trabalhadoras no Brasil é dificultada devido à falta de referências encontradas. A única fonte iconográfica localizada foi fornecida por Debret (fig.24). Embora represente duas mulheres brancas pobres trabalhando (tecendo renda e fiando) em ambiente doméstico<sup>95</sup>, as suas roupas assemelham-se com a da escrava de pé junto a elas, principalmente com relação à mulher branca mais velha. As particularidades do traje da negra escrava são: o torço, o pano jogado sobre o ombro e a faixa amarrada na cintura.

<sup>94</sup> [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/D?ascbrbib:25:./temp/~intl\\_d1\\_oBt5](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/D?ascbrbib:25:./temp/~intl_d1_oBt5):

<sup>95</sup> É preciso considerar as diferenças dos trajes dos ambientes públicos e privados.



Fig. 24 – Família pobre recolhendo o produto do trabalho de velha escrava carregadora de água. Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 1827. Fonte: MUSEUS, 1994, p.117

Quanto às roupas festivas, existe também a relação dos trajes das negras baianas com as das trabalhadoras portuguesas. É visível a semelhança conceitual (semântica) e formal (sintática), trocando-se o xale pelo pano da costa, entre os trajes festivos das negras baianas e os das lavadeiras portuguesas (fig.25 a 31) “de domingar”, de “mercar” ou de “ir à feira” e o de luxar (COSTA e FREITAS, 1992, p.24). A ocasião determina o trajar e engloba o uso de adereços específicos. Existiam dois tipos de trajes crioulos festivos usados por algumas negras e mulatas<sup>96</sup>, que

<sup>96</sup> É preciso considerar o custo de um desses trajes elaborados, o que certamente não era acessível para todas as negras. Os tecidos eram muito dispendiosos. Segundo Mol (2003, p.69), “grande parte dos tecidos era importada de países como a França, Inglaterra, Itália, Holanda e Oriente de onde se trazia a seda, o madraço e algodão”. Segundo avaliação recolhida por ela em inventários mineiros setecentistas o côvado (66 cm) de azul fino ferrete valia 4\$000 (quatro mil réis), o côvado de veludo custava 1\$800 (mil e oitocentos réis) e tecidos de algodão mais baratos como a baeta tinham o preço de \$420 (quatrocentos e vinte réis) podendo chegar a 1\$550 (mil quinhentos e cinquenta réis) quando baetilha ou baetão escarlata. “Os tecidos de algodão estampado foram um dos maiores negócios da época, principalmente no século XVIII” (FERREIRA, 2001, p.11). Serviam de moeda de troca no tráfico de escravos, abasteciam os mercados europeus e das colônias. A indústria de estamparia portuguesa, diferentemente das demais grandes nações européias da época, só

desenvolveram uma codificação visual própria: a roupa de baiana e o traje de beca<sup>97</sup>.



Fig.25 – Fatos vianenses de “domingar” e de “luxar”, margem direita do Lima.  
Fonte: COSTA e FREITAS, 1992, p.30



Fig.26 – Roupa de “ouvir o sermão de festa” de lavradeira rica de Meadela<sup>98</sup>. Fonte: *idem*, p.34

foi implantada na segunda metade do séc. XVIII, sendo que já em 1777 as chitas portuguesas eram exportadas para o Brasil (*idem*, p.17).

<sup>97</sup> Essas denominações são utilizadas por Heloísa Torres (1950, f.29). Raul Lody (1988, p.25-28) adotava os termos traje de crioula e traje de beca, agora formalizando a ambos como trajes de crioula (2003, p.259-260) os designa como roupa de baiana, estar de saia ou vestida à baiana em contraposição à roupa de gala que seria o traje de beca ou baiana de beca. Maria Graham registrou o traje de baiana como *holliday dress* (fig.29 e 30).

<sup>98</sup> Meadela é povoado de Viana do Castelo, Distrito de Viana do Castelo (DICCIONÁRIO prático ilustrado. Porto: Lello & Irmão editores, 1944. p.1566).



Fig. 27- Grupo de Lavradeiras de Oliveira de Azeméis<sup>99</sup>, que no multissecular mercado semanal, então ao domingo. Foto tirada no início do Século XX.

Fonte: <http://cidacos.servisoft.pt/postais/lavradeiras.htm>



Fig.28–Traje de beca. Creoulas da Bahia-Brasil, séc. XIX. Fonte: Arquivo Museu Carlos Costa Pinto.<sup>100</sup>



Fig.29– Roupas de baiana. *Holliday dress* (Traje de feriado). Desenho aquarelado, séc. XIX. Col. Lady Calcott, BN – RJ.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Distrito de Aveiro, ao norte de Portugal (DICCIONÁRIO prático ilustrado. Porto: Lello & Irmão editores, 1944. p.1638).

<sup>100</sup> A Biblioteca da Fundação Instituto Feminino da Bahia possui um exemplar desta fotografia com a identificação “Folô e Chiquinha”. Notar a chinela com ponta à mourisca.

<sup>101</sup> Fonte: [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR\(@field\(DOCID+](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR(@field(DOCID+)

O traje de baiana (fig.29 e 30) foi descrito no século XIX, em Salvador, por James Wetherell<sup>102</sup> (1972, p.79-80) da seguinte forma:

A parte superior, acima da saia, é feita de fina musselina, lisa ou enfeitada, algumas vezes tão transparente que mal chega a disfarçar o corpo, da cintura para cima. A parte que cobre o busto é bordada com largas rendas e pequenos tubos, lindamente trabalhados, reunidos por meio de uma abotoadura de ouro; esta parte superior do vestido é sempre tão folgada que um dos ombros da mulher fica quase sempre inteiramente descoberto. A saia do vestido é muito volumosa, formando, quando colocada sobre o solo, um círculo completo; sua orla é bordada com renda ou leva um arabesco branco aplicado sobre a mesma; a saia de baixo também é bordada com rendas. Os pés, sem meias, são enfiados em pequenos sapatos que cobrem a ponta dos dedos e os saltos, muito altos e pequenos, não alcançam o calcanhar. Os braços são cobertos de pulseiras de coral e de ouro, etc; o pescoço e o peito carregados de colares e as mãos de anéis (...) Um elegante pano da costa é jogado sobre o ombro. (...) Um grande lenço de renda branco ou musselina de cor, com uma orla de renda branca ou preta, e transformado da maneira mais elegante num turbante para a cabeça, e curiosos brincos completam esse vestuário. (...) Uma pequena cesta, usada mais como adorno do que como objeto de uso, é por vezes carregada na cabeça.

---

@lit(ascbr000026)))

<sup>102</sup> Extremamente observador, James Wetherell (1822-58) foi vice-cônsul inglês honorário em Salvador por 15 anos, entre 1842 e 1857, deixando precioso registro escrito sobre o período.



Fig.30 – Traje de baiana. *Holliday dress* –Traje de feriado. Desenho aquarelado, séc. XIX. Col. Lady Calcott, Biblioteca Nacional – RJ.<sup>103</sup>



Fig.31 – Traje de beca. Retrato de baiana. G.Gaensly. Fotografia (cartão postal), dec. 1880. Col. Particular. Fonte: ARAÚJO, 2002, p.139.

O traje de beca<sup>104</sup> era de uso mais restrito, cerimonial, de solenidades como as procissões religiosas e a quaresma, enquanto o traje de baiana era como um traje domingueiro, de ir à missa. O traje de beca (fig.28 e 31) consistia em torço de seda branca enfeitado de finíssimo bico condizente, que podia também ser em gorgorão preto; camisas brancas em tecido finíssimo, primorosamente bordadas, de mangas curtas, decote arredondado alargado e pouco profundo; saias de beca de tecido preto<sup>105</sup> plissado de comprimento até os tornozelos; anáguas; lenço de cambraia bordada posto na cintura; pano preto, possivelmente pano da costa, usado como xale; sapatinhas de pelica branca com enfeites de seda, de biqueira revirada para cima à morisca e salto de carretel; e uma profusão de jóias como grossas correntes de ouro no colo, braceletes cobrindo os punhos e os

<sup>103</sup> Fonte: [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR\(@field \(DOCID+@lit\)\)](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/ascbrbib:@OR(@field (DOCID+@lit)))

<sup>104</sup> No testamento datado de 26/05/1826, da africana forra Eugênia Maria do Sacramento, natural da Costa da Mina, no arrolamento de suas roupas há uma referência “a minha Beca de veludo” (APEB, Livro de Registro de Testamentos nº 13, 1826, fls.63). Também Vilhena (1969, p.54), sobre a Bahia setecentista faz referência a “mulatas, e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de lemiste finíssimo”. E João da Silva Campos (2001, p.313), na primeira metade do séc. XX cita “As negras, então, exibiam saias de beca, plissadas à mão!” como as retratadas na fig.28.

<sup>105</sup> Conforme indicado na nota 86, o tecido das saias de beca podia ser veludo ou lemiste (pano preto e fino de lã).



antebraços até a altura dos cotovelos<sup>106</sup>. O uso de acessórios como o guarda-chuva aparece em algumas representações iconográficas nos trajes festivos, tanto para o traje de beca (fig.28) como para o traje de baiana (fig. 29 e 30), sendo visto também em uso pelo grupo de lavradeiras portuguesas de Oliveira de Azeméis (fig.27).

Conforme a descrição de Campos (2001, p.313) sobre a procissão da Irmandade de São Benedito, na primeira metade do séc. XX, a roupa de beca era usada pelas mulheres das irmandades negras, compondo os cortejos processionais com as cores e insígnias de suas ordens. As únicas mulheres ainda a conservar essa visualidade são as devotas da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (fig.32), de Cachoeira, Bahia, que envergam o traje de beca e as jóias de crioulas durante a festividade de sua padroeira, realizada anualmente no mês de agosto.



Fig.32 - Série As Damas da Boa Morte. Adenor Gondim. Fotografia, década de 1990. Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.505.

<sup>106</sup> Descrição segundo fontes iconográficas e registros de QUERINO, 1988, p.227; CAMPOS, 2001, p.313; LODY, 1988, p.26; AVÉ-LALLEMANT, 1961, p.46; TORRES, 1950, f.20-27.

Quanto aos adereços, próprios dos trajes festivos, principalmente no traje de beca (fig.28 e 31)<sup>107</sup>, a maioria dos autores consultados caracteriza a joalheria crioula baiana como uma singularidade no Brasil. Segundo eles, unicamente na Bahia havia jóias especificamente confeccionadas para uso das negras e mulatas. Todos os exemplares existentes em Museus<sup>108</sup> trazem sua origem atribuída à Bahia dos séculos XVIII e XIX. Elas diferem das jóias das senhoras brancas<sup>109</sup> quanto à dimensão, peso, qualidade do material, formato e decoração. As jóias de crioulas (fig.33 e 34) são de maiores proporções, embora quase sempre sejam ocas, em sua maioria em ouro, profusamente decoradas e usadas em quantidade (profusão<sup>110</sup> de colares, anéis em todos os dedos, muitas pulseiras). Há uma tipologia das jóias de crioula: correntão de crioula, colares de aliança ou grilhões (MACHADO,1973, p.80), pulseira copo<sup>111</sup>, pulseira de placas, largos pentes, abotoaduras, brincos<sup>112</sup> e abotoaduras em rosetas. No que se refere à decoração, não trazem elementos africanos, evocam figuras greco-romanas<sup>113</sup> e européias, ornamentos fitomorfos, efígie de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II. Há muito trabalho em filigrana nas pulseiras e nas bolas ditas confeitadas<sup>114</sup> dos correntões. Este se assemelha à joalheria

---

<sup>107</sup> Na figura 10, a negra usa correntões de crioula, embora se vista com vestido de senhora branca, à moda européia.

<sup>108</sup> Existem jóias de crioulas nas coleções do Museu Carlos Costa Pinto, Museu de Arte da Bahia, Fundação Instituto Feminino da Bahia, Museu Histórico Nacional e Museu Imperial.

<sup>109</sup> As jóias das senhoras brancas geralmente trazem pedraria e primam pela delicadeza, ao estilo das elites européias da época. A comparação das jóias de crioulas e jóias de senhoras brancas pode ser vista nas fig.9 e 10. Não foram encontradas referências com relação às jóias usadas pelas mulheres brancas da classe trabalhadora no Brasil.

<sup>110</sup> Essa profusão é característica também da visualidade das mulheres portuguesas lavradeiras em trajes festivos (fig.26).

<sup>111</sup> Pulseira tipo bracelete cilíndrico que assemelha-se formalmente a um copo.

<sup>112</sup> “Os brincos, ou melhor, ‘as argolas’, como eram conhecidos, eram guarnecidos dos materiais mais diversos: as ágatas rosadas do Paraguaçu, as turquesas orientais, as cornalinas, os lápis-lazúli, a tartaruga, as aventurinas, conhecidas como pedra-de-orives, asas de besouro, guarnecidas de ouro, caramujos, etc.”(MACHADO, 1973, p.80)

<sup>113</sup> Provável influência das escavações de Herculano e Pompéia, cidades romanas soterradas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C, o grande achado arqueológico de meados do séc.XVIII, inspirador do estilo Neoclássico (JANSON, 1984, p.559-560).

<sup>114</sup> Em Portugal chamam-se contas de Viana, cujo nome tradicional é contas de “olho de perdiz” (SOUSA, 1999, p.252).

popular portuguesa ainda existente no norte de Portugal. O coral vermelho aparece em colares e pulseiras sob a forma de cilindro<sup>115</sup>.



Fig.33 – Jóias de crioula em ouro: correntão, pulseira tipo copo e pulseira de placas. Bahia, séc. XVIII e XIX. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Foto: Saulo Kainuma.



Fig.34 – Crioula. Lindermann. Fotografia. Bahia, 1905-1910. Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.144

A foto foi colorizada para destacar o uso das jóias de crioulas.

Além de jóias, as negras e mulatas usavam uma variedade de signos mágicos.

### 1.5. O uso de signos mágicos

Vinculados ou não a práticas religiosas, como era possível a existência e uso de signos mágicos numa sociedade forjada e dominada pela Igreja Católica?

O catolicismo oficial, definido pela teologia e pelo direito canônico, nunca existiu. Existem sistemas concretos, constituídos por uma certa impregnação cristã de várias civilizações. Mas o cristianismo puro, oficial, não existe. Nem

<sup>115</sup> Nas jóias das senhoras e crianças brancas o coral geralmente aparece em rama (forma natural) enquanto é usado pelos negros em contas, à maneira da Costa da Mina (PAIVA, 2001, p.517).

os próprios clérigos o vivem. A diferença entre o catolicismo dos clérigos e o catolicismo popular consiste apenas nisso: que os clérigos imaginam que o seu cristianismo é puro e o único verdadeiramente autêntico, enquanto os outros não têm problema de ortodoxia nem de autenticidade. Na realidade existem apenas diferentes sistemas de tradução do cristianismo em condições concretas de vivência humana. As formas populares merecem tanto respeito quanto as formas oficiais. A conversão ao cristianismo não se fará por imposição a todos de um cristianismo oficial definido a priori pelos clérigos, mas sim pelo contato renovado com o evangelho que cada um firme dentro das suas próprias estruturas (COMBLIN *apud* HOORNAERT, 1991, p.29)

Segundo Matoso (1992, p.390), “os historiadores da Igreja definem o catolicismo trazido ao Brasil pela colonização como leigo, social, familiar e medieval” e dentro deste último aspecto cita a crença no poder dos espíritos do mal, que levava a práticas de feitiçaria.

No imaginário popular oitocentista, era bastante arraigada a crença de que as doenças possuíam natureza sobre-humana, ao serem provocadas, por exemplo, pela feitiçaria ou pela ação de um mau olhar. Moléstias e sortilégios estavam diretamente relacionados e, muitas vezes, confundiam-se, posto que o próprio feitiço era considerado uma doença capaz de ser combatida com a ingestão de mezinhas apropriadas. O mau-olhado era considerado extremamente nocivo, sobretudo às crianças, e resultava no terrível quebranto: uma doença que despertava profundas angústias, uma vez que era considerada capaz de provocar a morte dos inocentes. O remédio contra os males advindos do mau-olhado era assegurado pelo uso de amuletos e pelas benzeduras; portanto, a cura e a profilaxia contra semelhantes enfermidades não estavam nas mãos dos médicos (SOARES, 2001, p.419-420)

Sob o culto às sagradas relíquias<sup>116</sup> e a devoção pessoal a um santo, a religiosidade católica popular vivenciava práticas mágicas, ditas superstição, onde era comum o uso de amuletos (signos mágicos de proteção) e talismãs (signos mágicos propiciatórios). Com essa intenção eram usados *agnus dei*<sup>117</sup>, medalhas, figas, bentinhos (escapulários) e até

---

<sup>116</sup> Bethencourt (2004, p.146) considera as relíquias como “amuletos consagrados pela Igreja”.

<sup>117</sup> *Agnus dei* significa literalmente “cordeiro de Deus” (VAINFAS, 1997, p.77). É um medalhão feito com a cera das velas da Basílica de São Pedro após a Quaresma, que o papa consagra e em que se vê o Cordeiro Pascal (SANTOS e SILVA, 1998, p.138). As Constituições

mesmo o rosário, cruzes e crucifixos<sup>118</sup>. Poderosos curandeiros atuavam na cidade, suplantando os incipientes e poucos recursos de uma minoria médica existente. Os oficiais barbeiros, que atuavam também como cirurgiões (fig.35), eram quase sempre negros e mulatos (SOARES, 2001, p.409). Rezas, ervas, sangrias, aplicação de ventosas, feitiços e a venda de amuletos de proteção e talismãs propiciatórios faziam parte de suas funções (DEBRET, 1940, t.1, p.268-9). Essas práticas comungaram com as várias tradições dos negros, havendo de ambos os lados incorporações ao arsenal mágico.



Fig. 35 – O Cirurgião negro. Debret, séc.XIX. Fonte: KARASCH, 2000, p.414/415

Para Souza (1999, p.15), a feitiçaria no Brasil, que se acreditava persistência de práticas africanas, dizia respeito a um substrato comum também à feitiçaria européia. Recorria-se com naturalidade à magia no universo cristão. Esses costumes só eram identificados como crimes contra a fé, desvios do *Rituale Romanum*, a partir da ação dos mecanismos de poder da Igreja como a Inquisição. “Não apenas rústicos vaqueiros e tabaréus do

---

primeiras do Arcebispado da Bahia (1853, p.10) orientam sua confecção segundo “o moto proprio (sic) do Papa Gregório XIII”.

<sup>118</sup> No Reino do Congo, que adotou o Cristianismo como religião oficial no séc. XV por conveniências políticas e econômicas, os símbolos cristãos eram identificados como *nkisi*, termo quicongo para designar todo objeto material que possua força espiritual, sendo as cruzes, crucifixos, rosários usados como proteção contra feitiçaria e para dar sorte (DIAS, 1992, p.277-279)

sertão, devotos dos disputados patuás e bolsas de mandinga, mas também doutos sacerdotes reinóis resvalavam neste terreno dúbio que separa as devoções aprovadas daquelas consideradas delituosas” (MOTT, 1997, p.196). Muitos desses hábitos foram registrados através das prescrições e condenações<sup>119</sup>. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, elaborada em 1707 e publicada em 1719, orientava quanto ao culto das Santas Relíquias e Sagradas Imagens (Livro I, Título VIII)<sup>120</sup>, procissões (Livro I, Título XIII)<sup>121</sup> e trazia o Livro quinto especialmente para “Do crime de heresia, blasfêmia, feitiçaria e superstições”<sup>122</sup>. As penas para as práticas mágicas variavam da “ex-communicatio (sic) maior *ipso facto*”<sup>123</sup> para os sacerdotes, penitência pública, pena pecuniária e degredo para a África (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p.314). Os alertas são para o pacto com o demônio, uso mágico de objetos sagrados ou bentos<sup>124</sup>, Corporaes<sup>125</sup>, consulta a feiticeiros, uso de feitiçaria, palavras<sup>126</sup>(sic), cartas de tocar<sup>127</sup>, bebidas amatórias<sup>128</sup>, adivinhações, benzeduras a pessoas e animais.

Para o Brasil vieram diversas tradições religiosas. A partir de meados do séc.XVI iniciou-se a diáspora dos negros, de diferentes etnias, enviados como escravos até o séc.XIX. E, desde o século XVII, foram degredados para o Brasil, em caráter permanente, os criminosos da fé<sup>129</sup> como

---

<sup>119</sup> Souza (1999, p.157) comenta que no título III das Ordenações Filipinas, na proibição às práticas adivinhatórias, cita-se a prática com o uso de balaio e tesoura, chave e livro de horas de Nossa Senhora.

<sup>120</sup> (CONSTITUIÇÕES, 1853, p.9-10).

<sup>121</sup> (*idem*, p.191)

<sup>122</sup> (*idem*, p.311)

<sup>123</sup> “como resultado da evidência do fato” (HOUAISS, 2001)

<sup>124</sup> Há especial destaque para a pedra ara, “pedra sagrada do centro do altar das igrejas” (VAINFAS, 1997, p.112), usada em bolsas de mandinga e poções mágicas. Havia também práticas mágicas com imagens sacras. Conforme SOARES (1993, p.9-10), as Constituições sinodais do Arcebispado de Braga de 1639 condenavam o furto de imagens das igrejas pelos devotos “para as levar para as suas casas dizendo que não as trariam se lês não dessem saúde nas suas enfermidades ou se não fizessem aparecer coisas perdidas ou furtadas, chegando ao extremo de as prenderem com fitas e ataduras pedindo fiador e com ele os deixarem lançar à água, cometendo assim sacrilégios contra esses santos e contra Deus”.

<sup>125</sup> Referem-se aos líquidos corporais usados em feitiços como sangue, urina e sêmen.

<sup>126</sup> As palavras referem-se à prática invocatória.

<sup>127</sup> As cartas de tocar eram talismãs amorosos, cartas escritas “às quais atribuíam o poder de conquistar todas as pessoas que por elas fossem tocadas” (VAINFAS, 1997, p.143)

<sup>128</sup> Filtros de amor.

<sup>129</sup> De acordo com o Código Philippino (1870, p.1151) Livro 5, título 3, denominado *Dos Feiticeiros, descritos como invocadores, adivinhos, necromantes, fazedores de feitiços de*

cristãos novos, judeus, mouros<sup>130</sup> e sobretudo condenados por feitiçaria, visões, artes mágicas, sortilégios dos mais variados, rituais frutos da coexistência étnica que desde o início da Idade Média marcou a história da Península Ibérica, habitada pelas mais variadas minorias étnicas: iberos, celtas, itálicos, visigodos, judeus e mouros (SOUSA JUNIOR, 1999, p.3).

Diante desse intrincado e complexo quadro cultural, composto por uma diversidade de tradições, oriundas de etnias tão diferentes, surgiram práticas crioulas marcadamente sincréticas. Dessa forma, sucedeu a dinâmica da mutação cultural, num processo de ressemantização sígnica. Segundo Vasantkumar (*apud* CANEVACCI, 1996, p.21),

o sincretismo ocorre porque os seres humanos não aceitam automaticamente os novos elementos; eles selecionam, modificam e recombinaem itens no contexto do contato cultural.

Os rituais e signos mágicos “demonstram uma grande plasticidade e sincretismo, moldando-se com facilidade às necessidades e aspirações de diferentes camadas sociais” (BETHENCOURT, 2004, p.95). Muitos desses signos, como a figa e o signo Salomão<sup>131</sup>, eram tanto conhecidos e usados na África como na Europa desde a Antiguidade<sup>132</sup>.

O comércio de signos mágicos era bastante lucrativo. A própria Igreja era uma das grandes incentivadoras e fornecedoras destes<sup>133</sup>. Conforme

*amor*. Os benzedeiros eram enviados para a África e sendo mulheres, iam para Castro-Marim, no Algarve, Portugal, por um período de 2 a 3 anos (*idem*).

<sup>130</sup> Os ciganos também integravam esse grupo de degredados para o Brasil desde o séc. XVI. De origem ibérica, teriam emigrado anteriormente da Turquia e Grécia, através do Mar Mediterrâneo e norte da África (REZENDE, 2000, p.50).

<sup>131</sup> O signo Salomão conhecido também como *Signum Salomonis*, sino-saimão, tem a forma de um pentagrama ou estrela de cinco pontas. Segundo a tradição portuguesa, esse amuleto “livra de quebranto (causado por mau-olhado), de bruxedo ou bruxaria, de feitiçaria (‘para as feiticeiras não molestarem as crianças’), de acção do Diabo e de qualquer ‘coisa ruim’, determinada ou indeterminada” (VASCONCELOS, 1996, p.79).

<sup>132</sup> Antes do contato fruto da expansão europeia do séc.XV, muitas outras relações comerciais e culturais já haviam sido estabelecidas pelos povos africanos com os europeus e orientais. Giordani (1985, p.150) aponta importantes rotas comerciais na África, envolvendo a região transaariana, o Oriente Próximo, África Central e Austral e o litoral do Oceano Índico. O comércio se intensificou com a expansão islâmica iniciada no séc. VII, que unificou povos da África, Ásia e Espanha numa mesma fé, abrindo-se mais rotas comerciais (*idem*, p.151).

<sup>133</sup> “A Igreja, com as melhores intenções mas levada por uma política equívoca, logo sancionou estas coisas, acrescentando-as cada vez mais. Seus templos constituem um

Ewbank (1976, p.185), “em todas as festas os amuletos constituem um artigo fundamental da mercadoria eclesiástica” e cita entre eles a venda de medidas de santos<sup>134</sup>, bentinhos, figuras de santos, imagens portáteis, medalhas dos santos e do Papa, cruces, crucifixos, etc (*idem*, p.185-188). Para garantir esse mercado e prejudicar a concorrência, a Igreja alertava que

outros pregão sem licença, benzem a gente, gados, e outros animaes, pondo signaes nos que benzem; dão relíquias, Imagens, nominas<sup>135</sup>, Agnus Dei, e outras cousas semelhantes, tirando o dinheiro, e esmolas com estas invenções falsas, e com escândalo e perturbação dos povos (CONSTITUIÇÕES, 1873, p.307).

Havia uma rede comercial, direcionada aos africanos e seus descendentes, que abastecia o mercado brasileiro de produtos de várias partes do mundo como as conchas cauri<sup>136</sup> do oceano Índico, o coral<sup>137</sup> do Mediterrâneo e as contas de vidro<sup>138</sup>. Segundo Rodrigues (1988, p.105),

é com os nagôs que se mantinham as nossas relações comerciais diretas com a Costa d'África. Navios de vela faziam ainda há pouco tempo viagens, 3 a 4 por ano, para Lagos. Neles quase sempre vinham nagôs negociantes, falando

---

mercado para elas e seus ministros grandes negociantes. Poderoso e pode-se dizer que proveitoso meio de manter o domínio sobre os pobres de espírito, ela mantém grande parte destas invencionices” (EWBANK, 1976, p.185).

<sup>134</sup> “Estas são fitas, cortadas pelos sacerdotes, no exato comprimento ou altura das imagens, inscrevendo-se elas seus nomes. Usadas em torno da cintura, bem junto ao corpo, removem dores, doenças e além disto, executam as vontades de quem as leva. As mulheres habitualmente usam a dos santos do sexo delas, embora usem às vezes as de Santo Antônio, São Brás e São Gonçalo” (EWBANK, 1976, p.185).

<sup>135</sup> Nômina é uma “bolsa contendo amuletos” (BETHENCOURT, 2004, p.372), muitas vezes guardava orações manuscritas ou impressas, daí sua denominação.

<sup>136</sup> O cauri era a principal moeda de troca da África ocidental. Segundo Dias (1992, p.150), “um dos principais motivos de os cauris, e talvez outras conchas, serem valorizados como meio de troca pode ter sido a crença na sua origem sobrenatural. Referências místicas de os cauris descenderem dos céus ocorrem, por exemplo, entre os povos Ewe da Nigéria”. Era usado como talismã, principalmente pelos Yoruba que atribuíam a essas conchas qualidades mágicas propiciatórias “que favoreciam a fertilidade e a longevidade” (*idem*, p.151).

<sup>137</sup> “O coral era particularmente apreciado no Benin, onde colares cerimoniais de quinze a vinte fios de contas de coral faziam parte das insígnias reais que figuram claramente em numerosas cabeças de bronze” (DIAS, 1992, p.153).

<sup>138</sup> As contas, usadas como amuletos de proteção junto ao corpo, geralmente eram dedicadas a várias entidades, segundo a sua coloração, conforme ainda em uso no Brasil pelos seguidores do candomblé de várias linhas. Essas contas de vidro, eram provenientes de Cambayan (Índia), de fabricação local africana e de Veneza, “principal fonte das contas de vidro importadas pela África Ocidental muito antes do século XV” (DIAS, 1992, p.153).



iorubano e inglês, e trazendo noz de cola<sup>139</sup>, *cawris* (sic), objetos de culto jeje-iorubano, sabão, pano da Costa, etc.

Esses comerciantes<sup>140</sup>, africanos livres, forneciam produtos à comunidade africana e crioula, reativando laços afetivos, religiosos e culturais com a África no Brasil (SILVA, 2003, p.160). Havia também a produção nativa como a das bolsas de mandinga.

A bolsa de mandinga era uma designação colonial dos patuás, conhecida também como *gris-gris*<sup>141</sup>. Esse amuleto malê<sup>142</sup> de proteção, usado em volta do pescoço, era bastante popular não só entre os muçulmanos<sup>143</sup>. Compreendia folhas de papel escritas com passagens do Corão e rezas fortes, dobradas ritualmente até ficarem com três a cinco centímetros, e colocadas dentro de pequenas bolsas de couro ou pano costuradas (REIS, 2003, p.183). Assemelhavam-se com os breves ou bentinhos, amuletos católicos. Alguns exemplares baianos, como os recolhidos na revolta dos malês de 1835, incorporavam em sua escrita trechos bíblicos e elementos como pós e búzios (*idem*, p.184).

Assim, havia nas ruas uma grande variedade de oferta de produtos comercializados como ilustra a presença diária do vendedor ambulante de

---

<sup>139</sup> Conforme o HOUAISS (2001), a noz-de-cola é a “semente das plantas do gênero *Cola*, espécie de *Cola acuminata*, que encerra alcalóides como a cafeína e a teobromina, usado como tônico, em refrigerantes, nos quais a forma sintética é mais empregada, e especialmente como masticatório; abajá, café-do-sudão, cola, mukezu, obi, oribi, orobó, orobô”. No Brasil, é conhecida como obi, “fruto muito usado em oferendas e ritos religiosos” (CASTRO, 2001, p.299). Segundo Karasch (2000, p.352), “as negras velhas (líderes religiosas?) especializavam-se em fazer o amuleto de obi para afastar o mal e o mau-olhado”.

<sup>140</sup> Alguns desses comerciantes fixavam-se no Brasil traficando escravos, azeite de dendê, noz de cola, sabão e pano da costa por tabaco, cachaça, ouro, etc. (SILVA, 2003, p.63). Na segunda metade do século XIX, filhos dos reis, chefes e comerciantes africanos de Gana e Camarões enviavam seus filhos para freqüentar escolas na Bahia (*idem*, p.160).

<sup>141</sup> Segundo Nassau (1904), o gris-gris também era chamado na África de *gree-gree*, *ju-ju*, *monda* e *biah*. “The native word on the Liberian coast is "gree-gree" in the Niger Delta, "ju-ju"; in the Gabun country, "monda"; among the cannibal Fang, "biah"; and in other tribes the same respective dialectic by which we translate "medicine.”

<sup>142</sup> “Em geral, os amuletos muçulmanos eram feitos e vendidos por mestres cujos poderes místicos sua *baraka* (*alubarika*, em iorubá), se incorporavam ao objeto. Na África, a produção de talismãs constituía (e ainda constitui), em certos casos, a principal atividade e importante fonte de renda de muçulmanos letrados. A crença de que, quanto maior o número de amuletos possuídos, maior a proteção proporciona um mercado sempre em expansão” (REIS, 2003, p.193).

<sup>143</sup> O comércio de bolsas de mandinga foi registrado em Portugal pela Inquisição. Souza (1993, p.170) cita três escravos (um baiano e dois africanos mina de Judá) penitentes em Portugal, em 1731, envolvidos na confecção e venda desses amuletos.

arruda no Rio de Janeiro oitocentista (fig.36). Segundo Debret (1940, t.2, p.168),

é a superstição que mantém em voga a *erva de arruda*, espécie de amuleto muito procurado e que se vende todas as manhãs nas ruas do Rio de Janeiro. Todas as mulheres da classe baixa, em que constituem as negras os cinco sextos, a consideram um preventivo contra os sortilégios, por isso têm sempre o cuidado de carregá-la nas pregas do turbante, nos cabelos, atrás da orelha e mesmo nas ventas. As mulheres brancas usam-na em geral escondida no seio.



Fig. 36 – O vendedor de arruda. Debret, 1827. Fonte: [www.bibvirt.futuro.usp.br/imagem/arte/terceiro\\_um.html#](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/imagem/arte/terceiro_um.html#)

Escondidos ou exibidos publicamente, as negras e mulatas usavam uma variedade de signos mágicos, de diversos materiais, no seu dia a dia e em ocasiões festivas<sup>144</sup> (fig. 37 e 38). Conforme Debret (1940, t.2, p.54)<sup>145</sup>, são raras as vendedoras negras ambulantes que não usam amuletos. Ewbank (1976, p.188) observou a popularidade do uso da figa, usada por todas as classes, e destacou a sua importância, visto que, “o primeiro

<sup>144</sup> Os mais visíveis na iconografia consultada são as cruzes e crucifixos em ouro, integrantes das jóias de crioulas (fig.28, 31) e os escapulários tanto de pano (fig.21) como em ouro junto às jóias de crioulas. Na figura 24, as mulheres brancas usam escapulário de pano (a mais moça à esquerda) e cruz (a mais velha à direita).

<sup>145</sup> “é raro que uma vendedora negra ambulante se mostre na rua sem seu pequeno amuleto ao pescoço, o que não a impede de usar também dois outros à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e de natureza diferentes”.

dinheiro que um escravo consegue é gasto numa figa, às vezes esculpida em raiz de jacarandá”. Apesar de muitos dos amuletos serem intencionalmente exibidos publicamente, em alguns casos, eles eram preferencialmente ocultados. Esse foi o caso da cozinheira Chita (*sic*), relatado por Ewbank (*idem*, p.188), que trazia uma figa de osso escondida no seio<sup>146</sup>.

Conforme será visto nos próximos capítulos, algumas vezes, esses signos mágicos eram verdadeiras jóias confeccionadas em materiais como coral, marfim, ouro e prata. Um desses signos, usados por algumas dessas mulheres negras e mulatas, descritos e registrados iconograficamente em Salvador setecentista e oitocentista, foram as pencas de balangandãs.



Fig. 37 – Negra da Bahia usando amuleto semelhante a bolsa de mandinga ou escapulário. Debret, século XIX. Fonte: REIS, 2003, p.191.



Fig. 38– Retrato de Anna Maria Monteiro, usando entre as jóias de crioulas: crucifixo e escapulário provavelmente em ouro. A. Maiffre. Bahia. Fotografia, dec. 1930. Col. Particular.

<sup>146</sup> Segundo Ewbank (1976, p.188), a africana Chita comentou sobre o uso da figa que “em seu país natal usava um dente para este mesmo efeito”. Infelizmente, não há maiores considerações sobre qual seria o efeito intencionado.

## 2. O SIGNO EM SI: A COLEÇÃO MUSEU CARLOS COSTA PINTO

*“O signo é aquilo que busca permanecer, que se quer indestrutível, que aspira ao eterno.”<sup>147</sup>*

### 2.1. Breve histórico



Fig.39 – Museu Carlos Costa Pinto. Salvador-Bahia. Foto: Saulo Kainuma, 2003.

---

<sup>147</sup> SANTAELLA e NÖTH, 1998, p.138.

O Museu Carlos Costa Pinto (fig.39), situado no Corredor da Vitória, em Salvador – Bahia, é originário do acervo do colecionador baiano Carlos Costa Pinto (1885-1946). Carlos de Aguiar Costa Pinto era filho do comendador Joaquim da Costa Pinto e de Sophia Henriqueta Macedo de Aguiar. Seu avô materno foi o Marechal Francisco Pereira de Aguiar, proprietário do Solar do Bom Gosto. Iniciou sua carreira profissional na Magalhães & Cia., empresa exportadora de açúcar, chegando ao cargo de diretor presidente. Como colecionador de obras de arte reuniu ao longo de sua vida uma significativa e eclética coleção, fazendo com que permanecesse na Bahia um dos mais importantes acervos do país. Segundo Solange Godoy (1997, p.110),

contemporâneos, Costa Pinto e Castro Maya [referindo-se ao colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya, 1884-1968] são dois homens que souberam integrar à atividade empresarial o apoio à cultura, incorporando às suas cidades – Salvador e Rio de Janeiro – importantes legados que seriam transformados em fundação-museu nos anos 60.

Na verdade, a responsável pela existência do Museu foi a esposa do colecionador, D. Margarida de Carvalho Costa Pinto (1895-1979), nascida Ballalai de Carvalho. A ela coube realizar o sonho do marido, imortalizando-o após a sua morte (1946), ao doar peças de sua coleção, constituindo uma fundação e instituindo um museu. O Museu Carlos Costa Pinto foi inaugurado em 5 de novembro de 1969, sob a orientação e direção da museóloga Mercedes Rosa.

O Museu Carlos Costa Pinto é um museu de artes decorativas, de coleção fechada<sup>148</sup>, composto por 3.175 peças, classificadas em 12 coleções<sup>149</sup>: Cristal, Desenho, Diversos, Escultura, Gravura, Imaginária, Mobiliário, Ordens Honoríficas, Ourivesaria, Pintura, Porcelana e Prataria. São objetos de várias partes do mundo, dos séculos XVII ao XX. A maior coleção é a de Prataria com 923 exemplares, entre os quais estão as 27

---

<sup>148</sup> Coleção fechada designa um museu que não adquire nem aceita doação de peças.

<sup>149</sup> Essa classificação foi instituída pela museóloga Mercedes Rosa, que iniciou a documentação museológica da coleção em 1963, tornando-se posteriormente diretora da instituição.

pencas de balangandãs em prata<sup>150</sup>, o maior conjunto existente em museus. Esse grupo, base da leitura<sup>151</sup> que se segue, é datado dos séculos XVIII e XIX. Junto com as jóias de crioulas forma o diferencial, o destaque da instituição dada à sua singularidade.

## 2.2. As pencas de balangandãs



Fig.40 – Vitrine das pencas de balangandãs. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia Enzo Battesini, 2004.

Ao observar as 27 pencas de balangandãs em prata expostas em vitrine do Museu Carlos Costa Pinto (fig.40), distanciadas em sua redoma de vidro, é difícil perceber a sua função e uso. É preciso tentar visualizá-las, a partir da iconografia existente, portadas pelas negras e mulatas baianas, sobrepostas aos trajes festivos (beca e de baiana), presas por tira de pano ou

<sup>150</sup> Existe no acervo, uma única penca de balangandãs em ouro com 48 peças e corrente (Nºinv. 850.IX.116), atribuída ao século XX.

<sup>151</sup> Evidentemente, não foi descartado o caráter único (de existente) de cada penca de balangandãs dessa coleção. Este foi primeiramente explorado para que esta análise de conjunto pudesse ser realizada. Contudo, devido a suas características comuns, a generalização foi necessária em benefício de uma leitura tipológica para a investigação do seu processo de produção de sentido enquanto classe de objeto.

corrente de prata à altura da cintura / quadris (fig.41)(vide capítulo 3, indícios de uso). Um dos seus aspectos sensoriais, agora perdido, é a sonoridade. Esse potencial de atração/ação sonora é inerente à sua composição, e intencional, visto que, muitos amuletos (como os sinos e guizos)<sup>152</sup> têm a função de “espantar” as influências malignas através do som. Como as pencas de balangandãs (fig.42) agrupam uma série de diferentes elementos em sua maioria ociosos, em prata, e são postas na cintura<sup>153</sup>, pendendo nos quadris femininos, tornam-se altamente movimentados e conseqüentemente sonoros ao se chocarem uns com os outros. Seu som metálico, chocalhante, tilintante é tão marcante que lhe conferiu uma denominação de referência onomatopaica para a maioria dos autores (vide capítulo 3, etimologia).



Fig.41 – Baiana. Carybé. Desenho a crayon, 1969. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.



Fig.42 – Penca de balangandãs. Bahia, séc.XIX. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

Quanto à visualização, percebe-se inicialmente o brilho da prata em contraste com a saia branca, de estampado colorido ou preta, que lhe serve

<sup>152</sup> Após a fuga do Egito, no deserto do Sinai, Deus estabeleceu uma aliança com os filhos de Israel e entre as leis havia as prescrições referentes às vestimentas dos sacerdotes que estabelecia que “haverá em toda a orla do manto uma campainha de ouro e uma romã, outra campainha de ouro e outra romã. Aarão o vestirá para officiar para que se ouça o seu sonido quando entrar no santuário diante de Iahweh, ou quando sair, e assim não morra” (Ex 28, 34-35). Essa citação na Bíblia de Jerusalém (1985, p.148) traz a seguinte nota “vestígio de uma concepção primitiva amplamente espalhada, segundo a qual o tilintar das campainhas afastava os demônios”. Com essa intenção são usados os chocalhos indígenas brasileiros (manacá) nos rituais de pajelança. Também no Candomblé, o adjá. “instrumento idiófono formado por uma, duas ou três campânulas” (LODY, 2003, p.63), funciona como meio evocatório das entidades de outros planos.

<sup>153</sup> O uso na cintura é atestado pela iconografia e relatos, expostos no capítulo seguinte.

como fundo, moldura. Algumas vezes, unem-se ao prateado brilhante áreas coloridas foscas, indicando a presença de outros materiais como o branco leitoso dos dentes de animais, o marrom escuro das madeiras e côcos, e até o vermelho dos corais, o alaranjado translúcido das cornalinas, etc. A forma percebida é claramente a de um conjunto fragmentado (reunião de uma série de diferentes elementos justapostos, num jogo de revelação e ocultação, onde os mais volumosos e compridos se sobressaem), irregular (com volumes predominantemente esféricos e cilíndricos), complexo, profuso, dinâmico, disposto em um semicírculo, com uma forte tendência à simetria orientada pelo frontão da nave (elemento centralizador formal e conceitualmente).

Diferentemente de outros signos mágicos usados escondidos, a sonoridade, o volume e o peso (variando de 327,9g a 1.636,6g) das pencas de balangandãs indicam a sua necessidade de exposição, de serem vistos. O uso das pencas à cintura estabelece uma conexão corpórea entre adereço e usuária, que pretende fixar o olhar do observador para a região dos quadris da mesma. Essa área de sedução tem um forte apelo à sexualidade<sup>154</sup>.

O modelo estrutural seguido por uma penca de balangandãs é bem definido, ele é constituído por três partes (fig. 43): corrente, nave ou galera e elementos pendentes. A corrente de elos serve para fixar o adorno à usuária, perpassando-lhe a cintura. A nave ou galera (fig. 44) é a parte que agrupa os elementos pendentes. Geralmente, apresenta decoração em sua parte superior (espécie de frontão), é articulada a partir de uma bisagra lateral, que dá acesso para a sua parte inferior semicircular e denticulada, onde ficam os pendentes. A parte inferior e superior unem-se a partir de um orifício lateral, oposto à bisagra, fixado por parafuso denominado “borboleta”<sup>155</sup>. Os elementos pendentes variam em tipologia, materiais, tamanho e quantidade.

---

<sup>154</sup> Segundo esse princípio, as lavradeiras portuguesas, para garantir a decência, não usavam seus colares muito descidos, mantendo o limite acima da cintura, evitando que “olhos maliciosos” fossem “levados a fixar-se em partes mais íntimas do corpo” (COSTA e FREITAS, 1992, p.24)

<sup>155</sup> “Derivação: por analogia. Porca ou parafuso provido de duas asinhas, com as quais ele é apertado” (HOUAISS, 2001)





Fig.43 – Partes de uma penca de balangandãs. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

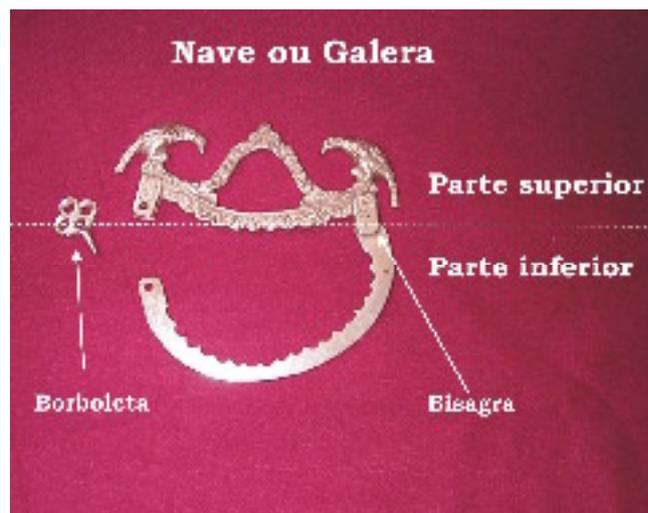


Fig.44 – Nave de uma penca de balangandãs. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

### 2.2.1. A corrente

A corrente<sup>156</sup> (fig.45) aparece em 24 das 27 pencas de balangandãs. Apenas três exemplares não possuem corrente, peças nº 2249.XII.057, 2255.XII.063 e 2258.XII.066 (Apêndice A, gráfico1). Devido à sua pequena largura, ela fica em grande parte oculta, envolta pelas vestes. Em prata, formadas por elos com fecho de colchete<sup>157</sup>, as correntes variam entre 48,0 e 168,0 cm de comprimento. Quatro delas possuem além da nave, objetos isolados pendentes (fig.46). Destes, três são figas<sup>158</sup> em madeira encastoadas em prata, e o outro é uma chave de sacrário ou cofre<sup>159</sup> em prata. As figas medem 8,2cm; 13,5cm e a maior (a da penca nº 2267.XII.075), de grande dimensão, possui 16,5cm de comprimento. A chave mede 9,5cm. Não foi localizada iconografia ou narrativa que atestasse ou esclarecesse tal uso. Essas peças poderiam originalmente ter pertencido à nave junto aos demais elementos pendentes. Também não se identificou qualquer exemplar de outras coleções ou iconografia que portasse esses elementos isolados.

<sup>156</sup> Segundo Machado (1973, p.15), “a corrente recebe o nome de ‘correntão’ ou ‘grilhão’ (grilhão também é a denominação dos chamados colares-de-aliança)”.

<sup>157</sup> 4 das 24 pencas que possuem corrente, não apresentam mais o fecho por terem sido anteriormente soldadas.

<sup>158</sup> Exemplares nº 2267.XII.075, 2268.XII.076, 2269.XII.077 (Vide Apêndice B)

<sup>159</sup> Exemplar nº 2265.XII.073 (vide Apêndice B)



Fig.45 – Corrente de penca de balangandãs. Fotografia da autora.



Fig.46 – Corrente de penca de balangandãs, com figa pendente. Exemplar 2268.XII.076. Fotografia da autora.

### 2.2.2. A nave

A nave, em prata, fundida, vazada, recortada e cinzelada, varia em dimensões, a altura de 7,5 a 14,0cm e a largura entre 8,5 a 19,0cm, mantendo sempre uma relação entre a altura e a largura de  $h = l$ , tendendo, portanto, à horizontalidade. A decoração é feita em apenas uma das faces, o reverso é liso, já que quando em uso não é visto. O corpo da nave é vazado em áreas alternando espaços cheios e vazados. Quanto à fixação da corrente à nave, a maioria é feita através da área vazada existente na parte superior desta (fig.47). Entretanto, 7 dos 27 exemplares (fig.49) apresentam lugar específico de suspensão (fig.48), um aro em sua parte superior, o que parece sugerir uma forma primitiva ou uma variante descartada<sup>160</sup>.

<sup>160</sup> O formato assemelha-se às cimarutas do século XIX, conforme será visto no próximo capítulo. As modernas pencas de balangandãs, copiadas das peças do século XIX, não apresentam essa solução.



Fig.47 - Nave da penca de balangandãs 2256.XII.064. Fotografia da autora.



Fig.48 - Nave da penca de balangandãs 2264.XII.072. Fotografia da autora.

Navos com argolas de suspensão



Exemplar 2255.XI.053



Exemplar 2262.XI.071



Exemplar 2254.XI.072



Exemplar 2277.XI.081



Exemplar 2765.XII.073



Exemplar 2267.XII.075



Exemplar 2268.XI.075

Fig. 49 - Exemplares de navos com argolas de suspensão. Fotografia da autora.

A abertura das naves é feita geralmente à sinistra<sup>161</sup>, onde se fixam por meio de um parafuso tipo “borboleta” as partes superior e inferior (fig.50). Quanto a esta, móvel, denteada para garantir uma disposição uniforme dos elementos pendentes, apenas duas penças de balangandãs possuem nave dupla (Apêndice A, gráfico 2). Uma nave dupla (fig.51) compreende duas partes móveis denteadas independentes, cada qual com seu conjunto de elementos e fechamento/abertura próprios.



Fig. 50 – Nave simples, abertura à sinistra, da pença de balangandãs 2254.XII.062. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.



Fig.51 – Nave dupla da pença de balangandãs 2249.XII.057. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

A nave traz diferentes decorações em seu frontão<sup>162</sup> classificadas aqui em 7 tipos<sup>163</sup> (fig.52). Todos eles seguem a estrutura de frontão partido (fig.53). A construção orienta-se a partir de um eixo central que determina a composição simétrica da forma e da decoração, tendendo a uma configuração triangular. Essa estrutura é similar a dos frontões das

<sup>161</sup> 19 naves possuem abertura à sinistra (lado esquerdo) e 8 à destra (lado direito). Estas são as nº 2249.XII.057, 2253.XII.061, 2255.XII.063, 2257.XII.065, 2263.XII.071, 2266.XII.074, 2270.XII.078, 2273.XII.081 (Apêndice B). Objetos tridimensionais são descritos, segundo convenção museológica, sob a perspectiva do objeto e não do observador, ou seja, a direita refere-se ao lado direito da peça.

<sup>162</sup> Na falta de um vocabulário específico, recorreu-se a uma terminologia usada em arquitetura e em obras de talha, cujo trabalho decorativo apresenta uma nítida semelhança com as obras de joalheria. O frontão designa o “conjunto decorativo que arremata a parte superior” (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 1999, p.159).

<sup>163</sup> A coleção Museu Carlos Costa Pinto possui os tipos mais característicos de naves, entretanto, existem outros formatos, variações e decorações como pode ser observado em outros acervos como o da Fundação Instituto Feminino da Bahia e Museu de Arte da Bahia.

Classificação tipológica das novas



Typo 1 - Frontão ladeado por passaros com pouso, perfilado e arrematado. Aparece em 1: peçoas de balangarcãs.



Typo 2 - Frontão ladeado por passaros com asas abertas; posição frontal. No alto, é encimado por uma trindade. Aparece em 4 peçoas de balangarcãs.



Typo 3 - Frontão com 3 passaros com asas abertas; posição frontal, ladeado. Aparece em 1 peçoas de balangarcãs.



Typo 7 - Frontão ladeado por figuras subcúbicas; pequenas e arredadas. Aparece em 1 peçoas de balangarcãs.



Typo 4 - Sem elementos. Aparece em 11 peçoas de balangarcãs.



Typo 5 - Frontão circularizado por cabeças de rapos (querubins). Aparece em 2 peçoas de balangarcãs.



Typo 6 - Frontão ladeado por passaros dispostos em curva e contrária. Aparece em 1 peçoas de balangarcãs.

Fig. 22 - Classificação tipológica das novas. Fotografias da autora.

fachadas de igrejas, retábulos, oratórios, cachaços de cadeiras, cabeceiras de camas. Já a parte inferior das naves tende ao formato semicircular (fig.54).

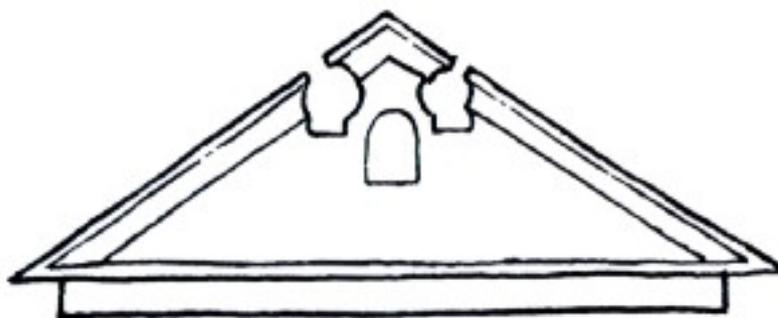


Fig.53 – Frontão partido. Fonte: (MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 1999, p.159)



Fig. 54 – Estrutura compositiva de uma penca de balangandãs. Fotografia da autora.

A decoração dos frontões mais característica é a que traz encimados pássaros nas laterais<sup>164</sup>. Os três primeiros tipos apresentam como elemento decorativo definidor pássaros identificáveis como pombas, que na simbólica cristã representam o Divino Espírito Santo<sup>165</sup>. A nave do tipo 1 (fig.55), apresenta como elemento característico a pomba em repouso. Essa figuração pode ser vista em acessórios de culto cristão como navetas e cibórios, e também em cetros do Divino Espírito Santo (fig.56).



Fig.55 – Nave de penca de balangandãs do tipo 1. Fotografia da autora.



Fig.56 – Divino Espírito Santo em prata. Brasil, séc.XVIII-XIX. <sup>166</sup>

As naves do tipo 2 e 3 (fig.52) trazem pombas com asas abertas, denominadas aladas ou espalmadas (fig.57). Esse elemento é encontrado em bandeiras da Festa do Divino, em objetos de culto cristão, aparecendo como elemento iconográfico em obras de talha, pinturas e como símbolo da cidade do Salvador<sup>167</sup> (fig.58).

---

<sup>164</sup> O tipo 2, pássaro com asas abertas representam pombas do Divino Espírito Santo. Essa iconografia pode ser vista em objetos de culto cristão como na Custódia feita pelo ourives baiano Boaventura de Andrade em 1807, pertencente ao Convento do Desterro da Bahia.

<sup>165</sup> Na Bíblia (1985, p.1842) encontra-se a fonte para essa representação. “Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele” (Mt, 3:16).

<sup>166</sup> Col. Beatriz e Mário Pimenta Camargo. Fonte: MUSEU DE ARTE BRASILEIRA, 1997, p.52

<sup>167</sup> Alude ao episódio bíblico do Dilúvio (Gn 8:9) no qual Noé envia a pomba para verificar se já há terra firme e a ave retorna à arca com um galho verdejante indicando a existência de vegetação, um desembarque seguro. A inscrição *Sic illa ad Arcam reversa est* (e ela retornou à arca) geralmente acompanha essa representação.



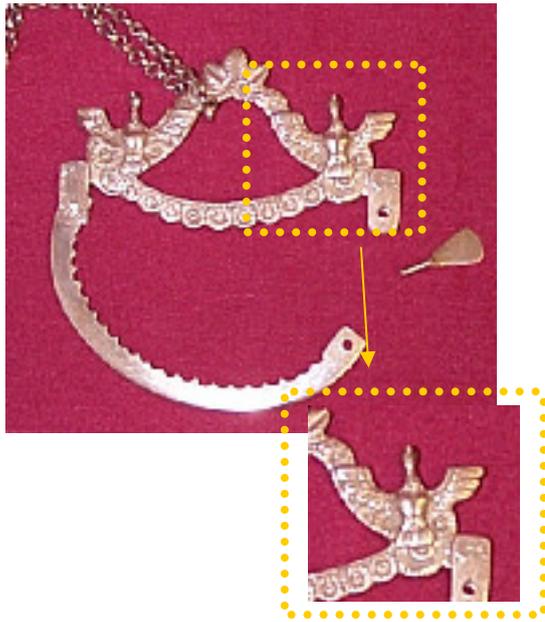


Fig.57 – Nave de penca de balangandãs do tipo 2. Fotografia da autora.



Fig.58 – Andor processional de São Francisco Xavier, padroeiro da cidade do Salvador. Catedral Basílica de Salvador. Fonte: IPAC, 1998, p.179

A nave do tipo 3 (fig.59) aglutina três pombas do Espírito Santo aladas e espalmadas com a palmeta trilobada central. Diferentemente dos demais tipos, só traz textura decorativa, em cinzelado, nestes elementos centrais. Todo o resto é de superfície lisa.



Fig. 59 – Nave do tipo 3. Fotografia da autora.

A nave do tipo 4 (fig.60) não possui elementos definidores nas extremidades laterais do frontão. Assemelha-se às naves dos tipos 1 (fig.61) e 2 (fig.62) antes de receberem decoração em seus flancos. Todas elas, junto com o tipo 3 (fig.59), são encimadas no centro por palmeta trilobada. Somente os dois exemplares do tipo 4 não são denteados em sua parte inferior móvel. Além disso, possuem decoração, enquanto todas as outras são lisas. Essa decoração é cinzelada com motivo puntiforme.



Fig.60 - Nave do tipo 4. Fotografia da autora.



Fig.61 - Nave do tipo 1. Fotografia da autora.



Fig.62 - Nave do tipo 2. Fotografia da autora.

A nave do tipo 5 (fig.63) traz frontão circundado por cinco cabeças de anjos (querubins<sup>168</sup>), tendo ao centro argola de suspensão. Cabeças de querubins<sup>169</sup> foram fartamente usados na ornamentação barroca no Brasil ((MOUTINHO; PRADO; LONDRES, 1999, p.319), como pode ser visto em peanhas de imagens de Nossa Senhora e pinturas sacras cristãs (fig.64). Toda a parte superior é cinzelada com motivos fitomorfos.

<sup>168</sup>Segundo nota da Bíblia de Jerusalém (BÍBLIA, 1985, p.142), “o termo corresponde ao dos *karibu* babilônios; gênios, metade homens, metade animais, que vigiavam a porta dos templos e dos palácios”.

<sup>169</sup> Quando, segundo a Bíblia (1985, p.142-143), Deus deu instruções a Moisés sobre a construção da Arca da Aliança, determinou entre os motivos decorativos: querubins da seguinte forma “farás um propiciatório de ouro puro, com dois côvados e meio de comprimento e um côvado e meio de largura. Farás dois querubins de ouro, de ouro batido os farás, nas duas extremidades do propiciatório; faz-me um dos querubins numa extremidade e o outro na outra” (Ex, 25:17-19).



Fig. 63 – Nave do tipo 5. Fotografia da autora.



Fig. 64 – Nossa Senhora da Fartura. Barro policromado, 1677. Col. Particular – SP. Fonte: MARINO, 1996,p.48

A nave do tipo 6 (fig.65) é decorada com ramagens dispostas em curva e contracurva. A folhagem só é cinzelada em estriados nas extremidades inferiores laterais. Esse motivo, característico do estilo Barroco<sup>170</sup>, foi bastante utilizado em ourivesaria, talha e pintura (fig.66). O frontão dessa nave, dada à sobriedade e ausência de texturização situa-se mais ao gosto Rococó e Neoclássico. Na base do frontão recebe uma incomum decoração em torçal.



Fig. 65 – Nave do tipo 6. Fotografia da autora.

<sup>170</sup> “Orlas onduladas e uma profusa decoração fitomórfica e zoomórfica compõem a mais comum gramática ornamental barroca” (SOUSA, 2000, p.363).



Fig.66 – Altar do Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento da antiga Sé da Bahia. Talha, séc. XVII. Col. Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Álvares Penteado. Fonte: MUSEU DE ARTE BRASILEIRA, 1997, p.47

A nave do tipo 7 (fig.67) traz o frontão ladeado por figuras antropomorfas perfiladas e afrontadas, centradas por uma lira encimada por aro de suspensão. Nas extremidades, ramagens em forma de voluta. Esse motivo decorativo Neoclássico<sup>171</sup> foi identificado em outras peças de prata (fig.68), três bandejas de espevitadeira similares<sup>172</sup>. Também foram encontradas duas pencas de balangandãs pertencentes a uma coleção particular em São Paulo<sup>173</sup> (BRANCANTE, 1999, p.169 e176).

<sup>171</sup> Compõem o repertório ornamental do Neoclássico “ornatos com palmetas, gregas e ondas, aos quais se somam motivos como folhas de acanto, delfins, liras, urnas, máscaras de carneiro e leão” (MOITINHO, PRADO e LONDRES, 1999, p.266).

<sup>172</sup> Além do exemplar pertencente ao Museu Carlos Costa Pinto, dois outros foram encontrados. Um deles, pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, indicando ser do Rio de Janeiro, séc.XIX (disponível em: <http://www.sarasa.com.br/artesacra/p32.htm>). O outro, integrava o catálogo do Dutra leilões de fevereiro de 2003 (disponível em: <http://www.dutraleiloes.com.br/fevereiro2003/Catalogo/dia1.asp?lel=73#1>). Este trazia sobre a bandeja indicações de possuir marca de ensaiador não identificado e do prateiro FDG também não identificado, do final do século XVIII.

<sup>173</sup> As duas pencas de balangandãs em prata, datadas do séc. XIX, trazem contraste de ensaiador de São Paulo e do ourives paulista Cláudio de Azevedo Ribeiro (BRANCANTE, 1999, p.162, 169 e 176).



Fig. 67 – Nave do tipo 7. Fotografia da autora.



Fig. 68 – Bandeja de espevitadeira em prata<sup>174</sup>. Rio de Janeiro, séc. XIX. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

Quanto às borboletas (fig.69), o fecho das pencas de balangandãs, algumas são mais elaboradas que outras. E, curiosamente, pois trata-se de uma parte móvel, de menor importância junto à nave, uma delas (exemplar 2247.XII.055, fig.72) traz marca de ensaiador da Bahia.



Fig.69 – Borboletas de pencas de balangandãs. Fotografias da autora.

Com relação à presença de marcas nas naves, não foram encontradas marcas de ourives, apenas marcas de ensaiador (fig.70, 71, 71 e 72) em cinco exemplares<sup>175</sup>. Essas atestam a sua existência na Bahia dos séculos XVIII e XIX.

<sup>174</sup> Esta bandeja nºinv. 2299.XII.107, traz marca de pseudocontraste de Lisboa para a prata, dos fins do séc. XIX, usada no Brasil e marca de ourives brasileiro não identificado FMJ. O pseudocontraste é uma marca gravada em imitação de uma marca de ensaiador portuguesa (ROSA, 1980, p.4). Esse termo é uma designação dada, em 1974, por Fernando Moitinho de Almeida (1995, p.13) para esse tipo de marca que aparece somente no Brasil.

<sup>175</sup> Destes 5 exemplares, duas apresentam marca no verso. Estranhamente essas marcas em incavo são pouco legíveis como se tivessem sido propositadamente riscadas. As marcas da parte frontal das naves localizam-se junto à junção com a alça móvel e na própria alça móvel. Destas, duas são do séc.XVIII e uma do XIX.



Fig.70 – Penca de balangandãs 2258.XII.066. Detalhe de marca de ensaiador do séc.XVIII na alça móvel da nave. Fotografia da autora.



Fig.71 – Contraste da prata de ensaiador da Bahia, séc. XVIII. Fonte: ALMEIDA, 1995, p.343



Fig.72 – Penca de balangandãs 2247.XII.055. Detalhe de marcas de ensaiador da Bahia Imperial (borboleta e alça). Fotografia da autora.



Fig.73 – Contraste da prata de ensaiador da Bahia, atribuível a Inácio Álvares Nazareth, registrada em 1866. Fonte: ALMEIDA, 1995, p.344

O ofício de ourives foi controlado no Brasil desde os tempos coloniais pela metrópole portuguesa através das Câmaras. Os oficiais ourives eram divididos em ourives do ouro e ourives da prata. Da mesma forma organizavam-se os ensaiadores. Estes eram os representantes oficiais que “ensaiavam”, examinavam o teor da prata, sua proporção na peça, por burilada (linha em ziguezague também chamada bicha ou cobrinha) ou por toque (MOITINHO, PRADO e LONDRES, 1999, p.310). Os ourives para exercerem a profissão necessitavam prestar exame e solicitar licença da Câmara para abrir tenda ou loja. A seguir, registravam sua marca no Senado da Câmara da Bahia (BRANCANTE, 1999, p.41). Sobre toda peça produzida

deveria haver uma avaliação por um ensaiador sobre a qualidade da liga da peça, que imprimia sua marca atestando a mesma. Para tal, pagava-se uma taxa ao governo. Segundo Mattos (1952, p.XXVI), seu valor era de 10 réis por peça ensaiada (testada) e contrastada (que recebia marca). Somente a Igreja era liberada deste procedimento. Entretanto, a maioria das peças feitas no Brasil até o séc. XVIII não recebia marca de nenhum tipo, e conseqüentemente evitavam as taxações.

As marcas de ensaiador e ourives da Bahia foram registradas no Livro de Registro das marcas dos ensaiadores e ourives do ouro e da prata e demais metais da Câmara de Salvador, apenas a partir de 22 de maio de 1725 (MATTOS, 1952, p.1). Anteriormente, era seguido o sistema de contrastaria existente em Portugal, baseado no Regimento de 13 de julho de 1689 (VALADARES, s.d., p.84). Deste período data “o punção com o B encimado de coroa [de três hastes]” correspondente “à marca do ensaiador, da prata, nomeado em 1719, Lourenço Ribeiro da Rocha” (*idem*, p.80). Vale ressaltar a proibição dos ofícios de ourives de prata e ouro no Brasil, segundo Carta Régia de 30 de julho de 1766 (MATTOS, 1952, p.XXVIII), interdição somente revogada em 11 de agosto de 1815. Apesar desse impedimento legal, é evidente pelos exemplares de ourivesaria existentes em ordens religiosas, cujas encomendas foram registradas, que a atividade continuou na clandestinidade com grande demanda e qualidade de produção. Corroboram essa situação as próprias posturas e portarias da Câmara Municipal de Salvador que alertavam para a necessidade das peças de ouro e prata serem submetidas ao exame do ensaiador (atividade que continuou a existir no período da proibição), sob pena de confisco da peça, multa e prisão (VALLADARES, s.d., p.88). Visto que, a maioria das pencas de balangandãs não possui marcas, é possível, que algumas sejam desse período, um hiato de 49 anos de atividade oficial.

### 2.2.3. Elementos pendentes

Nas 27 penca de balangandãs existem 781 elementos pendentes. Eles variam em quantidade entre 13 e 55 peças<sup>176</sup>, em forma, volumes, tamanhos (de 1,5 a 12cm) e materiais (orgânicos e inorgânicos, com o predomínio da prata, conforme Apêndice A – gráficos 4 e 5). A maioria, como também a nave, sofre uma profusão decorativa de motivos fitomorfos dispostos numa movimentação de ramagens em curvas e contra-curvas, revelando uma influência do estilo Barroco. Quanto à marcação, poucas peças são marcadas. Foram encontradas marcas de ensaiador da Bahia em 5 peças (na alça do chifre do besouro 2251.XII.059; na alça da pomba 2257.XII.065; na alça do côco e do carneiro 2247.XII.055; alça do peixe 2270.XII.078). Também aparecem marcas de Manoel Eustáquio de Figueiredo, que atuou como ourives da prata e ensaiador da prata na Bahia com registro em 1832 (ALMEIDA, 1995, p.344; MATTOS, 1952, l.2, p.10), citado também como marcador da prata, estabelecido na rua dos Ourives, 61 (ALMANAQUE, 1998, p.212). Sua marca aparece em 4 peças (alça do peixe do exemplar 2267.XII.075; alça do côco do exemplar 2266.XII.074; gomil do exemplar 2262.XII.070; alça do jarro do exemplar 2273.XII.081). Aparecem também algumas poucas peças inglesas (*vinaigrette* e cilindro) e com marcas não identificadas (chave), conforme será visto a seguir.

Existem elementos mais freqüentes (Apêndice A - gráfico 6) como as figas, côco de água, chave, moedas, cilindro, romã, cacho de uvas, peixe e dentes de animais encastados em prata. Sua combinação torna cada penca de balangandãs única, visto que é fruto de escolhas pessoais, e cada elemento compõe a gramática de sua linguagem comunicativa. Esses elementos são definidores da lógica operacional em torno da qual se organiza a penca de balangandãs. Serem fruto de uma coerência estética de uma época, atravessando estilos do barroco ao neoclássico, executados por ourives baianos<sup>177</sup> são indicativos de sua inserção / produção dentro de

---

<sup>176</sup> Não parece haver qualquer relação numérica, uma regularidade quanto ao número de elementos. O quantitativo refere-se ao poder aquisitivo de sua usuária.

<sup>177</sup> A provável feitura na Bahia é atestada pela presença de marcas de ensaiador da Bahia, registrado no século XVIII e XIX (conforme imagens das fig.70 e 73).



um contexto, de uma aceitação, onde produtores (ourives) e consumidores (mulheres negras e mestiças) interagiam. Diferentemente de uma obra de talha ou outro exemplar de joalheria, a penca de balangandãs era uma obra aberta, composta por sua usuária, atualizada pela incorporação de novos elementos e exclusão dos existentes (como no caso de venda por uma necessidade monetária). A presença destes elementos remete a uma postura diante da vida, referenciada por um conjunto de crenças que lhe dão sentido. Assim, reconhecer as formas existentes por sua representação por figuração, similaridade icônica de sua representação é somente o primeiro passo para o seu entendimento, é um princípio de sua construtividade simbólica. O seu uso, a necessidade de manter uma contigüidade com o corpo de sua usuária, que lhe é veículo e sobre o qual atua, é um outro princípio. Estar em uso, como adereço diferencial de determinadas mulheres, em determinadas situações, lhe referencia.

A ação dos elementos reside em seu caráter mágico, valor que lhe é atribuído, convencionalizado. A sua ação é regida pelos princípios da magia simpática e a presença desses elementos revela uma vinculação a antigas tradições. A magia simpática baseia-se na atração dos semelhantes, nas ligações simpáticas (semelhante afeta semelhante e/ou conecta-se a ele), orientando-se pelas leis da similaridade e da contigüidade. A primeira determina a magia homeopática ou imitativa, na qual “o semelhante evoca o semelhante” e “o semelhante age sobre o semelhante” (MONTERO, 1990, p.26). Supõe-se que a representação de cenas de caça nas pinturas rupestres seja uma de suas manifestações (a representação evocando, atraindo uma cena real num mecanismo propiciatório), assim como as vênus esteatopigias (estatuetas femininas cujo exagero das formas evocariam a fertilidade) como a Vênus de Willendorf (JANSON, 1984, p.24-26). A ação do semelhante sobre o semelhante faz surgir também o seu contrário, dando origem à lei da contrariedade (MONTERO, 1990, p.29). Desta forma, ocorrem as ações de cura mágica, onde a representação de uma parte do corpo são evoca um membro são e afasta o seu contrário, um membro doente. Já a lei da contigüidade, que determina a magia por contágio, pressupõe a continuidade entre as partes e o todo. Assim, “todos os atos praticados sobre

um objeto material afetarão igualmente a pessoa com a qual o objeto estava em contato, quer ele constitua parte de seu corpo ou não” (FRAZER, 1982, p.34). Esse princípio rege a prática vodu e feitiços amatórios que demandam partes do corpo (unha, cabelo, secreções, etc.) para a sua composição.

Numa perspectiva semiótica da magia, a partir da relação entre signo e objeto, Nöth (1996, p.38-40) identificou a magia homeopática ou imitativa como magia icônica (o signo representa o objeto por semelhança) e magia por contato como magia indicial (o signo e o objeto por contigüidade). Determinou ainda a magia simbólica (o signo representa o objeto por convenção), onde se encontram as fórmulas e palavras mágicas como *Abracadabra*.

Desta forma, é possível sugerir a classificação<sup>178</sup> dos elementos que compõem a penca de balangandãs como amuletos (elementos de proteção) e talismãs (elementos propiciatórios), sendo que esse agrupamento sempre dependerá do ângulo de análise. “São de particular interesse as formas de motivação através das quais o signo é determinado por seu efeito pretendido” (NÖTH, 1994, p.38). Para exemplificá-la, alguns elementos dos mais frequentes serão abordados.

### 2.2.3.1. Figa

Das 27 penca de balangandãs da coleção, 26<sup>179</sup> apresentam pelo menos uma figa. Existem no acervo 53 figas, ocas ou maciças, em prata, madeira (a maioria escura), osso, marfim, coral e chifre. Seu tamanho varia

---

<sup>178</sup> A classificação clássica para os elementos pendentes, adotada pela maioria dos autores e elaborada por Menezes de Oliva (1957, p.49-53) determina 5 categorias, baseada na utilidade ou função:

- devocionais: os dedicado a um santo ou culto, como cruz, crucifixo, relicário, medalha.
- votivos: os que representam o pagamento de uma promessa feita, como cabeça, perna, casa, olhos de santa Luzia.
- propiciatórios: usados para atrair boa sorte, imunizando seu possuidor de infortúnios. Nesta categoria estão o signo Salomão, as moedas, os dentes, as figas.
- evocativos: os que lembram fato decorrido, como o cacho de uvas (que lembra ao português a festa da vindima), o tambor que lembra a África.
- decorativos: “todo e qualquer outro dixe, que não puder ser, desde logo, incluído nas quatro primeiras categorias” como bolas coloridas.

<sup>179</sup> O único exemplar que não possui figa é o 2264.XII.072.

de 3,5 a 14,0cm de comprimento. A decoração é simplificada. Quanto aos tipos, há variantes. Existem 35 “falsas” figas (fig. 74 e 75), ou seja, a representação de uma mão fechada sem penetração do dedo polegar entre os dedos indicador e médio. Algumas destas, para simular a forma da figa, trazem o dedo polegar alongado (fig.76, figa em madeira clara e fig.77, figa em prata à direita). Há um só exemplar de *mano cornuta*, mão chifruda (fig.78). Também existe uma figa forte (fig.76, figa à direita), que segundo Machado (1973, p.24),

tem como característica e meio de fácil identificação a presença do dedo indicador em riste, e quase na ponta uma trave, que a transforma numa cruz. Esse tipo de figa é considerado não só contra mau-olhado como também contra uma série de doenças, notadamente as enfermidades do cérebro.



Fig.74 – Figas em marfim, madeira e prata.  
Exemplar 2265.XII.073. Fotografia da autora.



Fig.75 – Figas em madeira, prata e coral.  
Exemplar 2267.XII.075. Fot. da autora.



Fig.76 – Figas em madeira.  
Exemplar 2249.XII.057.  
Fotografia da autora.



Fig.77 – Figas em prata.  
Exemplar 2261.XII.069.  
Fotografia da autora.



Fig.78 – *Mano cornuta* em marfim.  
Exemplar 2249.XII. 057. Fotografia da autora.

A figa é “um gesto mágico que se obtém com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia dentre o indicador e o médio” (VASCONCELOS, 1996, p.177) e que se materializa em amuletos<sup>180</sup>. O gesto representa os órgãos genitais masculino e feminino em ato sexual. Pode reproduzir a mão direita ou a esquerda. Na coleção do Museu Carlos Costa Pinto há um predomínio de figas de mão esquerda<sup>181</sup> (34 peças num total de 53). Quanto ao material, é confeccionada em várias substâncias, das intrinsecamente mágicas como âmbar, azeviche, coral, corno e ferro até barro, coquilho, louça, madrepérola, marfim, mármore, osso, ouro, prata, vidro, celulóide, galalite (*idem*, p.178) e plástico.

A figa propriamente dita, conhecida como *mano fica* ou *mano in fica* (ELWORTHY, 1895, p.256), era um amuleto contra o mau olhado bastante difundido no mundo clássico romano, com origem atribuída ao Oriente Médio (VASCONCELOS, 1996, p.217). Elworthy (*idem*, p.255) identificou a presença da figa entre os amuletos egípcios do Museu Ashmoliano de Oxford e amuletos etruscos no Museo di Bologne. Também foi encontrada em Cartago, nas antiguidades de Iviça, do século VII ao III a. C (VASCONCELOS, 1996, p. 216). Seu nome origina-se em latim de *ficus*, que também designa a figueira<sup>182</sup> e seu fruto, o figo (fig.79 e fig.80). Por seu interior assemelhar-se ao órgão sexual feminino, em latim vulgar, *fica*, designa a vulva (HOAISS, 2001). A figueira<sup>183</sup> era a madeira predileta para entalhar imagens e falos (*phallus*) de Príapo<sup>184</sup>, filho de Vênus e Baco, sendo considerado na Antiga

---

<sup>180</sup> Segundo Vasconcelos (1996, p.221), “a figa, de começo, foi gesto licencioso, com plena significação física, o qual fazia desviar de pessoas, animais e cousas má-olhadura, que se tinha por causadora de graves danos. Depois o gesto tornou-se propriamente apotropaico, isto é, com significação mágica ou sobrenatural: por isso se imitou sob a forma de amuleto”.

<sup>181</sup> Conforme Vasconcelos (1996, p.177), em Lisboa “crê-se que, embora dê mais jeito fazer a figa com a mão direita, se deve fazer com a esquerda; o preceito é fazê-la com a esquerda; a esquerda tem mais virtude, mais ação”.

<sup>182</sup> Segundo Gênesis 3:7 (BÍBLIA, 1985, p.35), foi com folhas de figueira que Adão e Eva cobriram seus corpos nus após terem cometido o pecado original.

<sup>183</sup> A figueira, *ficus carica*, é cultivada desde o Neolítico, tendo sua domesticação ocorrida junto com a videira e a oliveira no oeste do Mediterrâneo. Há registros de seu cultivo entre os assírios e egípcios, por volta de 2.000 a.C (JANICK, 2002).

<sup>184</sup> Nascido em Lampsaco, na Ásia Menor, Príapo é um deus fálico, que nasceu com uma deformidade que o caracteriza, um falo desmedido (Montagner, 2004). Nas paredes do vestibulo da Casa dos Vetti, em Pompéia, há um afresco com uma representação dele.

Roma, um deus protetor dos jardins e da fecundidade (COMMELIN, 19?, p.114-5).



Fig.79 – O fruto: figo. Fonte: [www.hortalimpa.com.br/curiosidades/figo.htm](http://www.hortalimpa.com.br/curiosidades/figo.htm)



Fig.80 – Interior de um figo. Fonte: [www.essenceofjerusalem.biz/formula.htm](http://www.essenceofjerusalem.biz/formula.htm)

A figa não é somente um amuleto itifálico<sup>185</sup>, ela reúne o princípio feminino e o masculino em união sexual. Todos esses amuletos estão conectados à magia sexual, que se refere aos ritos de fertilidade, numa ação representativa demiúrgica, da criação da vida. Daí o seu caráter de proteção, funcionando segundo o princípio de magia simpática, de similaridade, iconicidade, onde a criação, a vida, a união se opõem ao caos, à morte, à desordem. Sua natureza a capacita a antepor-se às forças malignas existentes na concepção mágica do mundo como oponentes às forças benignas. O universo mágico é marcado pela luta entre essas forças antagônicas. Uma dessas poderosas forças é o mau olhar ou quebranto (VASCONCELOS, 1996, p.174), conhecido também como *jettadura*, inveja, *fascination* (ELWORTHY, 1895, p.1-8). Os amuletos e os talismãs são armas de defesa (proteção) e ataque (propiciatório) nessa batalha, em busca do equilíbrio das forças. A figa é um dos principais e mais difundidos amuletos contra a fascinação (VASCONCELOS, 1996, p.179).

O uso da figa expandiu-se na Antiguidade à partir do Império Romano. A Lusitânia, entre outras regiões romanizadas, foi sua herdeira e, séculos depois, propagadora para as colônias além-mar como o Brasil. Era usada

---

<sup>185</sup> Representação de falo ereto. Esse tipo de amuleto, provavelmente herdado do Egito (como o pilar de Osíris), era bastante comum na Roma Antiga sob o nome de *fascinum* ou *fascinus* (ELWORTHY, 1895, p.151 e VASCONCELOS, 1996, p.216). Era conhecido também como *turpicula res*, parte disforme (HOUAISS, 2001).

“no pulso de mulheres e crianças<sup>186</sup>, ou ao pescoço, pendente de um colar” (VASCONCELOS, 1996, p.201). Além disso, seu papel profilático era extensivo ao benefício de animais e coisas.

No Brasil, a figa está presente desde o século XVI. Seu uso era bastante popular no século XIX (Ewbank 1976, p.188). Além do registro de viajantes, figura em citações de romances da época. Aparece em dois momentos de *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1852. Neste, a comadre, personagem descrito por Almeida (1989, p.26), é uma mulher beata que vivia do ofício de parteira e benzia de quebranto.

O seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta, que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro na cabeça, um rosário pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha, junto à renda da qual se pregava uma pequena **figa** [grifo nosso] de ouro ou de osso.

A profissão de parteira, de trazer à vida, envolvia forças mágicas, e conseqüentemente requeria proteção por parte dos envolvidos. Assim é que para a parturição mãe e recém-nascido eram preparados. Esse ritual é relatado por Almeida (*idem*, p.71),

a comadre [a parteira] veio à sala, apagou as velas que estavam acesas a Nossa Senhora; foi depois desatar a fita da cintura da Chiquinha [a parturiente] e tirar-lhe do pescoço os bentinhos. A recém-nascida, enfraldada, encueirada, encinteirada, entoucada e com um molho de **figas** [grifo nosso] e meias-luas, signos de Salomão e outros preservativos de maus-olhados presos ao cinteiro,

O romance *O Mulato* de Aloísio de Azevedo (s.d., p.59), publicado em 1881, cujo enredo se desenvolve no Maranhão oitocentista, apresenta o uso da figa por uma das personagens.

---

<sup>186</sup> Mulheres e crianças são as principais vítimas de malefícios e conseqüentemente os principais usuários das figas. Essa situação é justificada pelas altas taxas de mortalidade infantil e decorrente de parturição no passado, atribuídas a ações mágicas.

E, tirando do seio um trancelim, com uma enorme figa de chifre encastada em ouro; - Ai, minha rica figa, a ti o devo! a ti o devo, que me livraste do mau-olhado!

Esse é o comentário da Sra. Maria Bárbara, senhora branca e rica, avó da personagem principal Ana Rosa, que como uma moça moderna da segunda metade do séc. XIX despreza esse tipo de superstição.

#### 2.2.3.2. Coco de água

Aparecem em 26 pencas de balangandãs, sendo os elementos mais freqüentes junto com a figa e a chave. No conjunto há miniaturas de cocos de água em prata e em coco e prata (fig. 81 e 82). Um deles, elemento do exemplar 2247.XII.055, apresenta contraste da Bahia do século XVIII. Segundo Franceschi (1988, p.192),

um coco de água tem seu nome derivado “do primitivo emprego de cuias de coco para tirar água dos depósitos; a essas cuias eram presas hastes de madeira ornamentadas com detalhes de prata; mais tarde passaram a ser feitas inteiramente de prata, conservando a forma e o nome.

Não foi encontrada qualquer referência de uso mágico destes elementos. Parecem ser elementos meramente decorativos. Possivelmente eram miniaturas do produto encomendado, apresentado ao encomendante ou como mostruário. Sua incorporação às pencas de balangandãs deve seguir, assim como outros elementos, o princípio quantitativo que orienta a sua natureza aglutinadora.



Fig. 81 – Cocos de água em prata e coco e prata. Exemplar 2251.XII.059. Fotografia da autora.



Fig. 82 – Cocos de água em prata. Exemplar 2263.XII.071. Fotografia da autora.



Fig.83 – Coco de água em prata cinzelada. Brasil, séc.XIX. Fonte: MOUTINHO, PRADO e LONDRES, 1999, p.93

### 2.2.3.3. - Chave

A chave aparece em 26 pencas de balangandãs. Existem 45 chaves, em prata, variando de 3,0 a 10,0cm. Todas são por suas dimensões e decoração chaves de sacrários e cofres (fig.84 e 85).





Fig.84 – Chaves em prata. Exemplar 2249.XII.057. Fotografia da autora.



Fig.85 – Cofre e chave de cofre em prata. Portugal, séc. XVI (final) – Séc. XVII (1ª metade). Col. Museu de Évora. Fonte: CORDEIRO, 1993, p.248

Duas das chaves (fig.86 e 87) trazem marca de ourives não identificado, as iniciais A S.



Fig.86 – Chave em prata (detalhe). Exemplar 2262.XII.070. Fotografia da autora.



Fig.87 – Chave em prata (detalhe). Exemplar 2272.XII.080. Fotografia da autora.

Existem também exemplares híbridos, pânteos, que aglutinam chave e figa (fig. 88 e 89 ).



Fig. 88 - Figa em prata. Exemplar 2272.XII.080. Fotografia da autora.



Fig. 89 - Figa em prata. Exemplar 2266.XII.074. Fotografia da autora.

Na iconografia cristã, a chave alude a São Pedro (fig.90). Mateus 16:18-19 (BÍBLIA, 1985, p.1869-70), descreve o poder das chaves dado a Pedro por Jesus,

também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus.



Fig. 90 – A entrega das chaves a Pedro (detalhe). Pietro Perugino. Afresco, 1482. Capela Sistina, Vaticano<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> Fonte: LOPERA, José Alvarez e ANDRADE, José Manuel P. História geral da Arte: Pintura I. Lisboa: Ediciones del Prado, 1995. p.126.

O poder das chaves reside no controle, em ter ou dar acesso a uma porta, cofre, conteúdo. É um elemento usado na magia a partir dessa sua característica funcional, por analogia, magia simpática. Da mesma forma que dá acesso a algo, também o bloqueia. Nesse sentido é empregada como amuleto de proteção para “fechar o corpo”.

Ainda, quando relacionada ao caráter sagrado como é o caso das chaves de sacrário, está presente em práticas supersticiosas comuns no Brasil como a citada por Mário de Andrade(1983, p. 32) em *Macunaíma*

Estava com a boca cheia de sapinhos por causa daquela primeira noite de amor paulistano. Gemia com as dores e não havia meios de sarar até que Maanape roubou uma chave de sacrário e deu pra Macunaíma chupar. O herói chupou chupou e sarou bem. Maanape era feiticeiro.

#### 2.2.3.4. Moedas

Existem 80 moedas, presentes em 25 pencas de balangandãs. Todas são em prata, dos séculos XVIII (3)<sup>188</sup> e XIX (77), principalmente brasileiras (75 exemplares), poucas estrangeiras (5). As brasileiras são: com identificação ilegível (1); 320 rs (1); 640 rs (1); 100 rs (1); 80 rs (3); 2000 rs (12); 1000 rs (12); 200 rs (13); 960 rs (14); 500 rs (17). Quanto às estrangeiras três são espanholas, uma é boliviana e uma belga. As dimensões, diâmetro, variam de 2,0 a 4,0cm. A maioria das moedas recebe apenas uma argola de sustentação (fig.91), entretanto, algumas recebem cercaduras ou encastamento decorativo (fig.92), como as moedas e medalhas da joalheria popular portuguesa. Cabe ressaltar, contudo, que as moedas usadas pelas lavradeiras portuguesas não são verdadeiras, ao menos as dos exemplares existentes, pois, por imposição legal, trata-se de moedas de imitação e para se distinguirem das verdadeiras, apresentam tamanho inferior e acabamento menos perfeito (COSTA e FREITAS, 1992, p.43).

---

<sup>188</sup> Os únicos exemplares do séc. XVIII são três moedas de 80 rs, todas datadas de 1787.



Fig. 91 - Moedas em prata. Exemplar 2255.XII.063. Fotografia da autora.



Fig. 92 - Moeda em prata. Exemplar 2250.XII.058. Fotografia da autora.

As moedas, por seu valor intrínseco, referem-se à riqueza e, como tal agente propiciatório, são usadas magicamente para atrair riqueza. Seu uso foi citado por Azevedo (s.d., 56) em *O Mulato*,

Mônica orçava pelos cinqüenta anos; era gorda, sadia e muito asseada; tetas grandes e descaídas dentro do cabeção. Tinha ao pescoço um barbante, com um crucifixo de metal, **uma pratinha de 200 réis** [grifo nosso], uma fava de cumaru, um dente de cão e um pedaço de lacre encastado em ouro.

#### 2.2.3.5. Cilindro

Sessenta e quatro cilindros (fig. 93-96) aparecem em 24 penças de balangandãs. Quanto ao material são em prata (25), madeira encastada de prata (23), contas encastadas de prata (3), prata dourada (1), coral encastado de prata (1), chifre encastado de prata (1), ágata encastada de prata (1) e outros materiais encastados (9). A maioria é sólida, sendo alguns ocos com parte móvel. Em tamanho variam de 3,0 a 9,0 cm. Os de prata são decorados em cinzelados e gravados.



Fig.93 – Cilindros em prata, madeira e conta. Exemplar 2251.XII.059. Fotografia da autora.



Fig. 94 – Cilindros em conta, madeira e ágata. Exemplar 2249.XII.057. Fotografia da autora.



Fig. 95 – Cilindro em prata com parte móvel. Exemplar 2250.XII058. Fotografia da autora.



Fig.96 - Cilindro em madeira e coral. Exemplar 2250.XII058. Fotografia da autora

Além do formato alongado e roliço, que se assemelha a amuletos itifálicos estilizados, segundo Dias (1992, p.153-4), contas em formato tubular, de coral artificial de fabricação flamenga foram exportadas para a costa ocidental africana, principalmente para o Benin, a partir do séc.XVI.

Seu significado simbólico nas sociedades pré-coloniais africanas não é muito bem compreendido. Como as conchas, contudo, parecem ter sido consideradas como possuindo poderes protectores e eram habitualmente usadas junto com outros materiais para servir de amuletos.

Eram usados em colares e pulseiras como as demais contas redondas. Não foram localizados exemplares encastoados ou em madeira e prata na África.

Segundo Machado (1973, p.19) e Oliva (1957, p.44), os cilindros, que denomina bastões ocos de prata, eram “onde pós misteriosos eram escondidos: pó-de-pemba, manjerição, guiné, terra de cemitério eram guardados”. Nada comenta sobre os cilindros que não funcionam como relicário. Um dos exemplares (fig.95), um cilindro relicário, traz marcas inglesas.

A outra única referência aos cilindros no Brasil foi dada por Oliva (1957, p.44-49) sobre um tipo de cilindro de prata aberto nas duas extremidades, que não está presente na coleção do Museu Carlos Costa Pinto.

#### 2.2.3.6. Romã

A romã é um dos elementos mais frequentes das pencas de balangandãs. Das 27 pencas da coleção Museu Carlos Costa Pinto, só 5 não possuem romã. No conjunto há um total de 37 romãs, todas em prata, esféricas, ocas, cinzeladas, variando em tamanho (altura entre 5,5 a 9,5cm) e decoração (embora sempre com motivos fitomorfos). Demonstra em todos os exemplares um trabalho erudito da ourivesaria luso-brasileira tanto na confecção como na decoração. Em alguns exemplares, como no existente na penca 2271.XII.079, nota-se uma textura puntiforme incava, uma possível alusão ao interior do fruto, à existência da multiplicidade de sementes. Essa referência, implícita ou explícita, é vital para uma identificação do signo como símbolo de fecundidade, fartura. Não foram encontradas romãs como talismãs no Rio de Janeiro na relação de Thomas Ewbank (1976, p.131) ou na iconografia encontrada.



Fig. 97 – O fruto da romã<sup>189</sup>.



Fig. 98 – Interior de uma romã<sup>190</sup>.



Fig.99 – Romã em prata. Exemplar 2271.XII.079. Fotografia da autora.

Como a representação do fruto romã leva a uma leitura por seus usuários? É preciso caracterizar o fruto, rastreá-lo<sup>191</sup> para tentar estabelecer esse seu funcionamento. A romã é o fruto da romanzeira (*Punica granatum*)<sup>192</sup>, família botânica das punicáceas. A sua casca, de cor amarela ou vermelha, tem manchas escuras. Sua extremidade superior é coroada pelo cálice da flor. Internamente é subdividida em cavidades com inúmeras sementes, adocicadas, comestíveis, de cor rósea ou avermelhada.

Segundo Janick<sup>193</sup> (2002), a romã é originária da Ásia Ocidental, especificamente do sudoeste do cinturão Cáspio (Irã) e nordeste da Turquia, com indícios de cultivo desde a Idade do Bronze. Era conhecida na Mesopotâmia, Fenícia, Síria e Palestina. Portanto, era cultivada pelos povos semitas (como os assírios, babilônios, hicsos, fenícios e hebreus). Os hicsos, que invadiram o Egito em cerca de 1.700-1.600 a.C., introduziram a romã no Egito. Seu nome latino *Punica granatum* (classificação de Lineu, séc. XVIII) é

---

<sup>189</sup> Fonte: <http://www.monjardin.fr/images/plantes/134min.jpg>

<sup>190</sup> Fonte: [http://corpoveloze.blogspot.com/2004\\_05\\_01\\_corpoveloze\\_archive.html](http://corpoveloze.blogspot.com/2004_05_01_corpoveloze_archive.html)

<sup>191</sup> É vital que para que exista um signo em forma de romã, haja ou tenha havido um conhecimento do fruto por seu produtor e/ou usuário. Se não do fruto, de uma representação deste, como ocorria com alguns elementos decorativos ou motivos na porcelana chinesa de encomenda nos séculos XVII, XVIII e XIX.

<sup>192</sup> A romanzeira é um arbusto ramoso, medindo de 2 a 5 metros de altura, podendo chegar até 100 anos de idade. Suas folhas avermelhadas tornam-se verdes com o tempo. As flores são vermelho-alaranjadas. O fruto, a romã, é um pseudo-fruto.

<sup>193</sup> Jules Janick é professor Ph.D do *Department of Horticulture and Landscape Architecture Purdue University*, Indiana – EUA, lecionando as disciplinas *History of Horticulture* e *Tropical Horticulture*. Tem várias publicações sobre o tema e disponibiliza, via internet, material de leitura produzido por ele para a sua disciplina *History of Horticulture*, que foi consultado e citado neste capítulo.

uma clara referencia a Cartago, colônia fenícia no norte da África. No séc. V a.C., os cartagineses invadiram o sul da Península Ibérica difundindo-a. Posteriormente, os árabes consolidaram esse trajeto em sua expansão a partir do séc.VII d.C.



Fig.100 – Romã em marfim. Túmulo de Tutankamon, séc. XIV a.C.<sup>194</sup>



Fig. 101 – Romã em marfim. Atribuída ao Templo de Salomão, Jerusalém.<sup>195</sup>



Fig. 102 - Chão em mosaico com 3 romãs. Antiga Sinagoga de Heftsibah-Bet Alfa, datada do séc.VI a.C.<sup>196</sup>



Fig. 103 – Moeda cunhada em Jerusalém, 67d.C. Traz grupo de 3 romãs.<sup>197</sup>

Esse percurso pode ser atestado por escavações arqueológicas, por sua presença em motivos ornamentais e artefatos em várias culturas e por citações em livros religiosos. A romã é citada no Antigo Testamento<sup>198</sup>, no Alcorão e na Tora<sup>199</sup>. Na tumba de Tutankamon, o arqueólogo Howard Carter encontrou em 1922, entre os tesouros do faraó menino uma romã de marfim com decoração fitomorfa, medindo 7,9 cm de altura e 6,5 cm de diâmetro (fig. 100). O Israel Museum possui uma romã de marfim, medindo 4,3 cm, que se acredita ser uma relíquia do Templo de Salomão em Jerusalém, usada pelos sacerdotes em seus cetros cerimoniais (fig.101). Há um mosaico com um grupo de três romãs na antiga sinagoga de Heftsibah-Bet Alfa, em Israel, datado do séc. VI a.C. (fig.102). Uma antiga moeda cunhada em Jerusalém no ano de 67 traz um grupo de três romãs em uma das faces (fig.103). Foi encontrado nas paredes da antiga sinagoga de Cafarnaum, Israel, datada entre os séculos III e V d.C., um relevo com cachos de uvas e

<sup>194</sup> Acervo: The Griffith Institute, Ashmoleum Museum. Fonte:[www.ashmol.ox.ac.uk/gri/carter/040a-p0230.html](http://www.ashmol.ox.ac.uk/gri/carter/040a-p0230.html)

<sup>195</sup> Acervo: Israel Institut. Fonte: <http://jerusalem.edu/secure/past/main92.html>

<sup>196</sup> Fonte: [www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm](http://www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm)

<sup>197</sup> Fonte: [www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm](http://www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm)

<sup>198</sup> Exodus 28: 31-33; Nu 13:23; De 8:8; I Reis 7:18-20; (Bíblia, 1995, p.148, 235, 287, 518)

<sup>199</sup> A Tora judaica compreende 5 livros da Bíblia, do Antigo Testamento, conhecidos como Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio (HOUAISS, 2001)



grupo de três romãs (fig.104). Na iconografia cristã a romã aparece relacionada à Virgem e ao menino nas obras de muitos pintores desde a Idade Média como Botticelli (fig.105), Fillippino Lippi (fig.106), Leonardo da Vinci (fig.107). Na imaginária cristã é atributo de Nossa Senhora de Montserrat e Nossa Senhora da Fartura (fig.108).



Fig. 104 – Relevo com cacho de uvas e 3 romãs. Decoração mural da antiga Sinagoga de Kfar Nahum, cerca do séc. III a V d.C.<sup>200</sup>



Fig. 105 – Madona com menino e seis anjos. Sandro Botticelli. (1445-1510). Óleo sobre tela, c.1487. Uffizi<sup>201</sup>



Fig. 106 – A Virgem com menino e São João. Fillipino Lippi. Têmpera, c. 1480. National Gallery, Londres.<sup>202</sup>

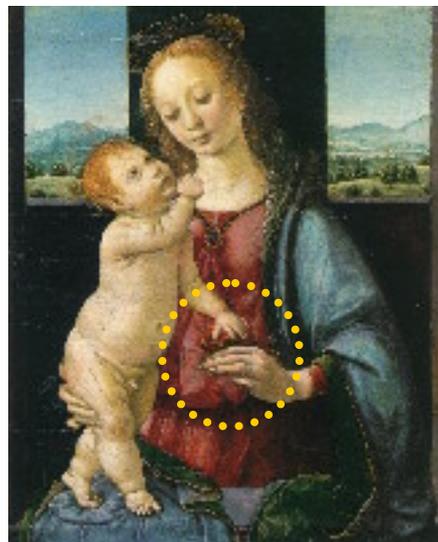


Fig. 107 – Madonna de Dreyfus. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, c.1469. National Gallery of Art, Washington.<sup>203</sup>



Fig. 108 – Nossa Senhora da Fartura. Barro policromado, 1677. Col. Particular – SP. <sup>204</sup>

<sup>200</sup> Fonte: [www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm](http://www.tau.ac.il/lifesci/otany/judaism.htm)

<sup>201</sup> Fonte: <http://pefab.webpark.cz/Galerie/Botticeli.htm>

<sup>202</sup> Fonte: [www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/work?workNumber=NG1412](http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/work?workNumber=NG1412)

<sup>203</sup> Fonte: [www.artchive.com/artchive/L/leonardo/leonardo\\_dreyfus.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/L/leonardo/leonardo_dreyfus.jpg.html)

<sup>204</sup> Fonte: MARINO, 1996, p.48

A profusão de sementes no interior de uma romã a capacita para funcionar como um signo de fartura e por extensão de fecundidade, riqueza. A sua história e representação artística atestam essa sua interpretação dentro do programa iconográfico cristão. O seu uso mágico, baseia-se nessa analogia de natureza simpática homeopática (FRAZER, 1982, p.34), numa ação como talismã, ou seja, com intento propiciatório.

Uma das romãs existente na coleção difere das demais e pode ser identificada como elemento decorativo de um paliteiro do tipo luso-brasileiro, dada à presença de orifícios para inserção de palitos (fig.109 e 110).



Fig.109 - Romã em prata. Exemplar 2273.XII.081. Fotografia da autora.



Fig. 110 – Paliteiro em prata com decoração vegetal. Ourives Franco José Vellozo. Rio de Janeiro, séc. XIX. Col. Marques dos Santos. Fonte: VALLADARES, s.d., p.103.

#### 2.2.3.7. Cacho de uvas

O cacho de uvas (fig.111 e 112) aparece em 22 das 27 pencas de balangandãs<sup>205</sup>. No conjunto há um total de 28 objetos, todos em prata, variando em tamanho (altura entre 7,0 a 11,0 cm). É o elemento mais

<sup>205</sup> Destas 22 vezes, aparece junto com as romãs em 21 exemplares.

volumoso. Composto por bolas lisas, ocas, de mesmo tamanho, dispostas em 4 a 5 níveis de forma cônica ascendente da ponta inferior ao topo. As bolas são soldadas umas às outras em torno de uma haste central. A composição é encimada por 3 folhas<sup>206</sup> chapadas, cinzeladas ou gravadas com decoração estriada. No alto, argola de suspensão.



Fig. 111 – Cacho de uvas em prata. Exemplar 2248.XII.056. Fotografia da autora.

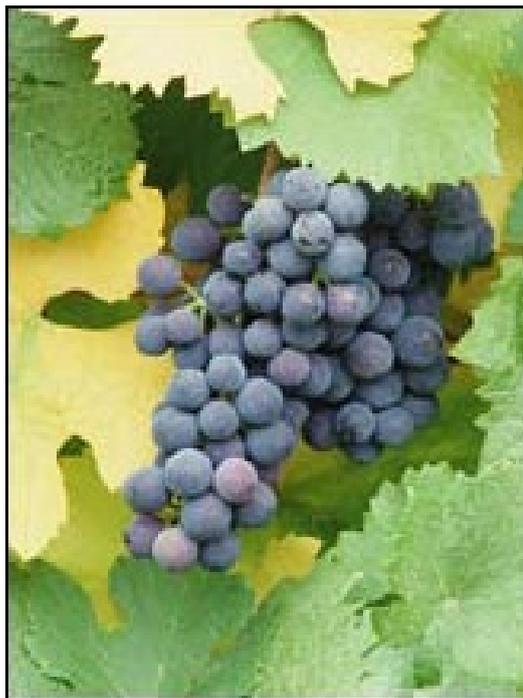


Fig.112 – O fruto: Cacho de uvas. Fonte: [http://money.cnn.com/2001/05/04/home\\_auto/gardening\\_vineyard/grape.jpg](http://money.cnn.com/2001/05/04/home_auto/gardening_vineyard/grape.jpg)

A videira (*Vitis sylvestris*), assim como a romãzeira, é nativa da Ásia Ocidental, especificamente do sudoeste do cinturão Cáspio (Irã) e Turquia, e também dos Balcãs, tendo sido disseminado o seu cultivo no norte do Mediterrâneo, incluindo o Mar Negro (JANICK, 2002). A colheita de uvas selvagens é evidenciada em vários sítios pré-históricos na Europa. A uva doméstica (*Vitis vinifera*) é datada de cerca de 8.000 a.C, tendo migrado da Anatólia para a Síria e Palestina, chegando à Mesopotâmia, Egito e Mar Egeu. É consumida como fruto fresco, seco ou como suco e vinho. Era a principal bebida da Grécia e de Roma. O vinho, como qualquer bebida

---

<sup>206</sup> Salvo problemas oriundos do estado de conservação das mesmas são em número de três.

alcoólica, é proibido pelo Islamismo, e, portanto, não seria uma simbologia conivente às crenças dos negros malês.

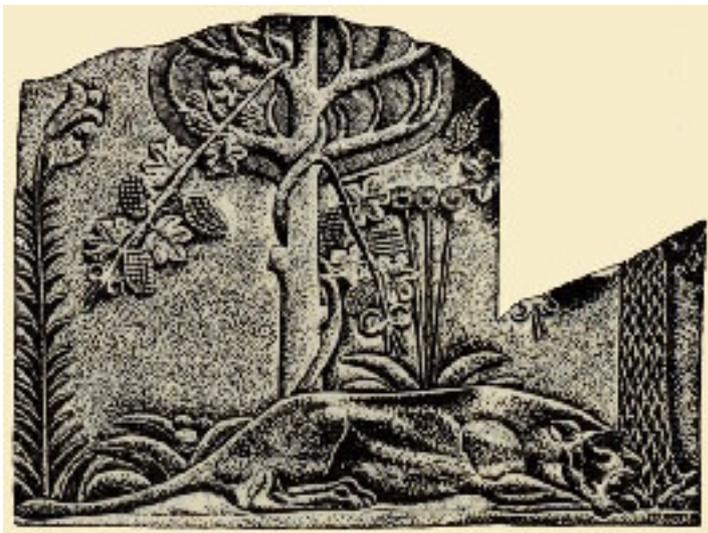


Fig.113 – Videira sobre cipreste em jardim Assírio.<sup>207</sup>



Fig.114 – Oferendas de romãs, uvas e flores. Novo Império, Egito.<sup>208</sup>

Na tradição judaico-cristã, a videira é identificada a Israel<sup>209</sup> e a Jesus Cristo<sup>210</sup>. Os cachos de uvas fazem parte da simbólica cristã ao evocar o vinho e, conseqüentemente, o sangue de Cristo<sup>211</sup>. Quer em objetos de uso sacro ou profano, esse motivo está presente da decoração de retábulos (fig.115), cálices, bandejas de espevitadeira, grades de salvas e bandejas, etc. Em Portugal, há brincos em formato de cachos de uvas (fig.116).

A videira e o cacho de uvas também são relacionados à fertilidade. O Salmo 128, 3 (BÍBLIA, 1985, p.1095) compara a mulher à vinha, “tua esposa será vinha fecunda, no recesso do teu lar”.

<sup>207</sup> Fonte: [http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r\\_4-3-07.html](http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r_4-3-07.html)

<sup>208</sup> Fonte: [http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r\\_4-3-07.html](http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r_4-3-07.html)

<sup>209</sup> Oséias 10,1; Jr 2,21; Jr 5,10; Jr 6,9; Jr 12,10; Ez 15, 1-8; Ez 17, 3-10; Ez 19, 10-14; Sl 80,9; Is 27, 2-5 (BÍBLIA, 1985)

<sup>210</sup> Jesus como “a verdadeira vinha” em João 15, 1-6 (BÍBLIA, 1985, p.2026).

<sup>211</sup> Segundo Mateus 26, 26-29 (BÍBLIA, 1985, p. 1889), na Última Ceia, Jesus instituiu o ritual da Eucaristia, da Comunhão entre Criador e criatura através da ingestão do sangue do Filho de Deus, o Redentor. Esse é o principal ritual dos cristãos, memorado e realizado a cada missa, onde sempre ocorre o mistério da transubstanciação. Desta forma, o vinho da missa ao ser consagrado não representa o sangue de Cristo e sim, torna-se o objeto representado.



Fig.115 – Detalhe de obra de talha com decoração com cachos de uvas. Retábulo de Nossa Senhora da Piedade, séc.XVIII. Museu de Arte Sacra-UFBA. Fonte: MUSEU DE ARTE SACRA, 1987, p.29



Fig.116 – Brincos portugueses em ouro, pérolas e turquesa. Fonte: SANTOS e SILVA, 1998, p.134

#### 2.2.3.8. Peixe

O peixe (fig.117 e 118) aparece em 22 pencas de balangandãs da coleção. Todos os exemplares são em prata, com decoração em cinzelado (quando em volume) e gravado (quando chapados), variando em tamanho de 4,5 a 10,0cm.



Fig. 117 - Peixes em prata chapados. Exemplo 2253.XII.061. Fotografia da autora.



Fig. 118 - Peixe em prata em volume. Exemplo 2268.XII.076. Fotografia da autora.

O peixe é um dos mais antigos símbolos de Cristo entre os primeiros cristãos. Funcionava como uma metáfora, uma analogia de grafia entre a palavra grega *ichtys* (peixe) e o acróstico *Jesous Christos Theou Yios Soter* (Jesus Cristo, filho de Deus, o Salvador)<sup>212</sup>. O peixe aparece na iconografia da arte paleocristã nas catacumbas romanas (fig.119) e nas primeiras igrejas (fig.120). No Novo Testamento encontra-se vinculado aos primeiros discípulos de Cristo, que eram pescadores (Mt 4, 18-20)<sup>213</sup>, e ao milagre da multiplicação dos pães e peixes (Mt 14, 13-21; Mt 15, 32-39)<sup>214</sup>. Segundo essa passagem relaciona-se à fartura.

Na tradição africana relaciona-se às entidades das águas, Oxum e Iemanjá, como emblema de fertilidade (LODY, 2003, p.199).



Fig. 119 – Peixes e âncora. Catacumba de Domitila, Roma<sup>215</sup>.

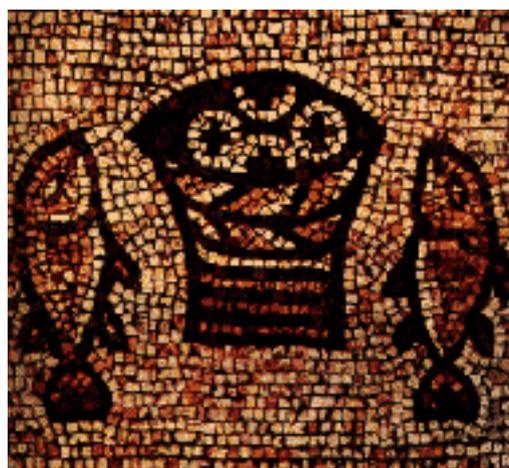


Fig. 120 – Mosaico da Igreja da Multiplicação dos pães e peixes em El-Tabgha, Israel, séc. IV<sup>216</sup>.

### 2.2.3.9. Dente

Existem no conjunto 42 dentes (fig.121), presentes em 21 penças de balangandãs. Em tamanho variam de 1,5 a 12,5 cm. São dentes de animais identificados como porco, javali, onça ou gato maracajá, jacaré. Apenas dois exemplares são em prata (fig.123 e 124).

<sup>212</sup> LEXIKON, Herder. Dicionário de símbolos. São Paulo: Círculo do Livro, 1991, p.158.

<sup>213</sup> BÍBLIA, 1985, P.1844. Os apóstolos são nessa passagem identificados a pescadores de homens e consequentemente esses homens, os convertidos, seriam os peixes.

<sup>214</sup> BÍBLIA, 1985, p. 1866 e p.1868.

<sup>215</sup> Fonte: [www.stephenbroyles.com/3%20Ways%20Jesus.htm](http://www.stephenbroyles.com/3%20Ways%20Jesus.htm)

<sup>216</sup> Fonte: [www.bible-history.com/jesus/jesus00000029.gif](http://www.bible-history.com/jesus/jesus00000029.gif)

Amuleto de proteção em várias culturas, encontrado na África, Europa, Brasil. Representa o animal (funciona como evocação das qualidades, a força desse animal), a parte que se capacita a representar o todo pela lei da contiguidade (magia indicial) e similitude (magia icônica).



Fig.121 – Dentes. Exemplar 2249.XII.057. Fotografia da autora.



Fig.122 – Dente (detalhe). Exemplar 2269.XII.077. Fotografia da autora.

Um dos dentes confeccionado traz no encastoamento marcação numérica não identificada (fig.122). Outro caso, são dois dentes humanos em prata (fig. 123 e 124), que se assemelham ao atributo de Santa Apolônia<sup>217</sup> (fig.125 e 126). Ela era invocada contra a dor de dente. Ela consta do calendário religioso do *Almanaque civil, político e comercial da cidade da Bahia para o ano de 1845* (1998, p.15). Ewbank (1976, p.58) descreveu sua comemoração em 09 de fevereiro de 1846, no Rio de Janeiro,

hoje é aniversário de Santa Apolônia, uma daquelas santas que, após deixar a terra, continuam sempre a abençoá-la. Não existem dores mais cruciantes que aquelas que cura. “Advogada contra a tosse”, cura dor de dentes. São-lhe oferecidos aqui maxilares de cera.

<sup>217</sup> Santa Apolônia foi uma virgem mártir, que morreu em Alexandria em 249. Sua festa é comemorada em 9 de fevereiro. Seus atributos são: palma de mártir, tenaz (boticão) geralmente acompanhada de dente arrancado (ROIG, 1950, p.48). “Durante um tumulto em Alexandria, a multidão instigada contra os cristãos matou vários deles, inclusive a diaconisa Apolônia, mulher de quarenta anos. Ela foi golpeada no rosto várias vezes, até que se quebrassem todos os seus dentes; em seguida foi acesa uma fogueira para queimá-la viva, caso não renunciasse à sua fé. Apolônia rezou uma prece curta e caminhou sozinha até as chamas, sendo rapidamente consumida” (ATTWATER, 1993, p.42)

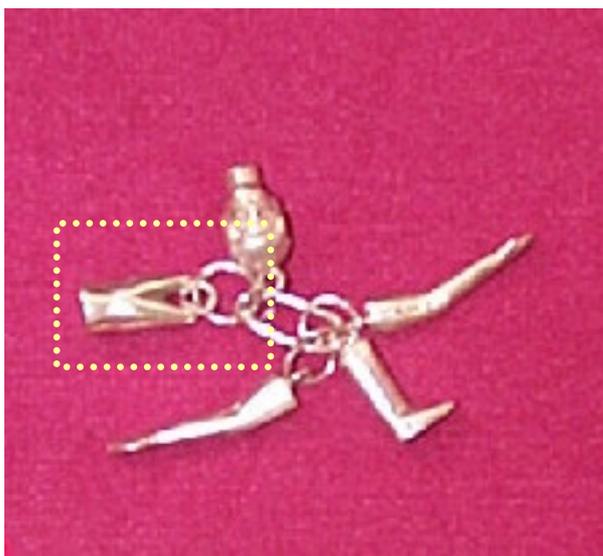


Fig.123 - Dente em prata. Exemplar 2252.XII.060. Fotografia da autora.



Fig.124 - Dente em prata. Exemplar 2258.XII.066. Fotografia da autora.



Fig.125 - Santa Apolônia. Francisco de Zurbarán. Óleo sobre tela, séc.XVII. Museu do Louvre<sup>218</sup>.



Fig. 126 - Torquês e dentes em cobre prateado (atributo de imagem). Évora, Portugal, séc. XVIII. Fonte: CORDEIRO, 1993, p.221

<sup>218</sup>Fonte: [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=603](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=603)



### 2.2.3.10. Elementos curiosos

Alguns elementos presentes nas pencas de balangandãs parecem não ter qualquer vinculação mágica<sup>219</sup>, tendo sido incorporados segundo critérios estéticos ou afetivos. Entre eles estão o que aqui foram denominados elemento de Valência e a *vinaigrette* inglesa.

O elemento de Valência, aparece em três pencas de balangandãs (2265.XII.073, 2267.XII.075 e 2268.XII.076). Em prata, com formato de rosácea com oito bolas nas extremidades (fig.127), assemelha-se a motivo decorativo encontrado em Valência<sup>220</sup> (fig.128), Espanha, em jóias masculinas em prata como cadeia de relógio e abotoadura. Não parece estar vinculado a nenhuma tradição mágica, constituindo simples adorno.



Fig.127 - Elemento em formato de rosácea, em prata. Exemplar 2268.XII.076. Fotografia da autora.



Fig.128 - Jóias masculinas valencianas (cadeia de relógio e abotoadura). Fonte: LICERAS FERRERES, 1997, p.116

<sup>219</sup> Embora não tenham vinculação mágica enquanto elementos isolados, podem participar dessa intenção como elemento quantitativo. Segundo Bastide (1985, p.382), o pensamento mágico é regido pela lei da acumulação, da intensificação e da adição. Desta forma, ocorre tanto o sincretismo, incorporação de elementos de diferentes tradições, como a ação da lei da contigüidade, onde elementos não mágicos se tornam mágicos por contágio.

<sup>220</sup> Valência é uma cidade marcada pela tradição hispano-árabe (MOUTINHO, PRADO e LONDRES, p.392). Nessa região é produzida desde o séc.XIV uma cerâmica, fruto dessa influência. Em Valência também foi encontrado um objeto mágico, uma cambulhada, conforme será visto no próximo capítulo.

Como o elemento de Valência, está a *vinaigrette*<sup>221</sup> inglesa (fig.129). Essa peça em prata, em formato de ovo, com cerca de 7,5 cm de comprimento, aparece em duas pencas de balangandãs<sup>222</sup>. Apresenta marcas de contraste inglesas<sup>223</sup> (fig.130), que indicam o seu fabricante (H.W.D.), a qualidade da prata (leão rampante para a prata de lei), a cidade de origem (no caso, Londres, cujo símbolo é a cabeça de leopardo), a letra da data (“r”, indicando o ano de 1872)<sup>224</sup>, e uma quinta marca (cabeça do soberano) indicando que o imposto foi pago.



Fig. 129 - *Vinaigrette* em prata. Exemplar 2268.XII.076. Fotografia da autora.



Fig. 130- Foto das marcas de contratação inglesas. Peça em exemplar 2271.XII.079. Fotografia da autora.



Fig. 131- Detalhes da *vinaigrette*. Exemplar 2268.XII.076. Fotografia da autora.

<sup>221</sup> Uma *vinaigrette* é um recipiente para conter pequena esponja embebida em vinagre aromático por detrás de uma tampa perfurada. Geralmente em prata, inicialmente tinham a forma de pequeno frasco, tornando-se caixas com tampa de abrir a partir do séc. XIX. Surgiram “no fim do século XVII, numa tentativa de os homens e mulheres de posição combaterem o fedor das ruas imundas e dos esgotos a céu aberto” (ATTERBURY e THARP, 1996, p.156).

<sup>222</sup> Aparece nos exemplares 2268.XII.076 e 2271.XII.079.

<sup>223</sup> Geralmente a prata inglesa traz quatro marcas, regulamentadas desde os séculos XV e XVI. As normas de sua contrastaria possibilitam as informações mais precisas dos objetos de prata. A quinta marca aparece às vezes para comemorar uma data especial, geralmente referente à família real. A cabeça do soberano, uma efígie feminina de perfil, foi usada de 1784 a 1890 para indicar o pagamento do imposto (ATTERBURY e THARP, 1996, p.120).

<sup>224</sup> DEWIEL, 1984, p.139.

### 2.2.3.11 - A questão dos ex-votos

Alguns elementos presentes nas pencas de balangandãs foram classificados como ex-votos ou elementos votivos (OLIVA, 1957, p.50; MACHADO, 1965, P.161). Lody (1988, p.153) identificou 66 peças, em geral representações do corpo humano (57)(fig.132 e 133), além dos olhos de Santa Luzia (5), cavalo (1), coração (1), casa (1), pé de cabra (1). Todos em prata, maciços, ocos ou recortados. Variando em tamanho de 1,5 a 9,0 cm.



Fig. 132 – Os denominados ex-votos em prata. Exemplares 2252.XII.060 e 2269.XII.077. Fotografias da autora.



Fig. 133 – Os denominados ex-votos em prata. Exemplar 2253.XII.061. Fotografia da autora.



Fig. 134 – Ex-votos em madeira. Coleções particulares. Fonte: ARAÚJO, 2002, p.171.

Embora as peças se assemelhem aos ex-votos ou milagres (fig.134) há um problema ontológico, de funcionalidade. Ex-voto, do latim, é definido como

quadro, pintura ou objeto a que se conferiu uma intenção votiva; quadro, placa com inscrições, figura esculpida em madeira ou cera (representando partes do corpo) etc., que se colocam numa igreja ou capela, para pagamento de promessa

ou em agradecimento a uma graça alcançada (HOUAISS, 2001).

Os ex-votos são uma prática comum em muitas culturas, assumindo formas particulares no Brasil (SULLIVAN, 2001, p.478). Os *Milagres* de partes do corpo aludem ao agradecimento de uma cura de doença em uma dessas partes. Desta forma, os ex-votos funcionam como moedas de troca no agradecimento de uma promessa empenhada a um santo e cumprida por este, sendo depositados geralmente na Sala dos Milagres da igreja<sup>225</sup>. Um ex-voto não é destinado para ser usado. Então, por que portá-los? O uso dessas peças deveria ser regido por outra intencionalidade, como um talismã de efeito propiciatório, profilático ou amuleto de proteção. Desta forma, eram, e ainda são usados, dois elementos que foram classificados como ex-votos: os olhos de Santa Luzia e o pé de cabra.



Fig. 135 – Olhos de Santa Luzia em prata. Exemplar 2271.XII.079. Fotografia da autora.



Fig. 136 – Oferenda votiva em prata, Mediterrâneo, séc. XIX. Pitt Rivers Museum, Oxford. Fonte: FRAZER, 1982, p.37



Fig.137 – Santa Luzia. Fonte: [www.puc-rio.br/campus/servicos/pastoral/santo\\_dezembro.html](http://www.puc-rio.br/campus/servicos/pastoral/santo_dezembro.html).

Santa Luzia é a protetora dos olhos e da visão<sup>226</sup>. Sua devoção foi registrada no Rio de Janeiro oitocentista por Ewbank (1976, p.139-140), na igreja dedicada a esta santa ele relatou que

<sup>225</sup> Ewbank (1976, p.120) registrou no Rio de Janeiro do séc. XIX, os ex-votos da Igreja de São Francisco de Paula. Segundo ele, “os piedosos pagãos não se limitavam a expressar seu reconhecimento pela intervenção das divindades médicas, mas penduravam também no templo figuras de bronze, madeira, etc. representando os membros enfermos. O mesmo acontece aqui. Cabeças, mãos, braços, pernas, etc., de dimensões naturais, mas moldados em cera, misturam-se com as placas [pinturas votivas].”

<sup>226</sup> Embora não conste da hagiologia oficial da santa nenhuma passagem que corrobore sua vinculação com os olhos, o seu nome, Luzia, deriva de luz (ROIG, 1950). Foi a tradição popular, que converteu essa virgem mártir siciliana do séc. IV, guardiã de Siracusa

uma escrava chegou até a porta, retirou da cabeça a grande cesta que trazia, aspergiu-se e fez o sinal-da-cruz, lançando-se de joelhos a meio metro do ponto onde eu me encontrava. Com os olhos voltados para Luzia, murmurou seus desejos ou seus agradecimentos, levantou-se, colocou seu pequeno óbolo na caixa de esmolas, fez outra reverência à santa e partiu.(...). Talvez tivesse não os seus próprios votos, mas os de outras pessoas: alguma mãe, irmão ou amigo que sofresse dos olhos. Seja qual for a causa, a cegueira é muito comum entre os escravos<sup>227</sup>.

Os olhos de Santa Luzia, quando portado pelos devotos, configuram-se como amuletos de proteção contra os males que afligem a visão ou talismãs propiciatórios de uma boa visão (fig.135). Essa é a situação do caráter polissêmico do signo, no caso um símbolo, sua interpretação dependerá do contexto ao qual está vinculado. Em uma Sala de Milagres de uma Igreja de Santa Luzia, esse signo será visto como um ex-voto (fig.136), a expressão material de agradecimento de uma graça alcançada. Portado por uma imagem feminina, configurará o atributo iconográfico de reconhecimento de Santa Luzia (fig.137). Contudo, quando em uso por um devoto, está capacitado a agir como amuleto, talismã ou mero enfeite. As leis que regem a determinação, capacitação de universais, categorias como ex-votos, atributos iconográficos e signos mágicos (amuletos e talismãs) produzem o seu reconhecimento, desde que o intérprete possua repertório para tal.

Quanto ao pé de cabra, existe um elemento pendente em prata, maciço, medindo 9,0 cm (fig.138). Na tipologia dos signos mágicos da ourivesaria popular portuguesa encontra-se o pé de cabra encaestado em ouro (fig.139)(COSTA e FREITAS, 1992, p.70). Infelizmente, não foi encontrado maior detalhamento sobre o seu uso.

---

(VARAZZE, 2003, p.79), em protetora dos olhos. Segundo os apócrifos, Luzia estava decidida a não se casar e dedicar-se a Deus e diante da insistência de um pretendente, encantado pelos seus belos olhos, arrancou-os e lhes ofertou em uma bandeja.

<sup>227</sup> Karasch (2000, p.228-230) confirma a grande incidência de cegueira entre os escravos do Rio de Janeiro do século XIX, devido a freqüentes epidemias de oftalmia que atingiam desde o navio negreiro ao mercado de escravos. Outras causas eram acidentes, glaucoma não tratado, catarata, deficiência de vitamina A, tracoma, oncocercose e doenças como varíola, sarampo, sífilis, gonorréia e lepra.



Fig. 138 – Pé de cabra em prata. Exemplar 2269.XII.077. Fotografia da autora.



Fig. 139 – Joalheria popular portuguesa: pé de cabra encastado em ouro. Fonte: COSTA e FREITAS, 1992, p.70).

#### 2.2.3.12 – Os demais elementos pendent

Além dos elementos anteriormente analisados, outros aparecem nas pencas de balangandãs. São eles representações de animais (63), frutas (26), instrumentos musicais (23), miniaturas de objetos utilitários e objetos utilitários (91), signos cristãos (22), signos alquímicos (20), pedras e contas (10) e elementos não identificados (2).

Os animais (fig.140) são em prata, ocos ou maciços, representando boi, burro, cavalo, cachorro, cágado, galo, ovelha, papagaio, pássaro, porco. Há ainda nesse grupo, partes de animais como bico de ave, caramujo, chifre de besouro (fig.141), espora de galo, uma de tatu, concha, pedaço ou pinça de crustáceo.



Fig. 140 – Animais em prata. Exemplar 2254.XII.062. Fotografia da autora.



Fig. 141 – Chifre de besouro (*Lucanis Cervus*). Exemplar 2251.XII.059. Fotografia da autora.

As frutas em prata (fig.142), além da romã e da uva, são: abacaxi, cacau, caju, laranja, pêra, pimenta, fruto não identificado. Os Instrumentos musicais presentes são apito, pandeiro (fig.143), tambor e violão. As miniaturas são extremamente variadas, englobando: âncora, ânfora, balde, barril, boneca, busto de índia, cabaça, cachimbo, caneca, cântaro, casa, cavaleiro (é um sinete), colher, coração, cuia, espada, facão, flor, garrafa, globo armilar, guizo, haste, jarro, lanterna marítima, machado (fig. 144), moringa, palmatória, pião, pipo de cachimbo, porrão, quarta, relicário, revólver. Os signos sacro críticos são: crucificado (1), cruz (6), santa (2), Nossa Senhora da Conceição<sup>228</sup> (1)(fig.145) e pombas do Divino Espírito Santo. Os signos alquímicos (fig.146), denominados aqui devido à sua semelhança com as figurações encontradas em livros alquímicos medievais, são: crescente lunar (8), pentagrama ou Signo Salomão(9), sol (3). E por fim, pedras (5) e contas (5) encastoados (fig.147).

---

<sup>228</sup> Imagens de Nossa Senhora da Conceição em forma de pingentes, ou simplesmente conceições, são freqüentes na joalheria popular portuguesa (COSTA e FREITAS, 1992, p.50).



Fig. 142 – Frutas em prata. Exemplar 2262.XII.070. Fotografia da autora.



Fig. 143 – Pandeiro em prata. Exemplar 2273.XII.081. Fotografia da autora.



Fig.144 – Miniatura de machado em prata. Exemplar 2252.XII.060. Fotografia da autora.



Fig. 145 - Nossa Senhora da Conceição em prata dourada. Exemplar 2260.XII.068. Fotografia da autora.



Fig. 146 – Pentagrama ou Signo Salomão e crescente lunar em prata. Exemplar 2262.XII.070. Fotografia da autora.



Fig. 147 – Conta verde escura encastada de prata. Exemplar 2249.XII.057. Fotografia da autora.



### 3. A CONSTRUÇÃO DO SIGNO

*“as denominações não são casuais. Elas carregam significados”*

Lúcia Santaella (1994b, p.30)

#### 3.1. Etimologia

Nominar<sup>229</sup>, dar nome às coisas, é representar, capturar a essência. Nominar os existentes, as criações de Deus, foi a primeira ação de Adão (Gn 2:19-20). Segundo a filosofia platônica, “o nome é a manifestação do objeto por meio de sílabas e de letras e representa a idéia fundamental da coisa, seu *eidos*<sup>230</sup>” (DEUS, 2002, p.18). Assim, um nome é fruto de uma prática significante, eminentemente cultural, e traz em si o que representa.

Investigar a etimologia indica caminhos em uma pesquisa. Muitas vezes o nome é a primeira apreensão de um objeto pois “dificilmente conseguimos distinguir aquilo que não podemos nomear” (MANGUEL, 2001, p.48). O nome é uma pista, um registro dentro de uma convenção, de um código lingüístico inserido em um tempo-espaço, estando sujeito às mudanças de sentido. É preciso, portanto, considerar quem nomina, quando nomina e o que muda semanticamente.

Penca de balangandãs é uma locução substantiva, formada por dois substantivos comuns: penca e balangandãs. Penca é um vocábulo que designa quantidade, conjunto, reunião de elementos, sendo considerado coletivo de bananas (e outros frutos) e chaves. Sua origem etimológica é obscura, sendo datado de 1554 (HOUAISS, 2001).

O termo balangandã é considerado, pela maioria dos autores consultados, como um vocábulo fruto do regionalismo brasileiro e onomatopaico, uma forma de representação que evoca o seu objeto por semelhança sonora, numa relação icônica, ou seja, uma palavra originária

---

<sup>229</sup> Os vocábulos nominar e nomear foram diferenciados segundo a acepção lacaniana. Nominar é dar o nome a algo, uma espécie de batismo. Já nomear é evocar algo por um nome já existente e conhecido (VÍCTORA, 2004, p.15).

<sup>230</sup> *Eidos* é usado na acepção platônica como a natureza signica, o fundamento, a essência das coisas (DEUS, 2002, p.14).

da imitação do som daquilo que representa. O Dicionário Houaiss (2001), quanto à etimologia, traz:

vocábulo tido como onomatopéia, pelo ruído dos objetos pendentes, daí fixar-se a acepção 'berloque'; não se deve excluir ligação com *balangar* (sinônimo de *balançar*), cuja forma é difícil de explicar, mas poderia ter origem na onomatopéia.

Neste verbete não consta a datação do termo. Seguindo a relação indicada com o verbo *balangar* tem-se:

origem obscura; observe-se que a identidade semântica com *balançar* e a proximidade morfológica com *balangandã* fazem supor ligação entre os três vocábulos, permitindo levantar a hipótese de que a onomatopéia *balangandã* seria fonte do verbo *balangar* e derivado; fonte histórica 1928 *balangavam* (*idem*).

A fonte de datação mais antiga, que se tem notícia, do termo *balangar* é o romance *Macunaíma, herói sem nenhum caráter* de autoria de Mário de Andrade, publicado em 1928.

O historiador e lingüista carioca, Joaquim Ribeiro (1954, p.26-27), aponta uma aproximação do vocábulo *balangandã* com *barambaz*, que significa “coisa que está pendente, como sanefa, bambolina, etc”<sup>231</sup>. Com relação a *barambaz*, Houaiss (2001) atribui uma “origem obscura; segundo Nascentes, vocábulo expressivo; talvez ligado à cogação de *bamb-* e *bab-*; fonte histórica 1704 *barambares*, 1789 *barambaz*”. A fonte é o Inventário dos bens do Conde de Vila Nova, D. Luís de Lancastre em 1704.

Entretanto, para dois pesquisadores da cultura afro-brasileira, Nei Lopes e Yeda Pessoa Castro, a origem da palavra *balangandã* é africana, especificamente banto. Nei Lopes<sup>232</sup> é adepto da derivação onomatopaica de origem banto, vinculando o termo ao

quicongo *bolongonza*, objeto que tilinta quando é transportado de um lado para o outro (MAIA, 1964 A); quibundo *mbalanganpa*, brigão, conflituoso. Schneider aponta o zulu *bulungana*, porções que formam um todo.

---

<sup>231</sup> AULETTE, F. J. Caldas (org.). *Diccionario contemporâneo da língua portuguesa*. 2a. ed. atualizada. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1925. vol.1, p.285

<sup>232</sup> LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil; contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p.35.

Outra relação possível é com o vocábulo banto *balandango*, que designa “ruído metálico, tinido de cencerro<sup>233</sup>”<sup>234</sup>.

Já para a etnolingüista, Yeda Pessoa de Castro, a origem é banto, mas ela discorda de uma raiz onomatopaica. Para ela a palavra balangandã é um lexema erroneamente tido como uma “onomatopéia expressiva do ruído de alguns objetos pendentes” (CASTRO, 2000, p.94). No seu livro, *Falares africanos na Bahia*, o verbete traz:

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

Portanto, balangandã<sup>235</sup> seria um vocábulo de origem banto (quicongo e quimbundo e seus conjuntos de dialetos). Explorando as correlações existentes no verbete, encontram-se *barangã* como “bracelete de metal”, étimo de origem Fon *agbaragã* (*idem*, p.170) e *malunga* como “bracelete de ferro; argola” do quicongo *malunga* (*idem*, p.273).

---

<sup>233</sup> Encontrado no dicionário sob a grafia cincerro, trata-se de um vocábulo de origem espanhola, de natureza regional no Brasil (Minas Gerais e sul do país), que designa “sineta que pende do pescoço de certos animais (égua madrinha, besta, vaca), e cujas batidas de sonoridade indefinida servem para guiar e reunir uma tropa, um rebanho” (HOUAISS, 2001).

<sup>234</sup> LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil; contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p.35.

<sup>235</sup> O termo balangandã possui as variantes *barangandã*, *barangandam*, *balançançam*, *beredengue*, *berenguendém*, *breguendém*. A grafia *barangandã* é anterior a balangandã, parece ter sido usual como termo principal até a década de 1930. O Houaiss (2001) indica sua primeira aparição, como *barangandan*, no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueredo, editado primeiramente em Lisboa em 1899, aparecendo nas edições de 1913 (2ª ed.), 1922 (3ª ed.), 1926 (4ª ed.) e 1939 (5ª ed.). É como *barangandam* que aparece no *Diccionario contemporâneo de língua portuguesa* de F. J. Caldas Aulette em 1925 (*op.cit.*, p.285) e é assim citado por Macedo Soares (*apud* CASCUDO, 1954, p.80) e Manuel Querino (1988, p.227) em *Costumes africanos no Brasil*, que também se refere à sinonímia com *balançançam*. Câmara Cascudo (1954, p.80) cita que a forma *balangandan* está presente no *Diccionario de vocábulos brasileiros* do Visconde Henrique de Beaurepaire-Rohan (Rio de Janeiro, 1812-1894) de 1889.

A grafia *berenguendéns* foi utilizada por Joaquim Ribeiro (1956, p.26-7) e, segundo Câmara Cascudo (1954, p.80), pelo folclorista pernambucano Mário Sette (1886-1950) em seu livro *Anquinhas e bernardas* de 1940.

### 3.2. Definições

Segundo a estrutura de composição da locução **penca de balangandãs**, e sua etimologia, demonstrada anteriormente, poder-se-ia afirmar que esta denominação designaria um conjunto de balangandãs reunidos. Ou seja, todos os elementos pendentes em uma penca seriam balangandãs. A maioria dos verbetes e alguns autores<sup>236</sup> encontrados trazem essa acepção.

**BALANGANDÃ** – 1 ornamento de metal em forma de figa, fruto, animal etc., que, preso a outros, forma uma penca usada pelas baianas em dias de festa; serve também como objeto decorativo, lembrança ou, se miniaturizada, jóia ou bijuteria; berengendém. No passado era usado especialmente na festa do Senhor do Bonfim, em Salvador, pendente da cintura ou do pescoço das afro-brasileiras, e constituía amuleto contra o mau-olhado e outras forças adversas.

2 Derivação: por extensão de sentido. penduricalho de qualquer formato (HOUAISS, 2001).

Poucas fontes consultadas apresentam indexação a partir do substantivo penca. A locução é preterida em função do vocábulo balangandã, que, para muitos deles, passa a designar a própria penca<sup>237</sup>. Desta forma é citada aquela que parece ser a mais antiga referência a balangandã (sob a grafia *barangandan*), a do *Diccionario de Vocabulos Brasileiros* (1889) do Visconde de Beaurepaire-Rohan (OLIVA, 1957, p.41)<sup>238</sup>. Segundo ele, *barangandan* seria uma “coleção de ornamentos de prata que as crioulas trazem pendentes da cintura, nos dias de festa, principalmente na do Senhor do Bonfim” (*apud* CASCUDO, 1954, p.80). Também Haydée Di

---

<sup>236</sup> Segundo essa conceituação basearam-se Frei Eliseu Vieira Guedes (s.d., 2f), Paulo Affonso de Carvalho Machado (1973, p.15), Menezes de Oliva (1957, p.41), Jaelson Bitran Trindade (1988, p.129), a jornalista Maria Helena Farelli (1981, p.17) e o antropólogo Raul Lody (1988, p.22).

<sup>237</sup> Desta forma aparecem os balangandãs citados por A. Taillard em *Plateria sudamericana* (1941), Robert Chester Smith em *Brazilian popular silver* de 1948 (*apud* RUSSEL-WOOD, 2000, p.55), por Joaquim Ribeiro (1956, p.26-27) em *Folclore Baiano*, por Roger Bastide (1989, p.386) e Iracy Carise (197?, p.24).

<sup>238</sup> Henrique de Beaurepaire-Rohan (Rio de Janeiro, 1812-1894) foi um militar de carreira, exercendo a presidência das províncias do Pará, da Paraíba (1857-9) e do Rio Grande do Sul, tornando-se posteriormente Conselheiro d’Estado e de Guerra. Era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e correspondente de outras entidades científicas e literárias nacionais e estrangeiras. Dos seus trabalhos, destaca-se o *Diccionario de vocabulos brasileiros*. (SOUTO MAIOR).

Tommaso Bastos (1943, p.253), que foi conservadora do Museu Imperial, em seu artigo *Contribuição para o estudo da ourivesaria no Brasil*, de 1943, não menciona a penca, para ela,

essencialmente baiano é o balangandã, geralmente feito em prata e do princípio do século XIX. Peça usada unicamente na Bahia, é de origem africana, sendo muitas vezes, de caráter votivo.

Da mesma maneira concebe o professor Gustavo Adolfo Dodt Barroso (1888-1959), que foi diretor do Museu Histórico Nacional, criador do primeiro curso de Museologia no Brasil e autor de numerosas publicações sobre arte. No livro *Introdução à técnica de museus*, segundo volume, no capítulo sobre ourivesaria, há apenas uma menção aos balangandãs, quando ele divide as jóias brasileiras antigas em duas categorias: “as mais finas”, feitas ao gosto europeu, e

as mais grosseiras, feitas pelos nossos ourives e que ainda se encontram nos sertões, são muito características pela sua ingenuidade de motivos e feitura: olhos de Santa Luzia, S. Braz, a pomba do Espírito Santo, as figas, etc. A essa categoria pertencem os famosos *balangandãs* ou *berrequezens* [grifo *nosso*], usados pelas baianas, com a sua grande cópia de figuras, figas, símbolos e feitiços (BARROSO, 1955, p.424).

Entretanto, nem sempre foi assim, penca e balangandãs possuem origem e características próprias para os principais estudiosos sobre o tema, havendo controvérsias conceituais quanto à morfologia e uso. Conforme será demonstrado a seguir, a penca designaria um conjunto de elementos trazidos à cintura individualmente e o balangandã seria um elemento específico usado pendente no pescoço/ costas. Em algum momento, penca e balangandã se reuniram compondo a penca de balangandãs.

O pesquisador baiano Manuel Querino (1988, p.227)<sup>239</sup> traz essa diferenciação ao relatar o trajar “das mulatas dengosas e crioulas chibantes, como se apresentavam em grande gala”, nos dias das principais festas religiosas, cita um adereço (que seria a penca de balangandãs, que não

---

<sup>239</sup> Manuel Querino (1851-1923) traz essa distinção em seu livro *Costumes africanos no Brasil*, publicado em 1938, após sua morte ocorrida em 1923.

nomeia), que descreve como “argola de prata em forma de meia-lua, onde penduravam as moedas de ouro, prata, de valores diversos, figas e outras tetéias” (*idem*) e o que define como balangandã o “rosário de grossas contas com borlas (barangandam ou balançançam)” (*ibidem*). Seria o balangandã então, o que é conhecido atualmente como correntão de crioula (fig.148)? Ou os elementos pendentes desses correntões? Infelizmente, Querino não fornece maiores detalhes, impossibilitando uma visualização precisa deste adereço.



Fig. 148 - Correntão de crioula em ouro. Bahia, séc. XIX. Col. Museu Carlos Costa Pinto. Foto: Saulo Kainuma, 1998.

Francisco Gomes de Oliveira Neto (19??, f.1), em seu estudo *A Penca e o Barangandan*<sup>240</sup>, distingue uma do outro. Para ele o *barangandan*

é uma peça de prata, em forma de argola que pende de uma corrente, posta em torno do pescoço e que fica no meio das costas; da peça aludida, estão suspensos variadíssimos

---

<sup>240</sup> Uma cópia datilografada deste estudo existe na Biblioteca Margarida Costa Pinto sem indicação de procedência. Contudo, ele é indicado na bibliografia do Prof. Menezes de Oliva (1957, p.54), datado de 16 de maio de 1942, integrando o Semanário Literário Dom Casmurro.

amuletos protetores da pessoa que procura escudar-se de qualquer malefício. (...)

Daí, *barangandan* ser a reunião de todos os amuletos em miniatura que traz-se às costas muito diferente da penca suspensa à cintura por alça passada por uma corrente de prata e presa com uma grande chave do mesmo metal.

Portanto, para ele o *balangandã* é um elemento com características próprias. Outros estudiosos compartilham dessa conceituação. O sociólogo pernambucano, Gilberto Freyre (*apud* VERGER, 1999, p.222-223) menciona algumas vezes os *balangandãs* e as *penca* da Bahia. Segundo ele, essas jóias de opulência são

colares e contas grandes sob rendas do corpete; no alto do braço esquerdo um grande bracelete de ouro; nos punhos, braceletes de contas de ouro e búzios da Costa da África; nas orelhas brincos de ouro ou pendentes de coral. Em seguida vem os **balangandãs**, uma espécie de argola de prata pendurada numa corrente do mesmo metal, chegando até a metade das costas. Diversos amuletos aí estão presos...Enfim, **a penca** [grifos nosso] suspensa na cintura por ganchos, onde encontra-se pendurada a figa, amuleto em forma de mão fechada, com o polegar saindo entre o indicador e o maior, o mais comum dos amuletos obrigatoriamente usado contra doenças, acidentes e malefícios.

O médico e historiador baiano, Júlio Afrânio Peixoto (1946, p.318), em *Breviário da Bahia*, baseando-se na diferenciação entre *penca* e *barangandãs*<sup>241</sup> de Oliveira Neto, declara que

O *barangandã* – não *balangandã*, *balangangã* ou *berenguenden*, diz-me Oliveira Neto, que é entendido, - é uma argola de prata, que pende de corrente, posta ao pescoço e às costas, e traz amuletos protetores pessoais. O *barangandã* é íntimo, de cada uma; a *penca* é social, é a fé publicada a todos. São diferentes e não se confundem.

Eduardo Tourinho (1953, p.228), refere-se ao *balangandã* como “uma peça de prata em forma de argola que – de uma corrente em torno do pescoço – pende até o meio das costas. Nessa argola – o *Barangandan* – está

---

<sup>241</sup> Apoiado pela diferenciação entre *penca* e *barangandã*, Afrânio Peixoto (1946, p.320) discorda de uma origem onomatopaica do vocábulo, pois segundo ele “*Barangandã* não é voz imitativa, porque é a *penca* metálica, que se remexe, sonora, à marcha... O *barangandã*, a bom recato, não é feito de objetos metálicos e sonantes”.

enfeixada uma porção de amuletos”. Não menciona a penca de balangandãs nem objeto algum posto à cintura.

Todas essas definições, concordantes entre si, parecem referir-se a um determinado elemento, que, por vezes, aparece nas pencas de balangandãs (fig.149 e 150). Emanuel Araújo (2002, p.138) registra uma peça similar como balangandãs (fig.151), assim como o pesquisador Mariano Carneiro da Cunha (1983, v.2, p.1028)<sup>242</sup> (fig.152). Esse elemento assemelha-se ao que foi desenhado pelo viajante oitocentista Thomas Ewbank (1976, p.104) indicados pelas letras h, p e q (fig.153).

---

<sup>242</sup> O estudo de Mariano Carneiro da Cunha consta como apêndice do segundo volume do livro *História geral da arte no Brasil* (1983) de Walter Zanini. Conforme indicado, o texto não foi completado por razão da morte do autor. Assim, não há grande detalhamento sobre as “pencas baianas de prata ou cobre prateado” (CUNHA, 1983, p.1028) e o porquê da ilustração dos balangandãs, já que não há referencia sobre os mesmos. Várias peças africanas pertencentes ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP) são procedentes da coleção Mariano Carneiro da Cunha.





Fig.149 – Elemento da penca de balangandãs 2252.XII.060. Col. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.



Fig.150 – Elemento da penca de balangandãs 2252.XII.060. Col. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.



Fig.151 – Balangandãs em prata. Séc. XIX. Col. Particular. Fonte: ARAÚJO, 2002, p.138



Fig.152 –Balangandãs, metal prateado, osso, pedra e madeira. 8 diâm. Bahia, col. Museu Nacional (RJ). Fonte: CUNHA, 1983. vol.2. p.1028

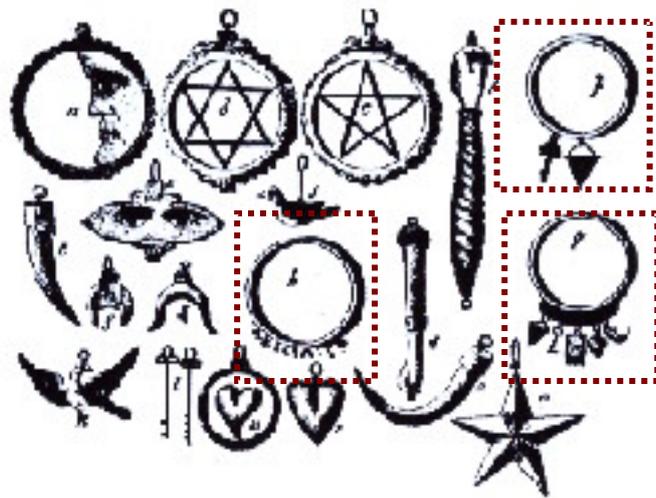


Fig.153 – Amuletos. Thomas Ewbank, séc. XIX. Fonte: EWBANK, 1976, p.104

Raul Lody (2001, p.102-3)<sup>243</sup>, museólogo e antropólogo, aponta uma possível relação dos balangandãs com os elementos simbólicos que integram fios-de-contas (fig.154). É preciso ressaltar, que esses elementos simbólicos não são comuns a todos os cultos afro-brasileiros e parecem, segundo o exemplo fornecido, ser individuais, atributos ou objetos dedicados a uma determinada invocação.



Fig.154 - Detalhes de elementos simbólicos que integram os fios-de-contas. *Ajapá*, cágado feito de coral, culminando um fio do orixá Iroco; dente encastado de ouro, culminando um fio de Ode; e *Oxê*, machado de madeira encastado de ouro, culminando um fio de Xangô. Acervo Raul Lody. Fonte: LODY, 2001, p.102/103

A pesquisadora Heloísa Alberto Torres (1950, f.24)<sup>244</sup> parece esclarecer a relação entre penca, balangandãs e penca de balangandãs. Também ela,

---

<sup>243</sup> Raul Lody tem dois livros sobre o tema, publicados em 1988 e 2001. O primeiro, *Pencas de balangandãs da Bahia - um estudo etnográfico das jóias-amuletos*, é específico sobre as pencas de balangandãs pertencentes ao Museu Carlos Costa Pinto. Neste, ele realiza um estudo marcadamente descritivo. Já em *Jóias de Axé, fios-de-contas e outros adornos do corpo - a joalheria afro-brasileira*, ele faz um trabalho analítico centrado na categoria dos fios de contas (*ilequês*). Os três capítulos iniciais sobre os balangandãs, de ambos os livros, trazem o mesmo texto reeditado.

<sup>244</sup> Heloísa Torres (1895-1977) foi diretora do Museu Nacional da UFRJ por 17 anos (1938-55), foi uma das grandes incentivadoras na área de Antropologia e Etnologia do país. Seu principal foco eram os estudos relativos aos indígenas brasileiros, mas não eram os únicos. Realizou, em 1950, o estudo *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*, tese com a qual concorreu à Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia, da Universidade do Brasil. Esse estudo inédito, que não foi citado por nenhum dos estudiosos consultados para a elaboração desta dissertação, traz alguns aspectos singulares

como Oliveira Neto<sup>245</sup>, diferencia a penca do balangandã. Para ela “a penca é, com os colares-rosário e escapulário, a jóia mais significativa funcionalmente”. Quanto ao uso, é bastante precisa,

**À cintura, do lado esquerdo**, enfiam uma ponta de um lencinho de cambráia bordado e deixam cair o resto pregueado sobre a saia; **sobre o lenço** (grifos nosso) assentam a penca e, provavelmente, ele tem por função impedir o atrito da imensa coleção de berloques pesados com a saia (*idem*).

E levanta, ainda, indícios da presença e uso dessas pencas nas “estampas de fins do século XVIII”, que “mostram ‘bahianas’ com uma faixa de tecido passada nos quadris, da qual pendem chaves, sacolas pequenas e dois ou três berloques . Estava já, nessa época, portanto, criada a “penca” da crioula” (*idem, ibidem*, f.25). Embora não indique quais seriam essas estampas setecentistas, fica claro, pela indicação dos lugares onde pesquisou e pelos desenhos que apresenta no anexo nº 9 (fig.155), que provavelmente se refira às estampas de Carlos Julião<sup>246</sup> (fig.156), e em particular às referentes à Bahia (fig.157). Dessa penca inicial parece se originar a penca de balangandãs que ela descreve como

Atualmente, ela consta de um grande triângulo obtuso de prata, preso por um de seus ângulos a uma grossa corrente, também de prata, que dá duas ou três voltas à cintura. O lado oposto a esse ângulo é denteado no seu bordo interno e sobre ele dispõem-se os berloques; o denteado segura a cada berloque, impedindo que estes deslizem para um canto só (*idem, ibidem*, f.25).

---

e intrigantes. Sobre a elaboração do trabalho, a própria Heloísa Torres (1950, f.iii), na introdução explica que utilizou o método da entrevista no Rio de Janeiro e em Salvador, com “22 mulheres, de 40 a 94 anos de idade” procedendo, também, à consulta da bibliografia dos viajantes, historiadores, sociólogos e antropólogos, bem como à pesquisa iconográfica. Ressalta que realizou minucioso estudo da coleção de vestimentas de crioulas baianas do Instituto Feminino da Bahia, material que “não poderá ser totalmente utilizado neste trabalho; selecionamos apenas o que de mais expressivo encontramos para esclarecimento de tópicos determinados”.

<sup>245</sup> Oliveira Neto não é citado nas referências bibliográficas de Heloísa Torres (1950, f.48-50).

<sup>246</sup> Esse artista italiano será detalhado ainda nesse capítulo.

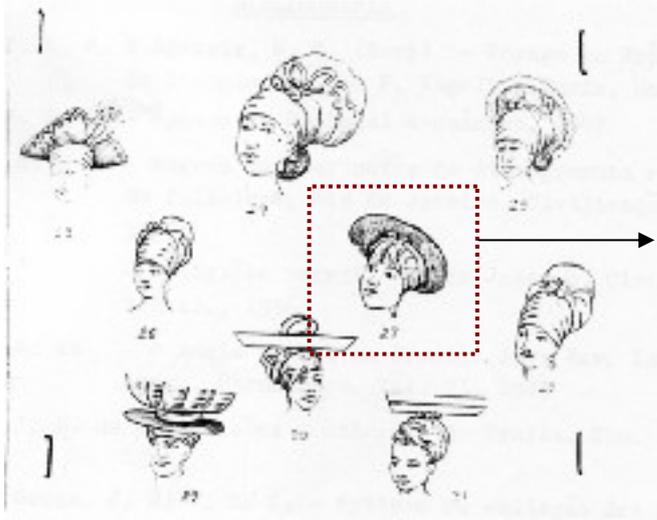


Fig.155 – Diferentes modos de colocar o torso. Croqui. Fonte: TORRES, 1950, Anexo 9, f.47.



Fig.156 – Mulher negra (detalhe). Aquarela de Carlos Julião. Rio de Janeiro, séc. XVIII. Acervo Biblioteca Nacional. Fonte: LARA, 2000<sup>247</sup>

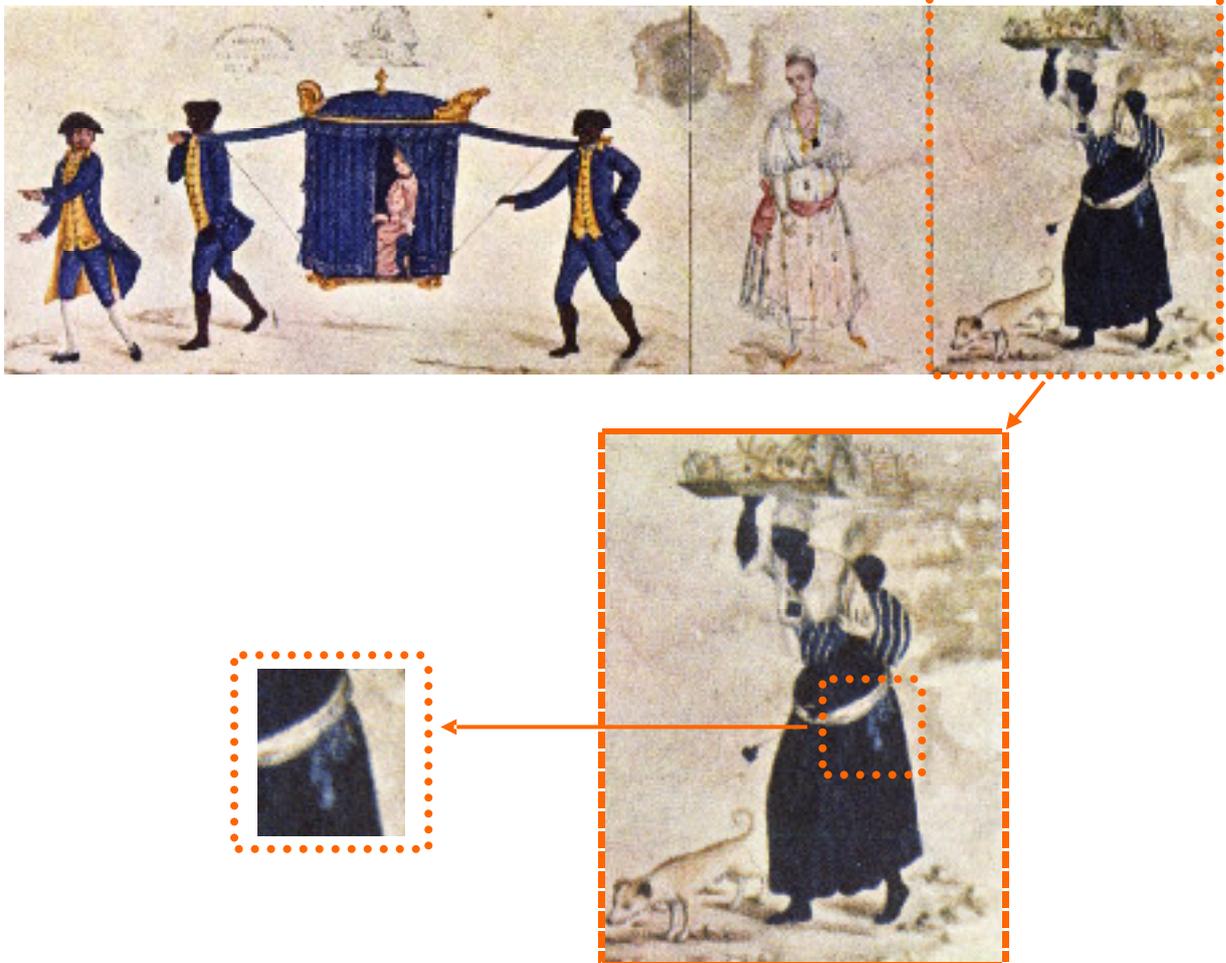


Fig.157 – Prancha da Bahia e detalhes. Desenho aquarelado, c. 1779. Acervo Gabinete de Estudos das Fortificações e das Obras Militares Antigas, Lisboa. Fonte: FERREZ, 1963, p.39

<sup>247</sup> Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>

E, no que se refere aos balangandãs, define como “berloques que pendem do pescoço, não a penca; foi a informação geralmente recolhida, havendo mesmo uma informante que me declarou ser o balangandã um determinado berloque” (*idem, ibidem*, f.26). Essa informação corrobora com os autores referidos. Então, penca e balangandã seriam objetos diferentes que, em determinado momento se uniram. A própria Heloísa Torres (*ibidem*) sugere essa união ao afirmar “recentemente, adotou-se para a penca o nome balangandã”. O elemento em comum seria o balangandã, embora ela não o indique nem o reconheça.

Portanto, existiriam três objetos diferentes em uso no Brasil pelas negras e mulatas ou variantes de um mesmo objeto: penca (fig.158), balangandã (fig.159) e penca de balangandãs (fig.160).



Fig.158 – Penca – Detalhe. Aquarela de Carlos Julião. Rio de Janeiro, séc. XVIII. Acervo Biblioteca Nacional<sup>248</sup>.



Fig.159 – Balangandãs em prata. Séc. XIX. Col. Particular. Fonte: ARAÚJO, 2002, p.138



Fig.160 – Penca de balangandãs em prata. Col. Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia da autora.

### 3.3. Indícios do uso

A única fonte iconográfica setecentista encontrada, referente à Bahia, foi fornecida pelo italiano Carlos Julião (1740-1811)<sup>249</sup>. Ele esteve no Brasil entre ca.1767 a 1811, percorrendo além do Rio de Janeiro, onde se instalou, Bahia e Minas Gerais. Seus desenhos aquarelados, dispostos em 43

<sup>248</sup> Fonte: LARA, 2000. Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>

<sup>249</sup> Carlo Giuliani ou Juliani foi um italiano nascido em Turim (ca. 1740), que aos 23 anos alistou-se, em busca de fortuna, no Exército português, sendo enviado ao Brasil por diversas vezes para realização de levantamentos topográficos ou vistoria de fortificações. Morreu no Rio de Janeiro em 1811 ou 1814. (LARA, 2002b).

pranchas, formam a obra *Notícia sumária do gentilismo na Ásia com dez riscos iluminados ditos de figurinos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro Frio*, guardada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (LARA, 2002b). Também há duas pranchas de sua autoria no Gabinete de Estudos das Fortificações e das Obras Militares Antigas, em Lisboa (FERREZ, 1963, p.38). “Em seus desenhos ele constrói “tipos” genéricos: imagens que não descrevem realidades empíricas diretamente observadas, mas que contêm os elementos necessários para identificar agrupamentos sociais, povos de certos lugares, etc.” (LARA, *idem*). Desta forma, algumas figuras como as fig.157 e fig.162 são idênticas, a primeira referindo-se à Bahia e a outra ao Rio de Janeiro. Portanto, são representações convencionais, simbólicas, que revelam categorias gerais como a condição social mais que tipos específicos regionais. Contudo, servem como indicativo da visualidade existente. Nelas percebe-se, em alguns casos (fig.161 e 162), a presença de signos mágicos postos à cintura pelas negras: as pencas.



Fig.161 – Mulher negra. Carlos Aquarela de Carlos Julião. Rio de Janeiro, séc. XVIII. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: LARA, 2000<sup>250</sup>.

<sup>250</sup> Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>



Fig.162 – Negras de ganho. Aquarela de Carlos Julião. Rio de Janeiro, séc. XVIII. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: LODY, 2001, entre p.102/103.

Uma das mulheres (fig.161), uma negra livre ou liberta, conforme indicam seus sapatos, veste traje de irmandade<sup>251</sup>, segura um terço ou um rosário, e traz na cintura

além das bolsas de moeda e de fumo, uma chave (Xangô, Exu ou símbolo do comércio?), um dente encastrado (proteção contra inveja), duas contas de âmbar, duas contas de coral, dois corações (que tanto poderiam evocar os corações de Jesus e Maria, quanto atrair fartura) (LARA,2000).

A segunda figura (fig.162) apresenta duas mulheres negras escravas em atividade de ganho. A negra à direita<sup>252</sup>, com um tabuleiro de frutas na cabeça, escapulário ou *gris-gris* pendente do pescoço, escarificações visíveis no rosto e braços, mão tatuada com pentagrama e criança negra carregada a bamburro, traz, além da bolsa de moedas, alguns poucos elementos pendentes na cintura.

<sup>251</sup> Segundo Escorel (2000, p.130), a identificação deve-se às capas, nas cores do regimento dos pardos ou da irmandade de Nossa Senhora da Conceição.

<sup>252</sup> Escorel (2000, p.133) realça a importância dessa personagem, pois, “é uma das poucas figuras africanas do conjunto de personagens cariocas. O elemento chave aqui não é nem o cachimbo nem o turbante, mas o fato de ser tatuada no rosto, nos braços e no dorso da mão, onde exhibe uma estrela perfeita de cinco pontas”.

Os registros escritos e iconográficos sobre os costumes brasileiros vão aumentar no séc. XIX. A partir de 1808, com a abertura dos Portos do Brasil, o fluxo de viajantes estrangeiros se intensificou. Muitos desses viajantes deixaram relatos que foram publicados. Os seus relatos excitavam a imaginação dos leitores, os europeus “civilizados”, que se encantavam com o exotismo dos outros povos. O Oriente e a América eram os prediletos.

Moema Parente Augel (1980, 269p.), em seu livro *Viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista*, relaciona os viajantes que estiveram nessa Província. De diferentes formações, idades, crenças e nações, seus relatos constituem precioso documento de época. A diferença entre eles e o que viam, o “estranhamento”, fez com que descrevessem elementos que pareceriam banais aos nativos. Esse estranhamento refere-se aqui não ao signo fora de contexto, mas ao receptor fora de contexto. Os signos tornaram-se estranhos aos viajantes por não lhes serem familiares, não pertencerem ao seu repertório, despertando o receptor para a sua singularidade. Por outro lado, podiam levar a associações descontextualizadas, segundo os referenciais do receptor. A visão do outro garantiu o registro escrito e iconográfico, mas foi uma percepção imbuída de subjetivismo, preconceito (construção *a priori*, principalmente com relação aos negros, seus usos e costumes), filtrada por um juízo de valores etnocêntrico, religioso, sem isenção. Enfim, pontos de vista de indivíduos representantes de suas culturas, inseridos num dado tempo histórico. Daí ser necessário observar essas imagens considerando-se as inferências determinantes dessa documentação. Nenhuma visão é isenta de lentes culturais. Dentro dessa perspectiva, os livros de viagens e a iconografia foram fontes utilizadas para a procura de indícios do uso das pencas de balangandãs na Bahia e as leituras que geraram.

Quem viu e como viu esses adereços?

O mais significativo relato do séc.XIX concernente à Bahia, especificamente a Salvador, foi dado pelo vice-cônsul inglês honorário, James Wetherell (1972, p.79-80)<sup>253</sup>. Extremamente observador, e tendo

---

<sup>253</sup> O livro *Brasil apontamentos sobre a Bahia 1842-1857* de James Wetherell (1822-1858) só foi publicado em português em 1972.



permanecido nessa cidade por 15 anos, entre 1842 e 1857, ele conseguiu registrar preciosos costumes. Em anotação de 1854, referindo-se ao traje de beca das negras baianas (detalhado no capítulo 1 dessa dissertação), que acha “muito original e muito elegante”, ele descreve as jóias e uma provável penca de balangandãs, embora não a nomeie:

Os braços são cobertos de pulseiras de coral e de ouro, etc.; o pescoço e o peito carregados de colares e as mãos de anéis – sobretudo aquela que mais freqüentemente se acha fora das dobras do chalé (*sic*).

Um grande molho de chaves pendurado numa correia de prata na qual são também colgadas umas moedas de prata, um dente de porco ou de tubarão montado em prata, e diversos outros amuletos são amarrados num dos lados do vestido;

Nenhum outro viajante oitocentista examinado, que esteve na Bahia, foi tão preciso quanto Wetherell com relação às penca de balangandãs. A maioria dos outros como o francês Louis-François de Tollenare (1780-1853) e o inglês Charles Lambert (AUGEL, 1980, p.202), referem-se ao uso de jóias de ouro pelas negras, mas sem maiores minúcias. Infelizmente, o relato de Wetherell não traz qualquer ilustração. No que se refere ao nomear, o termo balangandã não é mencionado. É preciso considerar alguns fatores: o lingüístico (nem sempre os estrangeiros dominavam o idioma, valendo-se de intermediações); as relações estabelecidas entre os brancos estrangeiros e a população negra segundo a hierarquia social existente; e o grau de interesse e profundidade demandando pelo observador. O tempo da estadia dos viajantes<sup>254</sup> é também essencial para as observações destes, uma vez que esses adereços parecem ser visíveis apenas em épocas festivas.

Contudo, embora estivessem na Bahia durante festejos, os viajantes nem sempre relataram o uso das penca de balangandãs. Esse foi o caso do

---

<sup>254</sup> Talvez essa seja a causa do naturalista suíço Jean Louis R. Agassiz, em 1865, apesar de todo o seu encanto pelas negras minas, descrevendo com detalhes o uso do pano da costa por elas no Rio de Janeiro, só trouxesse uma descrição de negras de rua, sem nenhuma referência a adereços à cintura. Agassiz só permaneceu na Bahia por um único dia. Quanto ao missionário metodista norte-americano Daniel Parish Kidder (1815-1991), que esteve na Bahia em 1839, não fornece descrições sobre indumentária das negras mas traz uma ilustração de uma negra baiana. O inglês George Gardner (1812-1849), médico e botânico amador, permaneceu apenas dois dias na Bahia (AUGEL, 1980, p.69-108).

médico alemão, Robert Avé-Lallemant (1961, p.22 e 47)<sup>255</sup>, que esteve na Bahia em dezembro de 1858, descrevendo o traje das negras da Bahia na missa e na Festa de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal e da Bahia. Da mesma forma, o príncipe austríaco, Ferdinand Maximilian de Habsburgo (1982, p.130), que percorreu o Brasil entre 1815 e 1817, fez o relato de mulheres negras durante a Festa do Bonfim, na Bahia, sem muito detalhamento quanto aos amuletos.

Uma importante fonte iconográfica, relativa especificamente à Bahia, foram os desenhos da viajante inglesa Maria Graham<sup>256</sup> (1785-1842). Após casar com o capitão da marinha inglesa, Thomas Graham, fez uma viagem à América do Sul, permanecendo na Bahia de 16 de outubro a 8 de dezembro de 1821 (AUGEL, 1980, p.62-64). Dos 39 desenhos aquarelados, referentes à Bahia, pertencentes à Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, atribuídos a Maria Graham, designada nestes como Lady Maria Calcott, 11 representam negras baianas escravas e libertas, a maioria em atividades de ganho e duas delas no que ela denominou *Holliday dress* (fig.29 e 30 do capítulo 1 dessa dissertação). Dessa coleção, apenas uma mulher negra aparece com uma provável penca de balangandãs à cinta, uma liberta em atividade de ganho, uma vendedora de doces, com sua caixa de vidro na cabeça<sup>257</sup>, vestida com traje festivo de crioula<sup>258</sup> (fig.163).

---

<sup>255</sup> Segundo Augel (1980, p.92-94), Robert Christian Berthold Avé-Lallemant nasceu em Lübeck em 25 de julho de 1812, morrendo na mesma cidade em 13 de outubro de 1884.

<sup>256</sup> Nascida Maria Dundas, era filha do almirante inglês George Dundas, e após uma viagem feita com o pai à Índia em 1808, escreveu o seu primeiro de viagens. Ficando viúva, tornou-se Maria Graham, em 1823, preceptora da princesa brasileira Maria da Glória, futura rainha de Portugal. Ao retornar à Inglaterra, publicou o livro *Viagem ao Brasil* (1824) e casou-se com Lord Calcott (SCHUMACHER, 2003, p.394). Daí, a coleção da Biblioteca Nacional ser denominada Coleção Lady Maria Callcott.

<sup>257</sup> Essa imagem corresponde à descrição feita por Maximiliano de Habsburgo (1982, p.125), em 1860, “uma figura característica nas ruas da Bahia são as negras vendedoras, que carregam, na cabeça as mercadorias, em caixas de vidro, compridas e realmente grandes. A primeira vez em que vi uma caixa de vidro desse tipo, pensei que continha o cadáver de uma criança ou uma relíquia. Nesse receptáculo transparente, as negras oferecem à venda pastéis, fitas, linhas, linho e outros objetos necessários ao uso caseiro. Qual a finalidade de guardarem tais coisas com tanto cuidado, não posso dizer. As caixas provêm de épocas remotas e são talvez, um meio de proteção contra as moscas, pois não há poeira no Brasil. Engraçada e admirável é a habilidade com que as negras atletas balançam a caixa sobre o torço, conseguindo atravessar, com essa carga volumosa, vitoriosamente, toda a confusão da cidade”.

<sup>258</sup> Embora Lady Callcot não a indique como trajando um “holliday dress”, essa negra não está vestida com o que seria um traje diário. Notar a fivela dos sapatos, a barra de renda da saia, as jóias, torço e o elegante pano da costa(?) sobre o ombro.



Fig.163 – Vendedora de doces (Seller of smallwares, sweetmeat, etc.)  
Desenho aquarelado, séc. XIX. Coleção Lady Callcott, Biblioteca  
Nacional – RJ.<sup>259</sup>

O alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), desenhista e cronista de costumes brasileiros, que esteve no Brasil de 1822 a 1825 (AUGEL, 1980, p.60-62), fez poucas referências à Bahia e não traz nenhuma indicação de balangandãs (fig.164). Mesmo explorando o restante de seu trabalho referente ao Brasil, só foi possível encontrar um único adereço usado na cintura por uma negra em uma prancha intitulada *Festa de Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos negros* (fig.165).

---

<sup>259</sup> Fonte: [http://international.loc.gov/intldl/brhtml/br\\_collections/br\\_lists/fbncmlTitles1.html](http://international.loc.gov/intldl/brhtml/br_collections/br_lists/fbncmlTitles1.html)

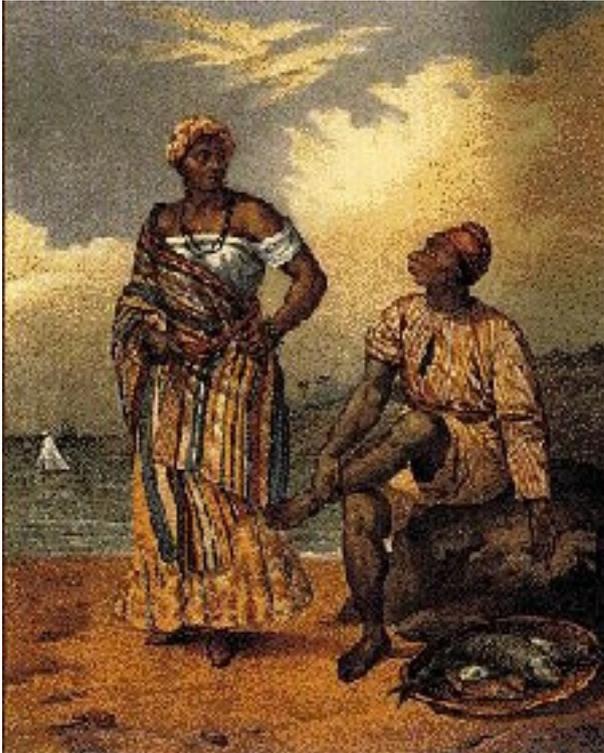


Fig.164 - Negro e negra da Bahia. Johann Moritz Rugendas. Litografia colorida a mão. Fonte: Fonte: AGUILAR, 2000b, p.

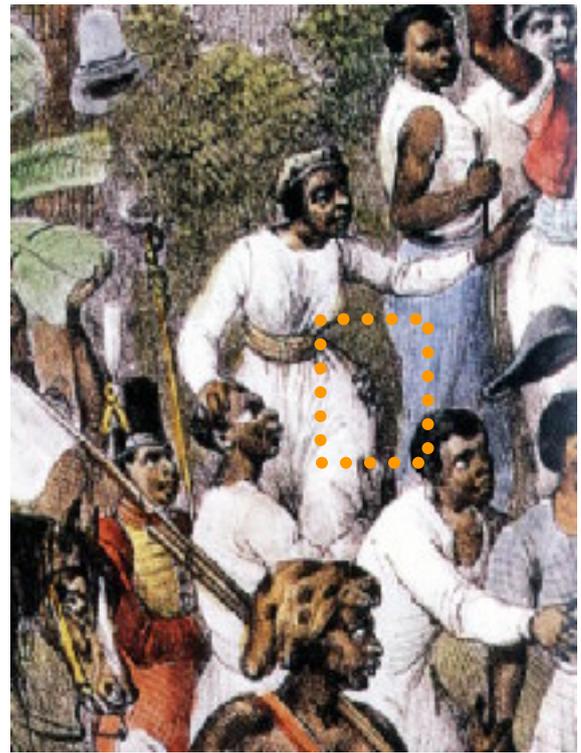


Fig.165 - Festa de N. Sra. do Rosário, padroeira dos negros (detalhe). Rugendas. Litografia colorida a mão, Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.240

Onde estavam as pencas de balangandãs que foram tão pouco vistas?

É preciso explorar a documentação iconográfica, além da específica da Bahia. Se Rugendas não registrou nenhum adereço, usado pelas negras brasileiras na cintura, a obra do artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), com relação ao Rio de Janeiro, é bastante significativa. Debret, cronista visual do Brasil oitocentista, descreveu e ilustrou o uso de adereços mágicos, postos à cintura, nas ruas cariocas pelas negras de ganho (fig.166, 167, 168 e 169).



Fig.166 - Negras livres vivendo de suas atividades. J. B. Debret, 1834-39. Fonte: DEBRET, 1940, t.1, p.212/213



Fig.167 - Enterro de uma negra. J. B. Debret. 1834-39. Litografia colorida a mão, Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b. p.244

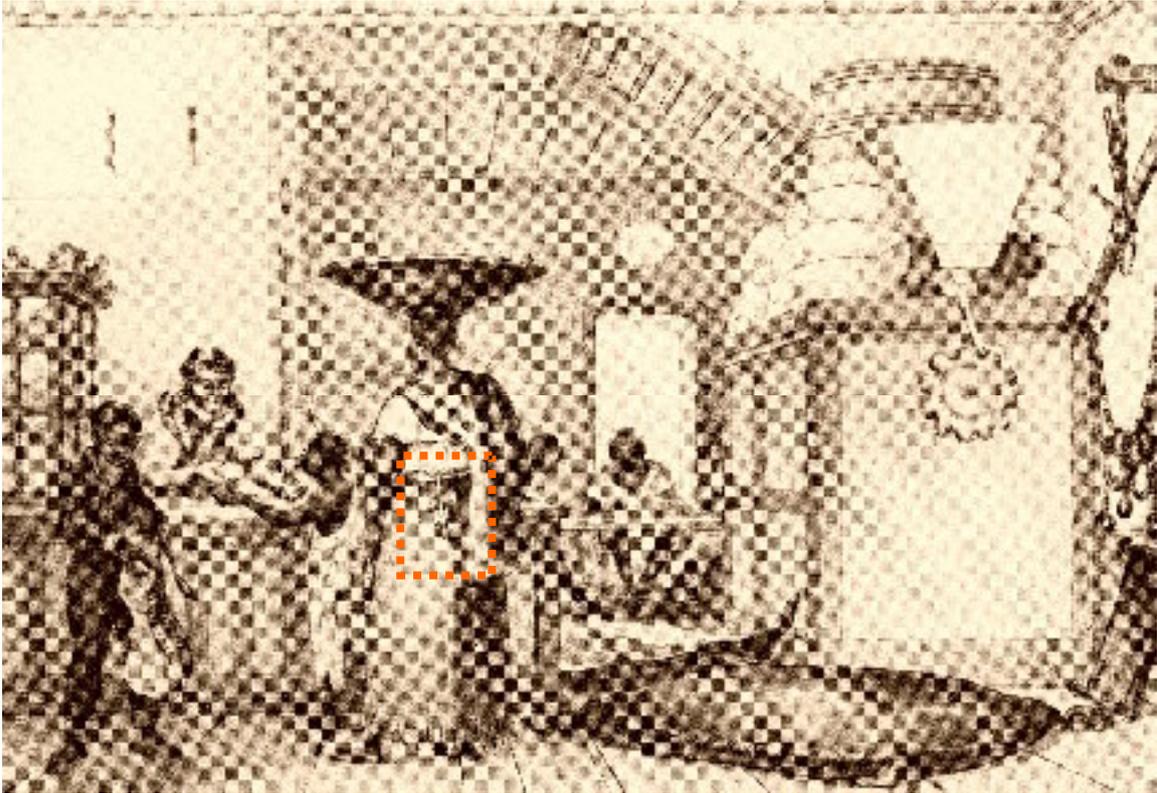


Fig.168 - Padaria. J. B. Debret, 1834-39. Fonte: DEBRET, 1940, t.1, p.260/261

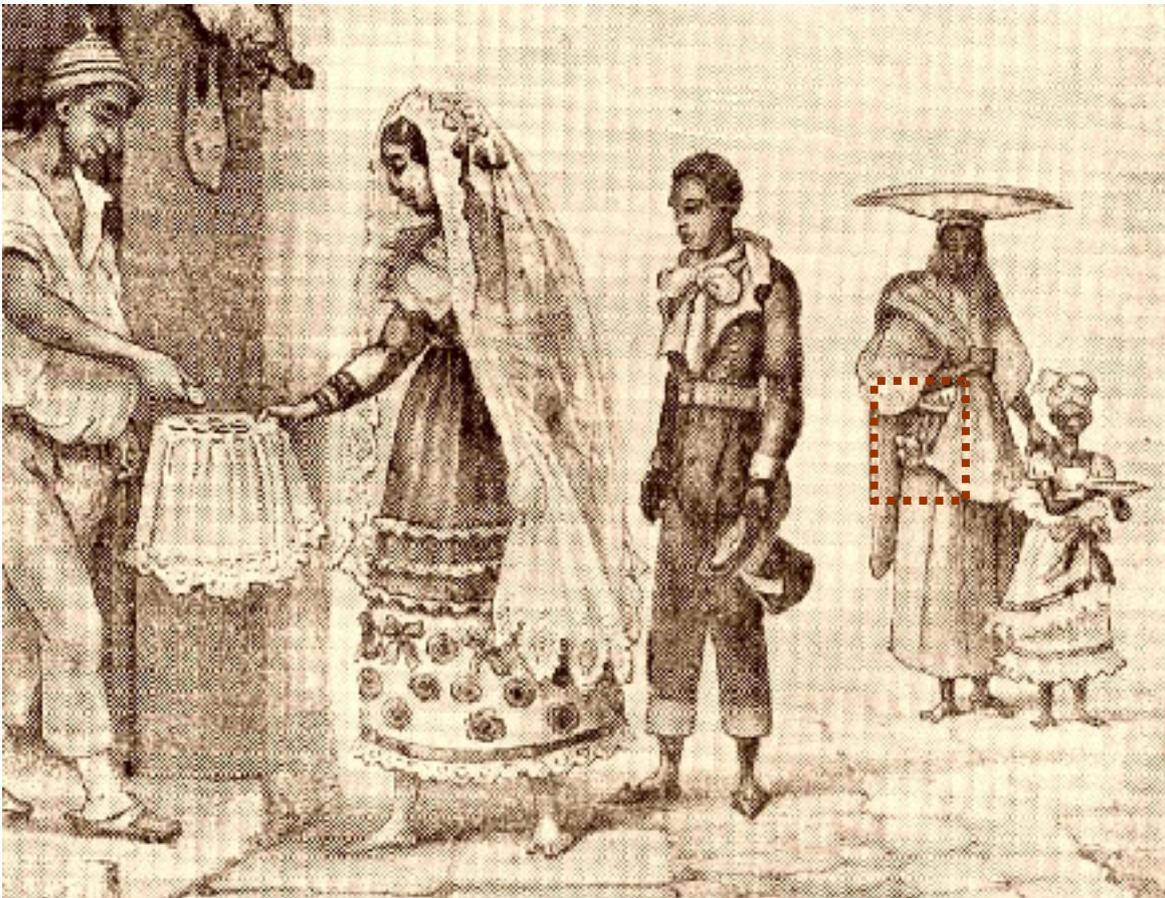


Fig. 169 - Pedintes. J. B. Debret, 1834-39. Fonte: DEBRET, 1940, t.2, p.144/145

O mais claro exemplo é o da figura 170, *Negra tatuada vendendo caju*, onde os pendentos estão bem visíveis, agrupados em torno de uma argola, configurando um balangandã. Debret (1940, v.II, p.54) ainda traz uma descrição dessa figura, segundo ele,

é raro que uma vendedora negra ambulante se mostre na rua sem seu pequeno amuleto [figa] ao pescoço, o que não a impede de usar também dois outros **à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e de natureza diferentes** (grifo nosso).



Fig.170 – Negra tatuada vendendo caju (detalhe). Jean Baptiste Debret, 1827. Aquarela sobre papel. Col. Museus Castro Maya. Fonte: PAIVA, 2001, p.104

Há ainda duas importantes imagens, datadas do séc.XIX, que registram prováveis pencas. Pertencem a coleções particulares não identificadas. Uma é de autoria de Jean-Baptiste Grenier (fig.171), do qual não foi identificada biografia<sup>260</sup>, e a outra é anônima (fig.172). Em ambas é

<sup>260</sup> A única referência ao pintor Grenier foi encontrada no catálogo de Dutra Leilões, de outubro de 1999 (disponível em <http://www.dutraleiloes.com.br/outubro1999/cat49.html>), onde se lê no lote 215: “GRENIER, Jean-Baptiste (Séc. XIX). Mulata. Óleo sobre tela, 41 x 32,5 cm. Acompanha documento de autenticação assinado por Maria Luize Guimarães Salgado, do Rio de Janeiro, datado de 30 de setembro de 1987, neste termos: Devido ao extravio do primeiro laudo técnico fornecido após pesquisas realizadas pelo professor Edson e eu, volto a declarar que o quadro reproduzido no verso desta fotografia é obra original do pintor francês Jean Baptiste Grenier, que esteve no Brasil nos meados do século XIX.” Há

bastante visível a presença de chave e moedas pendendo da cintura à destra das usuárias, a primeira uma mulata livre ou liberta (pés calçados) e a segunda uma escrava negra (pés descalços). Mesmo estando essas duas vendedoras em atividades de trabalho, pode-se definir a indumentária das duas como um traje festivo (indicado principalmente pela barra em renda), o traje de baiana. É importante observar que ambas as mulheres usam pano da costa e turbante. A mulata de Grenier (fig.171) ainda traz, sobre o turbante, uma pequena cesta à moda do traje de baiana, conforme registrado, no séc. XIX, iconograficamente por Maria Graham (fig.29 e 30 do capítulo 1) e descrito por James Wetherell (1972, p.79-80).

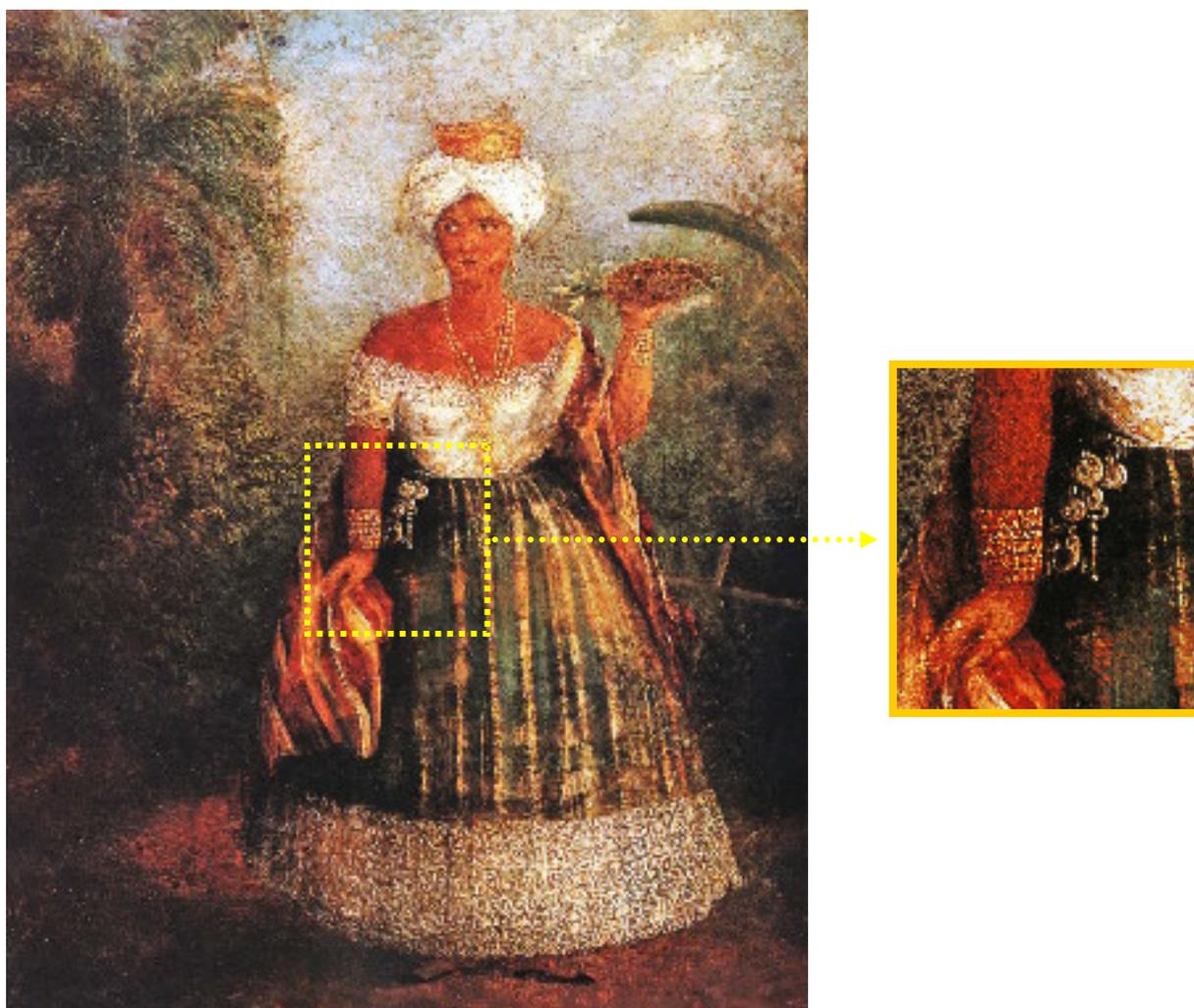


Fig.171 - Mulata<sup>261</sup>. Jean-Baptiste Grenier. Óleo sobre tela, séc. XIX. Col. Particular.  
Fonte: AGUILAR, 2000b, p.130

outra obra no lote 215A de GRENIER intitulada Mulatas, um óleo sobre tela, de tamanho 41 x 32,5 cm. Não há imagem.

<sup>261</sup> Essa mesma imagem aparece em outra publicação sob a denominação Baiana (TRINDADE, 1988, p.126), identificação atribuída pelo traje da mulher representada.





Fig.172 - Negra no mercado. Anônimo. Óleo sobre tela. Col. Particular. Fonte: AGUILAR, 2000b, p.131

Também os fotógrafos, presentes no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, fornecem registro iconográfico como importante fonte histórica. Embora a maioria das fotografias de crioulas baianas retratadas seja uma elaborada construção de sentido em estúdio, geralmente destinadas à venda como exóticas *cartes postales* (HACKLER, 2004, p.284-89), elas documentam a presença das pencas de balangandãs em alguns poucos exemplares (fig. 173, 174 e 175). Na figura 174, encontra-se quase totalmente oculta pelo pano da costa, à destra da crioula, sendo visíveis uma romã e parte de um cacho de uvas.



Fig.173 – Uma crioula da Bahia. J. Melo editor. Fotografia (cartão postal), 1904-1915. Fonte: Arquivo Museu Carlos Costa Pinto.



Fig.174 - Crioula. Lindemann. Fotografia (cartão postal). Bahia, 1905. Col. Particular.  
Fonte: AGUILAR, 2000b, p.144. Exemplar existente no Museu Tempotal.



Fig.175 - Retrato de baiana. G. Gaensly. Fotografia (cartão postal), dec. 1880. Col. Particular. Fonte: ARAÚJO, 2002, p.138

Nas figuras 173 e 175 as pencas de balangandãs estão claramente visíveis, com seus elementos característicos como cachos de uvas, moedas, chave, cocos, cilindros, pandeiros, etc. Na figura 175 a nave está bem definida, caracterizando-se como do tipo 1 (conforme exposto no capítulo

anterior). Esta não parece estar presa por corrente e sim por tira de tecido posta à cintura.

O Dr. Raimundo Nina Rodrigues (1988, p.119)<sup>262</sup>, um dos pioneiros dos estudos africanos no Brasil, é concomitantemente testemunha e estudioso. Com relação à penca de balangandãs, que não nomeia, descreve

As negras ricas da Bahia carregam o vestuário à *baiana* de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até ao meio, ou quase todo; **volumoso molho de variados berloques**, com a imprescindível e grande figa, **pende da cinta** [grifos nossos].

Já na primeira metade do séc.XX, o Prof. Menezes de Oliva (1957, p.45)<sup>263</sup>, recordando suas memórias de infância relacionadas ao uso de jóias por negras, cita

lembrei-me, então, de algumas ex-escravas que conheci em menino, na casa de meus avós, quando, **em dias de procissão**, vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras, onde não raro, se via a efigie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e **na cintura, por baixo do pano da Costa de cores vivas, pencas e mais pencas de barangandans** (grifos nosso).

Nessa citação, indica o uso festivo das pencas de balangandãs e o seu uso sob o pano da Costa, ocultando-o, como ocorre parcialmente na figura 174, o que pode ser a causa desses adereços terem sido tão pouco vistos.

---

<sup>262</sup> Segundo Fernando Sales (RODRIGUES, 1988, p.277-79), o médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi professor da Faculdade de Medicina da Bahia e fundador da Sociedade de Medicina e Cirurgia e da Medicina Legal da Bahia. De sua vasta bibliografia destacam-se os estudos de Sociologia, Etnografia e Antropologia. Apesar de suas interpretações sejam marcadas pelas teorias raciais da época, os dados levantados por ele são de grande importância “pela sua qualidade e pela situação histórica, pois que Nina Rodrigues ainda alcançou africanos puros no Brasil” (Mário de Andrade *apud idem*, p. I)

<sup>263</sup> Em seu livro *A Santa do Pau Oco e outras histórias* (1957), o Prof. Menezes de Oliva é apresentado por Percival de Oliveira como “poeta e prosador de talento” (MENEZES DE OLIVA, 1957, p.13) e cita que foi professor do Curso de Museus, recém fundado no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, ocupando a cadeira de História da Arte Brasileira (*idem*, p.14). Já no capítulo deste mesmo livro, intitulado Classificação dos balangandans, nas primeiras linhas do texto, o próprio Oliva se apresenta como “em 1932, quando foi criado, no Museu Histórico Nacional, o Curso de Museus, coube-me a regência da cadeira de História da Arte Brasileira” (MENEZES DE OLIVA, 1957, p.39).

O folclorista baiano João da Silva Campos (2001, p.313), no livro *Procissões tradicionais da Bahia*, cuja primeira edição data de 1941<sup>264</sup>, ao tratar das procissões “atuais”, especificamente a de São Benedito, santo protetor dos negros, referindo-se ao traje dessa confraria de crioulos, cita que

Os crioulos saíam à rua, no dia da festa, com a sua roupa “de ver a Deus”. As negras, então, exibiam saias de beca, plissadas à mão! – “panos” (que faziam de xale), e torsos de seda, de gorgorão preto, camisas de tecido finíssimo, primorosamente bordadas, chinelinhas de veludo lavoradas a canutilho de ouro, e, nas orelhas, no pescoço, nos pulsos, até quase os cotovelos, nos dedos, uma profusão incrível de jóias custosas. Além do molho volumoso de **balangandans** [grifo nosso], - berloques, tetéias, burundangas de ouro, de prata, de coral, de azeviche, de não sei mais que, - pendurado à cintura. Negras velhas, aparentemente pobres, diuturnamente maltrapilhas, esmolambadas, apareciam agora com tanto ouro que admirava. Aliás, em todas as grandes festividades da Bahia, as africanas, crioulas e mulatas de saia apresentavam-se assim, vestindo fazendas caras, e ostentando copiosa quantidade de ouro.

Ou seja, o que Silva Campos descreveu foi o traje de beca que, junto com esses adereços, eram de uso festivo, notadamente em festejos religiosos e portados por negras pertencentes à confraria, objetos ainda presentes na primeira metade do séc. XX. É importante ressaltar que o estatuto dessa confraria de São Benedito estabelecia para sua composição que seus membros fossem crioulos e angolas (*apud* SILVA, 2001, p.315). Seriam as pencas de balangandãs distintivos de pertencimento a um grupo?<sup>265</sup> Não foram encontradas quaisquer evidências que atestassem essa possibilidade.

Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (1968, p.50) menciona o uso das pencas de balangandãs que “as negras de Salvador ou da Feira de Sant’ana ainda hoje, embora raramente, suspendem com uma forte corrente em volta de uma quase sempre fortíssima cintura”.

---

<sup>264</sup> Essa obra é póstuma, visto que, Campos, nascido em 1880, faleceu em 1940.

<sup>265</sup> Raul Lody procurou o vínculo entre as pencas de balangandãs e as irmandades católicas negras. Ao pesquisar a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira, Bahia, ele cita que “as irmãs mais velhas não se lembravam das pencas nas cinturas e nem de amuletos isolados nos panos postos também nas cinturas.” (LODY, 1988, p.26). As devotas dessa irmandade são as únicas a ainda utilizam o traje de beca e as jóias de crioulas, durante a festividade de sua padroeira, realizada anualmente no mês de agosto (fig.32 do capítulo 1).

Foram consultados ainda alguns testamentos de libertas do século XIX, selecionados a partir do mapeamento feito por Maria Inês Côrtes de Oliveira (1979, p.99)<sup>266</sup> Esses não citam nem descrevem pencas de balangandãs. Não há elementos característicos como romãs, cachos de uva, etc. Citam objetos como rosário<sup>267</sup>, corações, medalhas e crucifixos<sup>268</sup>, sendo a maioria em ouro. Poucos adereços mencionados são em prata. E onde estavam os demais elementos? E a nave ou a argola com um conjunto de berloques? Se a penca de balangandãs, por algum motivo (como a guarda, a segurança desta ou dívidas contraídas), era decomposta, por que não é possível remontá-la através dos testamentos? A pequena existência de exemplares de pencas de balangandãs, os poucos relatos de viajantes, a reduzida documentação iconográfica e a não citação em testamentos das libertas indicam um uso restrito a um limitado grupo de negras e mulatas.

### 3.4. Origem das pencas de balangandãs

A penca de balangandãs é uma peça tipicamente baiana? Conforme visto anteriormente, a penca de balangandãs, formalizada com nave e corrente, parece ser baiana, uma solução dos ourives da Bahia para adereços já existentes (penca e balangandãs) que se uniram. Atestam isso, a presença de marcas de contrate da Bahia em alguns exemplares da coleção Museu Carlos Costa Pinto<sup>269</sup>.

Mendonça (1968, p.49-50), considera as pencas de balangandãs “o objeto de adorno mais típico daquela região do norte do Brasil ou antes a mais brasileira das peças da ourivesaria nacional”. Conforme Oliva (1957, p.41),

---

<sup>266</sup> No período de 1851-1857, Maria Inês C. de Oliveira relaciona 147 testadoras, sendo que destas só 35 declaram objetos de ouro e 10 de objetos de prata; e das 95 testadoras do período de 1879-1885 apenas 9 declaram objetos de ouro e 2 de prata.

<sup>267</sup> Testamento de Rosa Maria de Paiva Aleluia Lima. APEB. Seção Judiciária. Livro de Registro de Testamentos nº 29, 1842, fl.92-99; Testamento de Delfina Maria da Conceição Délavé. Idem, nº 61, fl. 58-62.

<sup>268</sup> Testamento de Rosa Maria de Paiva Aleluia Lima. APEB. Seção Judiciária. Livro de Registro de Testamentos nº 29, 1842, fl.92-99.

<sup>269</sup> Na coleção Fundação Instituto Feminino da Bahia, que possui 9 pencas de balangandãs, um exemplar de nº4454.IV.053, do tipo 2 (conforme classificação proposta no capítulo 2), apresenta marca de ensaiador da Bahia do séc.XVIII em duas partes da nave e em um dos elementos pendentes.

não é possível afirmar, com segurança, quando foram os balangandans primeiramente fabricados no Brasil, embora seja crença geral<sup>270</sup> que tenha sido a cidade do Salvador o centro da sua maior produção.

Raul Lody (2001, p.50) questiona a exclusividade baiana dos balangandãs. Segundo ele,

embora registros fotográficos do século XIX e outros registros visuais atestem a reunião dos balangandãs enquanto acervo material da história afro-brasileira na Bahia, tais objetos não são exclusivos desse estado.

Debret e Carlos Julião, retratando, em atividades de ganho no Rio de Janeiro, negras portando amuletos, formando conjuntos, dispostos nas cinturas.

É inegável a presença de pencas, principalmente no Rio de Janeiro, segundo o registro dos viajantes como Debret. Mas, não são pencas de balangandãs. As negras desenhadas por Carlos Julião no séc. XVIII, apresentam pencas (objetos presos individualmente por ganchos em uma faixa de tecido amarrada nos quadris). Essa faixa, denominada por ele de “bunda à cinta”, conforme visto no primeiro capítulo, assemelha-se àquela usada pelas negras banto, presente em iconografia sobre a Rainha Nzinga (1587-1663) (fig.176), monarca de Ndongo (Angola) e Matamba. Mais uma vez, surge a relação banto, que aparece também na etimologia.

---

<sup>270</sup> Todas as coleções de pencas de balangandãs, existentes em museus e possuídas por particulares, são atribuídas como originárias da Bahia. Até hoje são fabricadas para venda como *souvenirs*, peça típica da Bahia.





Fig.176 – Rainha Nzinga com seu séqüito. Aquarela de Missione de G.A. Canazzi, séc. XVII. Fonte: MEDINA & HENRIQUES, 1996, p.91

Também o médico Arthur Ramos (1979, p.198), professor da Faculdade de Medicina da Bahia e pesquisador de religiões e folclore negro, atribui aos balangandãs uma origem africana banto. Ao descrever a indumentária das negras baianas diz que

Na indumentária, os panos vistosos, as saias rodadas, os xales da costa, os braceletes, argolões etc., usados pelos negros da Bahia, têm procedência nigeriana. Outras influências do Sudão mulçumano, como a rodilha ou turbante e miçangas e **balangandãs, originadas de Angola e do Congo** [grifo nosso], vêm completar a figura típica da baiana, essa figura popular do Brasil.

Infelizmente, ele não tece maiores explicações sobre essa procedência banto. Não foi encontrado qualquer registro de uso de balangandãs na África na época dos primeiros contatos. Quais adereços podem ter dado origem às pencas de balangandãs da Bahia?

### 3.5. Antecedentes morfológicos

Algumas relações morfológicas e conceituais, que indicariam a origem das pencas de balangandãs, foram apontadas por estudiosos, segundo vertentes de tradição africana e européia. No primeiro caso, estão pulseiras africanas de pingentes e a ferramenta de Ogum. Segundo Mariano Carneiro da Cunha (1983, p.1028),

Quanto às pulseiras de pingentes (balangãs)<sup>271</sup>, o Museu de Arte e Arqueologia da USP dispõe de algumas dezenas de exemplares provenientes da Yorubelândia, e que são absolutamente semelhantes às suas congêneres baianas. Por outro lado, há dois grupos de objetos da África ocidental que muito provavelmente serviram de modelos às “pencas” baianas de prata ou cobre prateado. O primeiro grupo compõe-se de amuletos de prata formando um bracelete ou madeira chapeada de ouro, que os reis do Gana usam no braço para deles haurirem ‘força’. O outro grupo abrange uma série de pequenas pencas compostas dos símbolos das divindades Yorubá, em liga de prata, e porém de Iwô, na Nigéria. Quanto à sua função, nada de seguro pudemos apurar: caíram em desuso há muito tempo.

Contudo, o autor não fornece informações mais detalhadas. O primeiro caso é um atributo real masculino de Gana, usado no braço, que lembra os braceletes congolezes *nlunga* da instituição do *lemba*<sup>272</sup>. Facilmente percebe-se a semelhança visual entre o bracelete de Gana (fig.177) e os balangandãs fixados em argola, ambos insígnias mágicas, entretanto, diferem quanto à intencionalidade e uso. Quanto aos bastões (fig.178), não é clara a sua semelhança (além de ser um aglomerado de pendentos) nem utilização.

---

<sup>271</sup> Grafia do original.

<sup>272</sup> “A partir do século XVII, a associação do *lemba* era uma das instituições mais influentes na parte setentrional do território Kongo. Destinada originalmente a garantir a harmonia conjugal, gerava o bom funcionamento de diversas atividades entre seus membros, quer se tratasse do comércio, da convalescença ou da arbitragem dos conflitos. Um dos sinais distintivos dos membros do *lemba* era um bracelete de latão *nlunga*, que recebiam após sua iniciação” (NEYT & VANDERHAEGHE, 2000, p.46).

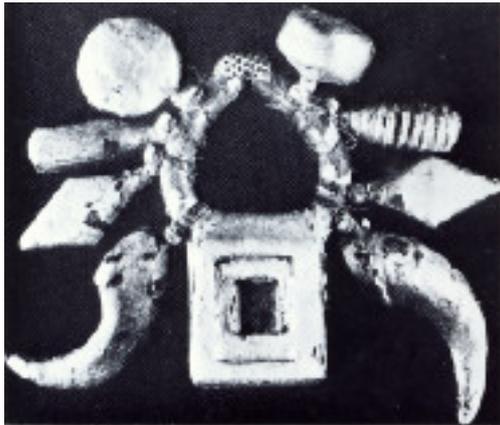


Fig.177 - Amuletos africanos. Couro folheado a ouro. 22,9 cm. (In: COLE, Herbert & ROSS, Doran. The Arts of Ghana). Fonte: ZANINI, 1983, v.2, p.1028



Fig.178 - Bastões com pingentes. 11,5; 16 e 15,5 cm. Col. Mariano Carneiro da Cunha, MAE-USP. Fonte: ZANINI, 1983, v.2, p.1028

A ferramenta de Ogum<sup>273</sup>(fig.179) é citada por Lody (1988, p.9-10) por sua representação ser caracterizada

“por um molho (penca) de miniaturas de ferramentas para a luta e para o trabalho, confeccionadas em ferro batido, em número de sete, 14 ou 21 objetos reunidos num argolão ou noutro tipo de peça que os sustente.



Fig.179 - Ferramenta de Ogum. Aquarela de Carybé. Fonte: CARYBÉ, 1980, p.59

Mais interessante seria considerar como influência o *ibá*<sup>274</sup> (fig.180 e 181). De uso ritual, colocado nos assentamentos (*peji*)<sup>275</sup> ou posto à cintura

<sup>273</sup> “Estão presentes na joalheria religiosa quando arranjadas em correntes de ferro usadas como distintivos nos colares de sacerdotes, iniciados de Ogum, ou mesmo por guerreiros” (LODY, 1988, p.10)

como adereço característico da entidade manifesta, o *ibá* é uma insígnia de orixás femininos. O de Oxum, em dourado, traz elementos a ela relacionados como peixe, pente, talheres (colher, garfo, faca). O *ibá* de Oxum não é presença obrigatória em todos os candomblés ou representações da entidade. Não há indicativos de um uso mais antigo deste elemento. Ao invés de ser um antecedente, poderia ter sido influenciado pelas pencas. Além disso, não são confeccionadas em prata. Segundo Escorel (2000, p.130), Oxum era a protetora das mulheres quitandeiras, as negras mais comumente retratadas usando pencas e balangandãs à cintura.



Fig.180 – Oxum, com *ibá* na cintura. Aquarela de Carybé. Fonte: CARYBÉ, 1980, p.187

<sup>274</sup> Segundo Lody (2003, p.167), a corrente do Ibá “é uma corrente que reúne miniaturas de atributos das iás como Iemanjá, Oxum e Iansã”, sendo que “variarão de materiais – para Iemanjá é o ferro cromado, para Oxum é o latão dourado e para Iansã é o cobre”.

<sup>275</sup> Local sagrado, que reúne objetos sagrados, quarto individual de um santo (orixá, vodum ou inquice) (LODY, 2003, p.131).



Fig.181 – *Ibá* de Oxum. Aquarela de Carybé. Fonte: CARYBÉ, 1980, p.187

A estrutura do *ibá* de Oxum assemelha-se às “seguranças”(fig.182), correntes de Umbanda, usadas pelos adeptos, que trazem figuras simbólicas em miniatura como as insígnias das entidades, pentagrama, chave, cruz, estrela de Davi, crescente lunar (KARASCH, 2000, p. 557).



Fig.182 – Segurança. Rio de Janeiro, dec. 1970. Col. Mary Karasch. Fotografia: Mary Karasch, 2004

Dois únicos exemplares iconográficos da África colonial parecem indicar o uso de prováveis pencas de balangandãs por negras e mulatas após a colonização. Um deles (fig.183), disponibilizado pela Biblioteca da Universidade da Virgínia, consta do livro *A Description of the Coasts of North and South Guinea*, editado em Londres, em 1732. Seu autor, John ou Jean Barbot, era agente da Real Companhia Africana Francesa, e esteve na costa oeste da África em 1678 e 1682.



Fig.183 – Estilos de roupa de homens e mulheres da Costa do Ouro, séc. XVII. Jean Barbot. Fonte: Barbot, John. *A Description of the coasts of North and South-Guinea*. Londres, 1732. vol. 5, plate 21, p.237<sup>276</sup>.

<sup>276</sup> Disponível em <http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/LCP-49.JPG>

Neste exemplar, embora os elementos pendentes não sejam identificáveis, a legenda da figura “*A woman of a good sort*” vincula a personagem a uma função mágica. Infelizmente, não se encontra acessível o texto que acompanha a imagem, que poderá conter um maior detalhamento do objeto. Conforme será visto a seguir, a sua estrutura assemelha-se a uma *chatelaine*.

O outro exemplar (fig.184), traz uma clara similaridade com as pencas de balangandãs da Bahia, o uso à cintura/quadris, a estrutura com nave bem definida e elementos pendentes reunidos em alça semi-circular. Essa iconografia, também disponibilizada pela Universidade da Virgínia, consta do relato de William Hutton, cônsul britânico do Reino Ashanti, na Costa do Ouro em 1820, denominado *Nouveau voyage dans l'interieur de l'Afrique, ou, Relation de l'ambassade anglaise envoyée en 1820, au royaume d'Ashantée*. Da mesma forma que a imagem anterior, não traz disponibilizada qualquer referência textual sobre a figura. Entretanto, pode-se inferir que tanto a negra como a mulata, ambas da Costa do Ouro, no final do século XVII e no século XIX, já estão em contato com os europeus, o que é visível pelo traje, mesmo a primeira. A referência, contudo, necessita de maior detalhamento. A presença destes objetos, principalmente o da mulata, pode ser fruto de trocas comerciais com o Brasil, Bahia, a própria mulher pode ter vinculação com o Brasil e/ou Bahia, ser daqui procedente ou descendente daqueles que retornaram para a África. Alberto da Costa e Silva (2003, p.120) destaca a importância dos brasileiros e abasileirados, que desde o início do século XVIII influíram na vida política da Costa dos Escravos. Além da vida política, esse grupo, quase todos relacionados ao tráfico, quer fossem negros ou mestiços oriundos ou vinculados ao Brasil (africanos ou brasileiros), conhecidos como *agudas*, mantinham sua identidade brasileira na África, diferenciando-se quanto ao vestir, falar, morar, rezar.



Fig.184 – Mulata da Costa do Ouro (Femme mulâtre de la Cote d'Or). William Hutton, 1820. Fonte: Hutton, William, *Nouveau voyage dans l'intérieur de l'Afrique, ou, Relation de l'ambassade anglaise envoyée en 1820, au royaume d'Ashantée*. Paris, 1823. p. 87<sup>277</sup>.

Quanto à vertente de ascendência européia tem-se a *châtelaine* e a cambulhada.

A *châtelaine* (fig.185 e 186) foi um acessório feminino em moda na Europa, nos séculos XVII a XIX. Não eram acessórios festivos. Como as

<sup>277</sup> Disponível em <http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/details.php?filename=Hutton03>.



roupas não traziam bolsos, eram muitos importantes para as senhoras portar objetos de uso como chaves, agulheiro, dedal, tesourinhas e relógios. Eram peças de caráter funcional, diferentemente dos elementos pendentes das pencas de balangandãs. Geralmente, eram postas à cintura por meio de alça que se fixava ao cós da saia. No modo de uso reside a sua similaridade com as pencas de balangandãs, sendo as únicas peças usadas na cintura pelas mulheres brancas européias. Não foi identificada nenhuma referência com relação ao seu uso no Brasil.

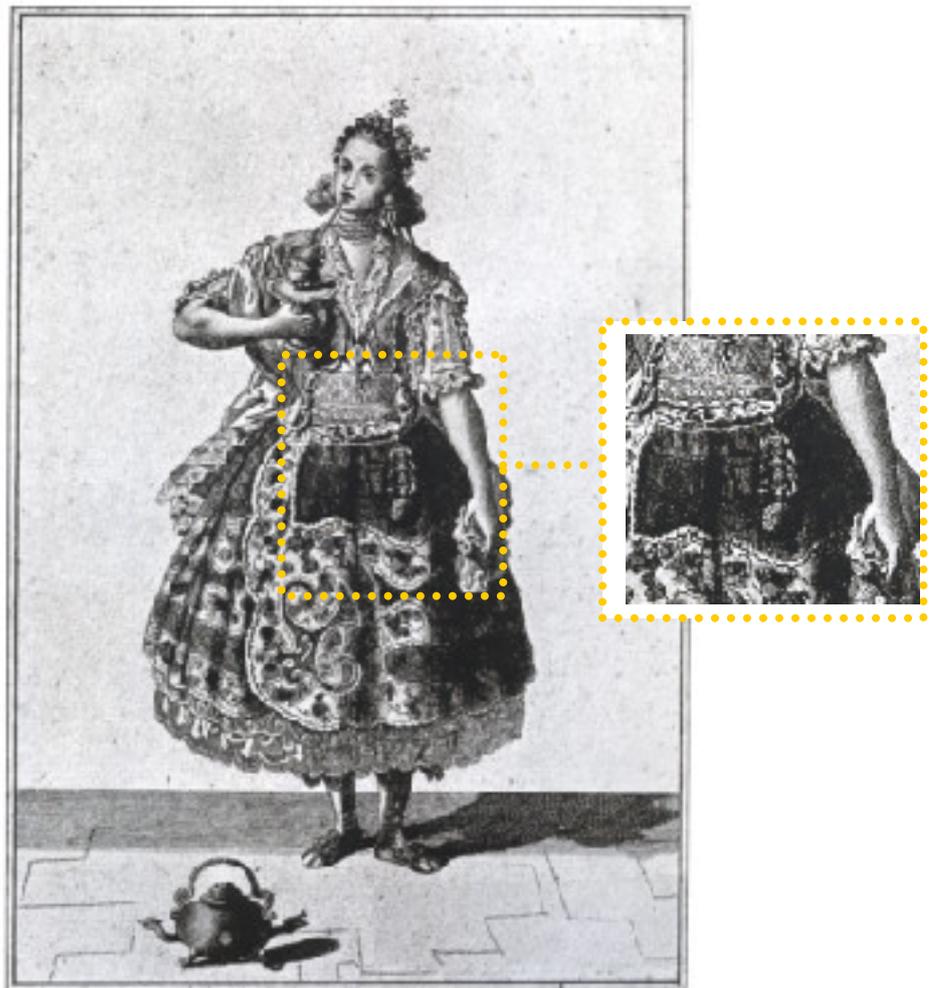


Fig.185 – Mulher de Lima, Peru, com “cadenilla” (“*châtelaine*”) colonial de prata. Fonte: TAULARD, 1941, il. 107.



Fig.186 – *Chatelaine* em prata. Europa, séc.XIX. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Foto: Saulo Kainuma, 1998.

Para Heloisa Torres (1950, p.25), a analogia estabelece-se com a penca de chaves (fig.187) das donas de casa, que era “o símbolo do poder, o cetro da dona de casa e o prestígio que dela se emanava era deslumbrante para a escravaria”. Assim, “a crioula, no seu impulso de subir, de igualar-se à Sinhá, também precisava de uma penca” (*idem*). Entretanto, não há qualquer figuração de penca de chaves usadas por senhoras brancas nas ruas. Essa penca é um símbolo de poder privado.

É importante considerar que nas penca de balangandãs não estão presentes chaves de casas, que são de dimensões maiores e mais simples. Os exemplares existentes nelas são chaves de cofres e sacrários, e estes elementos não são únicos, embora sejam dos mais freqüentes, conforme foi visto no capítulo anterior. Além disso, as chaves de casa, quando retratadas portadas pelas negras, sempre aparecem isoladamente, não estando associadas a nenhum signo mágico (fig.188).



Fig.187 – Penca de chaves<sup>278</sup>.



Fig.188 – Vendedora com chave pendente da cintura. Aquarela de Debret, séc. XIX. Col. Museus Castro Maya. Fonte: LARA, 2000a, capa

A cambulhada é a mais viável inspiradora das penças de balangandãs, mantendo uma similaridade conceitual (caráter mágico) e compositiva (elementos em comum). A relação foi citada por Cecília Meireles (19?, p.74) no livro *Artes Populares*, notando a semelhança com os elementos mágicos existentes na penca de balangandãs. Segundo ela, estes

assemelham-se à cambulhada trazida pelas crianças, enfiada em cordão de ouro ou retrós preto, e que Pereira da Costa<sup>279</sup> minuciosamente descreve: ‘um São Braz, para livrá-las de engasgos e moléstias de garganta; um São Sebastião, contra a peste; um busto de São João Batista, para não sofrerem de dores de cabeça; um signo-Salomão, para livrá-las de influências nefastas; um dente de cão, para evitar coisas más; medalhas milagrosas, com fins piedosos; e dentes de jacaré e de aranha caranguejeira e um caroço de azeitona para facilitarem a dentição, além de muitos outros objetos de virtudes desconhecidas, como o sol, a lua, moedas de ouro e prata, etc.

Cambulhada (fig.189) designa um “conjunto de objetos presos ou unidos; grande quantidade ou agrupamento de coisas ou de pessoas; cambada” (HOUAISS, 2001). Segundo Vasconcelos (1996, p.202)<sup>280</sup>, sob o

<sup>278</sup> Fonte: [http://www.bayfirst.com/le\\_es.html](http://www.bayfirst.com/le_es.html)

<sup>279</sup> O livro não traz referência bibliográfica. Esse Pereira Costa, que cita outras vezes, parece ser o folclorista Fernando Augusto Pereira da Costa (1851-?), autor de *Vocabulário pernambucano* (SOUTO MAIOR).

<sup>280</sup> O médico português José Leite de Vasconcelos (1858-1941) dedicou-se a estudos filológicos e etnológicos. Fundador e primeiro diretor do Museu Etnográfico Português, atual Museu Nacional de Arqueologia, produziu importante e vasta obra (VASCONCELOS, 1996,

nome cambulhada, e também cambada ou arrebiques<sup>281</sup>, são conhecidos esses signos mágicos em Portugal, usados ao pescoço, braço, etc. Foi possível identificar um exemplar no Museu da Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães - Portugal, região do Minho (fig. 190). Infelizmente, essa instituição não possui dados além da descrição da peça, conforme informação do Sr. Antonio Amaro das Neves, diretor do Museu. Segundo ele, o objeto é descrito como

Cambulhada de 9 amuletos: substância resinosa (âmbar?) de forma ovóide, encastoadada nos topos em metal, com a forma de folhas de trevo; dente de javali encastoadado em metal; pequena chave (de sacrário?); crescente lunar de metal branco, com ornamentação vazada, tendo na concavidade uma figa; um pedacinho de madeira (Santo Lenho?), encastoadado em metal; crescente lunar, com figa, e na parte superior as letras I. H. S. (Jesus Hóstia Sagrada); relicário minúsculo em caixa oval, de metal e tampa de vidro; “Sino-Saimão” (Signum Salomonis), de metal branco; conta de vidro azul<sup>282</sup>.

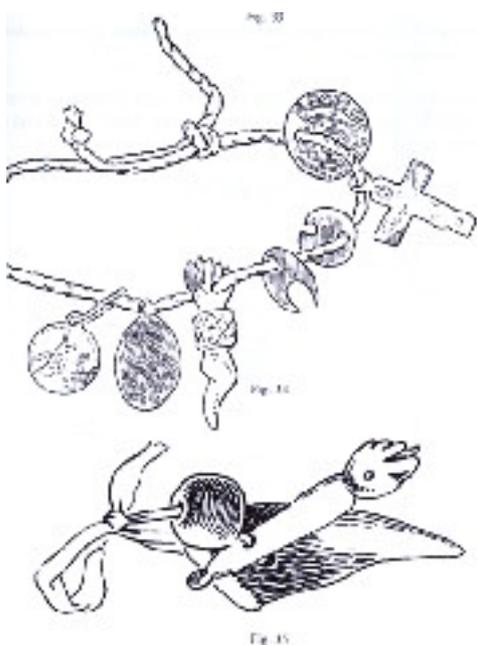


Fig.189 - Desenhos de cambulhadas portuguesas.  
Fonte: VASCONCELOS, 1996, p.235.



Fig. 190 – Cambulhada de 9 amuletos. Acervo Museu da Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães – Portugal. <sup>283</sup>

p.15-37). A obra consultada é a reunião de três dos seus mais representativos estudos sobre etnografia portuguesa, editados originalmente entre 1918 e 1925.

<sup>281</sup> Arrellicas ou arreliques são palavras que provém de relíquia (VASCONCELOS, 1996, p.80)

<sup>282</sup> Informação enviada pelo Sr. Antonio Amaro das Neves, via e-mail datado de 18 de julho de 2004. Também disponível em: [www.csarmiento.uminho.pt](http://www.csarmiento.uminho.pt)

<sup>283</sup> Fonte: [www.csarmiento.uminho.pt](http://www.csarmiento.uminho.pt)



pratinha de 200 réis, uma fava de cumaru<sup>284</sup>, um dente de cão e um pedaço de lacre encaestado em ouro.

Também era usada por recém-nascidos, como pode ser visto no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (ALMEIDA, 1989, p.71), quando descreve

A recém-nascida, enfraldada, encueirada, encinteirada, entoucada e com um molho de figas e meias-luas, signos de Salomão e outros preservativos de maus-olhados presos ao cinteiro.

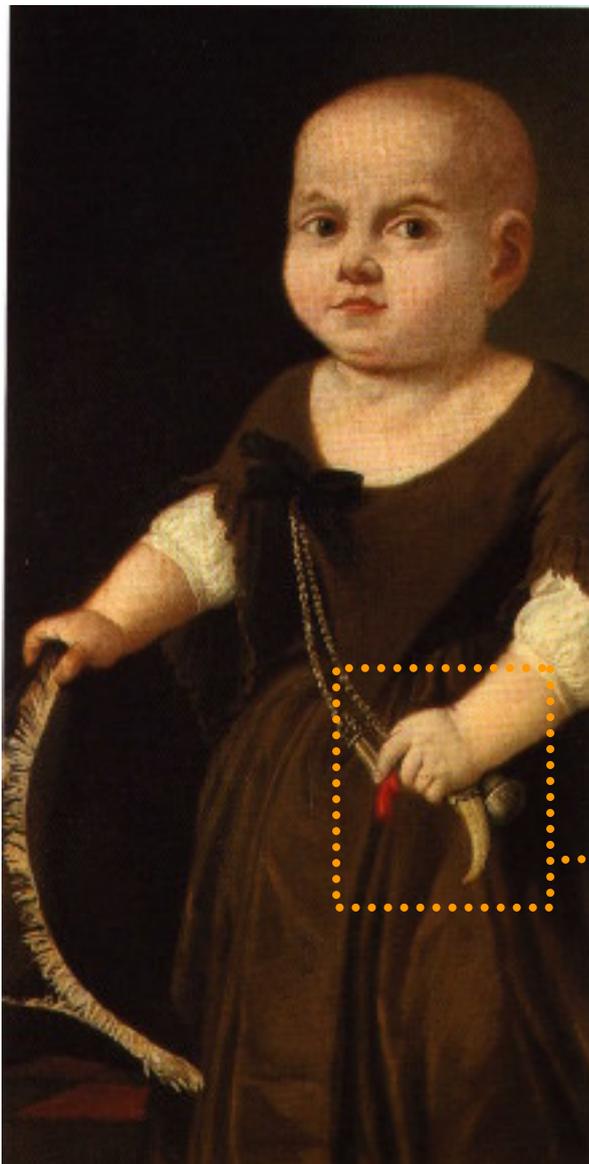


Fig.192 – Retrato de Menino. Artista desconhecido. Óleo sobre tela, séc. XVIII.  
Acervo: Nordiska museet, Stockholm. Fonte: WELANDER-BERGGREN, 2000, p.62

<sup>284</sup> “semente desse fruto, que encerra cumarina, com vários usos medicinais, também em perfumaria, como sucedânea da baunilha, para aromatizar tabaco e rapé, e para extração de óleo” (HOUAISS, 2001).

A cambulhada assemelha-se a um antigo signo mágico da Antiguidade: a cimaruta (fig.193 e 194). Segundo Elworthy (1895, p.344)<sup>285</sup>, seu nome italiano significa ramo de arruda (*cima di ruta*) (fig.195). As cimarutas,

ramalhetes de arruda<sup>286</sup> em prata, com símbolos mágicos, foram considerados como remanescentes do culto de Diana. Na Itália do século XIX, ainda eram usados como talismã para atrair boa sorte e prosperidade. Há dois mil anos, objetos semelhantes eram oferecidos a Diana (FRAZER, 1982, p.23).



Fig.193 – Cimaruta em prata. Itália, séc. XIX.<sup>287</sup>

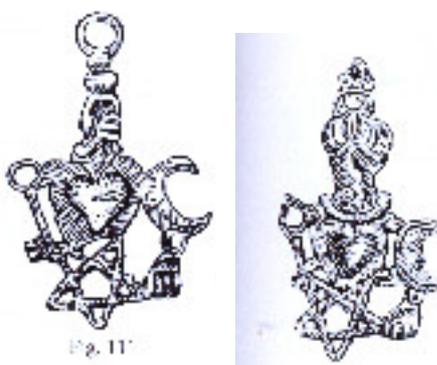


Fig.194 – Cimarutas portuguesas. Fonte: VASCONCELOS, 1996, p.131



Fig.195 – Arruda.<sup>288</sup>

Seu uso na Itália remonta aos etruscos e romanos, conforme atestam achados arqueológicos que integram a coleção do Museu Arqueológico de Bolonha. Sua estrutura com argola no alto denota a função de suspensão. Ela aglutina, de forma fixa, soldados em sua confecção, uma variedade de símbolos mágicos. Nos exemplares do século XIX encontram-se crescente lunar, chave, pentagrama, coração, figa, espadas, pássaros e nas peças portuguesas vê-se a incorporação de imagem de Nossa Senhora da Conceição (fig.194), padroeira de Portugal, elementos que também aparecem nas pencas de balangandãs. A cimaruta assemelha-se às pencas de balangandãs quanto à matéria-prima utilizada: a prata, dedicada na Itália ao culto da deusa lunar Diana. Há também similaridade estrutural, ambas são

<sup>285</sup> Frederick Thomas Elworthy (1830 - 1907) foi um filologista inglês, autor de *The Evil Eye*.

<sup>286</sup> As bruxas italianas, em suas batalhas rituais para uma colheita abundante, “também usavam galhos de arruda amarrados como um cordão na cintura” (GRIMASSI, 2003, p.191).

<sup>287</sup> Fonte: <http://www.luckymojo.com/rueandcimaruta.html>.

<sup>288</sup> Fonte: <http://www.luckymojo.com/rueandcimaruta.html>.

peças de suspensão, com elementos diferentes congregados. Entretanto, enquanto nas pencas de balangandãs os elementos pendentes são móveis, na cimaruta são fixos.

A existência de cimarutas portuguesas de uso popular, registradas ainda em uso no séc. XIX (VASCONCELOS, 1996, p.80) indicam que era uma forma conhecida por alguns ourives portugueses.

### 3.6. Quem confeccionava e comercializava as pencas de balangandãs?

A maioria dos autores atribui a fabricação das pencas de balangandãs aos negros malês<sup>289</sup>. Para Menezes de Oliva (1957, p.41),

Primando pela ausência de ornatos barrocos, afastada assim a influência portuguesa, **só podiam ter sido fabricados pelos negros islamizados do Daomei e de nações visinhas, os Malês** [grifo nosso], que conheciam a fundição dos metais, e, que, em levadas sucessivas, chegaram à Bahia.

Também Haydée Di Tommaso Bastos (1943, p.253), compreende que

Toda a peça de ourivesaria baiana, se não possui as características européias, denota influência do ocultismo, surgindo na Bahia por intermédio dos negros.

É sabido que para lá foi certo número de negros Malês, isto é, da religião maometana, que praticavam o ocultismo. Sabiam eles fundir os metais tão bem como os portugueses, conhecendo-lhes a técnica de fundição. E das suas oficinas – discretas e escondidas – saíam os balangandãs, peças de caráter profundamente negro.

É interessante notar o exclusivismo de trabalho dos metais atribuído aos negros malês, desconsiderando-se os diversos outros povos africanos que possuíam esse conhecimento e a possibilidade de negros não malês aprenderem a atividade junto a seus senhores ourives, ou a mando deles<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Compartilham dessa certeza, diante da suposta falta de influência portuguesa: Câmara Cascudo, Frei Eliseu Vieira Guedes, Hildegardes Viana, Mercedes Rosa, Paulo Affonso de Carvalho Machado, Maria Helena Farelli.

<sup>290</sup> Havia em Portugal e no Brasil a proibição do trabalho de ouro e prata por pessoas de “sangue impuro”<sup>290</sup>. Eram considerados impuros os mouros, cristãos-novos, negros e mestiços, todos os que não tivessem uma linhagem branca cristã. Apesar disto, sabe-se pelos relatos de viajantes, que nas oficinas dos mestres ourives havia muitos escravos e libertos que exerciam várias atividades nas oficinas de ourives. Se não houvessem negros e



Tais afirmações fazem crer que todo negro malê era um ourives e que a fundição de metais era essencialmente mulçumana. Além disso, conforme visto no primeiro capítulo dessa dissertação, os haussás só foram exportados para a Bahia a partir do final do século XVIII, devido à revolução social e política na Haussalândia (FREITAS, 1983, p.80). Outra questão, é do ocultismo unicamente negro, esquecendo todo o árduo trabalho que a Inquisição tivera caçando bruxas européias. O citado “caráter profundamente negro” dos balangandãs seria com relação ao estilo ou ao caráter mágico?

Raul Lody (2001, p.18) relata que o trabalho com metais na África tem toda uma tradição sub-saariana, onde se destacam os Ioruba, Fanti-Achanti, Fon, Senufo e Baulê.

Entretanto, como visto no capítulo anterior, as pencas de balangandãs não apresentam características formais-estilísticas de peças africanas e sim assemelham-se ao programa artístico dos estilos europeus vigentes.

A presença de algumas marcas de contraste e de ourives atesta a sua legitimidade e provável confecção por ourives baianos licenciados. Não se trata de uma produção marginal, escondida. Nem tampouco, a comercialização das jóias. Em 1848, James Wetherell (1972, p.42) cita que

as joalharias oferecem sempre um lindo espetáculo: quase todas se acham instaladas numa mesma rua: a Rua dos Ourives<sup>291</sup>. É realmente curioso para um inglês observar aquela enorme mostra de condecorações das mais diversas Ordens, cruzes e emblemas de nobreza, misturados com objetos de ouro e ornamentos de coral de feitio muito primitivo, tais como pulseiras, colares, brincos, etc., muito procurados pela população preta.

Essa descrição indica que os mesmos ourives que produziam jóias para a população branca confeccionavam as jóias ao gosto da “população preta”, como as jóias de crioulas e as pencas de balangandãs, e o mesmo

---

mulatos nas oficinas de ourives, por que haveria penas para eles caso não respeitassem a lei de 1766 proibindo o ofício de ourives no Brasil?

<sup>291</sup> Na Rua dos ourives funcionavam as oficinas e também as lojas para comercialização dos objetos produzidos (tendas). A aglutinação dos ourives em ruas era fruto da prática do arruamento dos ofícios, presente em Portugal desde o reinado D. João I (1385-1433), cujo objetivo era exercer um maior controle sobre as atividades (BRANCANTE, 1999, p. 37). Mattos (1952, p.XXVII) cita que desde 1752, o Conde de Atouguia mandou arruar os ourives do ouro e da prata, surgindo a Rua dos Ourives em Salvador.

estabelecimento atendia às duas clientela. O relato de Thomas Ewbank (1976, p.103-104) referente ao Rio de Janeiro em 1846, reforça essa situação. Em visita às lojas da Rua dos Ourives, ele observa a presença de uma “caixa perpendicular, pendurada na porta de toda loja”. Do conteúdo destas descreveu que

além de cruzeiros, crucifixos, coroas, palmas, e outras pequenas jóias sacerdotais, toda caixa contém amuletos de ouro, prata, pedra, marfim, etc. Em algumas delas os amuletos constituem o principal artigo e em todas ocupam papel destacado.

Chamou-lhe a atenção a presença desses amuletos, registrados por ele através de desenho (fig.153) e de descrições, conforme visto anteriormente.

Também havia nas ruas o comércio ambulante de jóias e adereços, conforme registraram no séc. XIX Ewbank (1976, p.79)<sup>292</sup> e Rugendas (fig.196).



---

<sup>292</sup> “gêneros secos, jóias, mercadorias de luxo são expostos sobre balcões ou mesas portáteis, com caixas de vidro fixadas por cima. Tais coisas são muito numerosas” (EWBANK, 1976, p.79).

Fig.196 – Mulheres negras do Rio de Janeiro. Rugendas, séc. XIX.

Col. Museu Castro Maya. Fonte: KARASH, 2000, p. 414/415.

### 3.7. O desuso do signo

O uso das penças de balangandãs não é mais registrado a partir da segunda metade do séc.XX. O motivo de seu desuso pode ser atribuído à mudança de valores religiosos e econômicos<sup>293</sup>. A partir do final do séc.XVIII as regras do Antigo Regime vão sendo progressivamente desconstruídas e substituídas pelos ideais burgueses. Segundo Trindade (1988, p.130),

A abertura dos portos, em 1808, e os tratados de 1810 aceleram as mudanças internas e externas que se processam na economia colonial. A segunda década do século XIX se caracteriza pela crescente importação de bens de consumo europeus.

A conservadora província da Bahia vai sendo aos poucos “modernizada”. A própria Igreja, outrora grande senhora, vai perdendo seu poder no crescente processo de laicização. Os avanços da ciência vão impondo o conhecimento científico no combate às doenças, competindo e se impondo sobre a ação dos curandeiros. Um novo mundo vai se anunciando no século XIX, principalmente a partir da segunda metade. Após três séculos, o sistema escravista foi aos poucos se desestruturando, o tráfico foi proibido, o fluxo de africanos decaiu e finalmente a condição escrava foi abolida legalmente em 1888. Já não havia mais razão para uma diferenciação entre escravos e libertos, africanos e crioulos. Surge uma nova codificação social, uma nova visualidade.

Há uma relação ontológica, um vínculo indissociável entre sistemas simbólicos e a estrutura social. O símbolo é referenciado pela convenção, pela validade desta convenção. Isoladamente, um símbolo é destituído de

---

<sup>293</sup> Uma consideração interessante de Silva Campos é quanto ao destino das jóias das negras. Ao indagar “Que fim levou o ouro das negras africanas e das crioulas baianas?” (2001, p.314) ele explica que “O ‘bicho’ consumiu boa parte dele, pois, a fim de sustentarem o vício, nos primeiros tempos do jogo, puseram no penhor quantas jóias possuíam. E quase todas lá se ficaram, nas burras dos espanhóis. Outra porção, falecendo as suas possuidoras, foi vendida pelos herdeiros a colecionadores, a ourives, a intrujões estrangeiros que as exportaram. Pequena quantidade encontra-se ainda aferrolhada por esses herdeiros mais precavidos; por algumas crioulas velhas mais bem avisadas. Parte insignificante daquele todo de outrora é o que raras mulheres de saia trazem hoje em ocasiões apropriadas: um batizado, uma festa de igreja, etc. “(*idem*, p.314).

seu sentido primordial. Pois, embora conserve seu poder de denotar e significar, ele só pode ser compreendido, decodificado, em um contexto, mediante um sistema de leis. Desconstruídos seus vínculos, conexões, ele se torna estranho e tende a ser ressignificado para que continue a existir. Segundo Santaella (2000, p.137), “o símbolo é um signo em transformação nos interpretantes que ele gerará no longo caminho do tempo”. Novas configurações atualizam e/ou geram novos interpretantes. Na primeira metade do séc.XX, conforme visto, as pencas de balangandãs fizeram sua última aparição, com as suas últimas usuárias remanescentes de um outro contexto. A partir de então, não havia mais lugar, sentido para o uso das pencas de balangandãs.

## CONCLUSÃO

Muitas indagações foram feitas no início desta pesquisa. Em busca de respostas, de certezas, foram analisadas as pencas de balangandãs, a bibliografia e iconografia disponível sobre o tema e o período, alguns testamentos e inventários de escravos libertos no século XIX, anúncios de escravos fugidos publicados em jornais da época e os relatos de viajantes oitocentistas. A realidade encontrada frustrou a ambiciosa expectativa inicial. Uma das principais dificuldades encontrada foi a inacessibilidade a algumas fontes potenciais existentes em instituições em outros estados do Brasil e no exterior, bem como a impossibilidade de consulta à relevante coleção de jornais baianos oitocentistas, rotulados de SCU (sem condição de uso), do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBA), em sua totalidade, e na maior parte dos exemplares existentes da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

As certezas científicas são leituras possíveis, construções em busca de explicações, de conhecimento. No longo caminho da investigação, que gerou essa dissertação, as pencas de balangandãs não revelaram todos os seus segredos, deixaram apenas alguns indícios. Neste trabalho realizou-se um levantamento sobre um possível modo de construção de sentido das pencas de balangandãs, o resgate de fragmentos de sentido. Algumas crenças foram revistas, novos dados e hipóteses foram apresentados.

Considerando-se que todo sentido é uma construção, a produção de sentido das pencas de balangandãs ocorre pela articulação dos elementos compositivos e a estruturação de sua composição. A nave é uma parte nitidamente ostentatória de um falso aparato, que produz uma impressão, aparência de riqueza, ou melhor, opulência. Apesar de ser uma parte sólida, é chapada e com grandes áreas vazadas. Causa mais impressão visual do que possui peso (que designa o valor econômico pela quantidade da prata existente). Esse mesmo efeito será obtido pelos elementos pendentes, em sua maioria ocos, que compensam seu pouco peso pelo volume e profusa decoração, estratégia adotada na joalheria popular portuguesa, conforme já visto.

Exceto a nave, nenhum dos elementos pendentes, em sua maioria signos mágicos, parece ter sido confeccionado especificamente para as pencas de balangandãs, pois, eles são encontrados em uso isoladamente e agrupados em outras configurações como as cambulhadas, a mais provável inspiradora das pencas de balangandãs. Em técnica e decoração comungam mais com os exemplares de ourivesaria do que com os de joalheria, assemelhando-se aos objetos de arte sacra cristã católica e baixelas das casas senhoriais, confeccionados artesanalmente nos séculos XVIII e XIX, segundo os estilos vigentes.

As pencas de balangandãs funcionaram como elementos de construção de identidade de um grupo social num determinado contexto, onde a demarcação de espaços sociais era feita e imposta na codificação visual. Não foram encontradas evidências do uso de pencas de balangandãs relacionadas aos cultos afro-brasileiros. Diferentemente das jóias de crioulas, amplamente documentadas, elas não são visíveis nas fotografias das mães de santo como Pulcheria Maria da Conceição e mais recentemente, Mãe Menininha do Gantois. Mesmo entre as Irmandades Católicas negras, não parece ter sido um emblema característico, embora tenham sido portadas por algumas de suas integrantes. Há uma vinculação com a etnia banto com relação à nomeação e uso por integrantes da Confraria de São Benedito (composta por crioulos e angolas). Alguns indícios apontaram para as aparadeiras ou parteiras como guardiães e disseminadoras de signos mágicos como as cambulhadas. Mas, não foi encontrada qualquer vinculação documental ou iconográfica de seu uso por elas. Aliás, as pencas de balangandãs foram muito pouco documentadas em uso. Esse dado, junto com os poucos exemplares existentes sugere que eram de uso restrito de grupo(s) de mulheres e como tal atuavam como um distintivo. A sua confecção em prata, sua principal matéria-prima, restringia a sua aquisição e lhe conferia também um diferencial sócio-econômico. Segundo a análise dos signos mágicos da coleção Museu Carlos Costa Pinto, muitos dos elementos relacionam-se à fertilidade.

Segundo as fontes consultadas, as pencas de balangandãs foram usadas por algumas mulheres negras e mulatas, escravas e libertas,

principalmente baianas, em ocasiões festivas numa construção simbólica de sua auto-imagem. Esses adereços, assim como os trajes de crioula, foram originários a partir de um substrato cultural europeu, segundo a codificação ideológica e social da Bahia dos séculos XVIII e XIX. O seu discurso, pautado em signos mágicos, remete a diferentes e antigas tradições incorporadas em seu trajeto histórico e chegadas ao Brasil via África e Portugal. Constituíam permanências hibridizadas, reinterpretadas, cuja função deixou de atender às crenças de novos contextos (dada à dinâmica social) e seu uso não foi mais registrado a partir da segunda metade do séc. XX, configurando uma perda de referencialidade simbólica.

Espera-se que esse trabalho possa estimular outros estudos sobre a ourivesaria baiana e brasileira, mormente sobre joalheria, e possa contribuir para novas reflexões sobre a codificação visual do traje na Bahia e Brasil colonial e imperial. Há, certamente, muitos aspectos e questões, aqui não contemplados, a serem ainda investigados e aprofundados. Uma pesquisa minuciosa nos registros policiais do período pode trazer relevantes informações, conforme indicação da Profa. Dra. Maria Helena Flexor. Por esta dissertação ter sido centrada na coleção Museu Carlos Costa Pinto, trata-se de uma amostragem, onde se propôs uma classificação tipológica segundo a decoração das naves e fez-se o levantamento tipológico dos signos mágicos presentes. Para um melhor entendimento das pencas de balangandãs faz-se necessária a ampliação deste estudo e a confrontação com outros exemplares existentes em instituições e coleções particulares, o que possivelmente, levará a importantes acréscimos nesse quadro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### DOCUMENTOS MANUSCRITOS

1. Arquivo Público do Estado da Bahia - APEB  
*Seção Judiciária*  
- Livros de registro de testamentos (nº13, 1825; nº29, 1842; nº30, 1843; nº61, 1874)

### JORNAIS

- O Bahiano*, Salvador, 11 mar.1830. Avisos, p.4.
- O Bahiano*, Salvador, 15 nov.1830. Avisos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 24 abril 1833. Avisos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 30 abril 1833. Avisos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 09 maio 1833. p.3.
- Diário da Bahia*, Salvador, 10 maio 1833. Avisos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 11 maio 1833. Avisos, p.3.
- Diário da Bahia*, Salvador, 20 ago.1836. Escravos Fugidos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 26 ago.1836. Escravos Fugidos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 14 set.1836. Escravos Fugidos, p.4.
- Diário da Bahia*, Salvador, 27 set.1836. Escravos Fugidos, p.4.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 09 jan.1830. Escravos Fugidos, p.6.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 13 jan.1830. Escravos Fugidos, p.4.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 26 maio 1830. Escravos Fugidos, p.4.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 29 maio 1830. Escravos Fugidos, p.2.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 14 jul.1832. Avisos, p.4.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 18 jul.1832. Avisos, p.6.
- Gazeta da Bahia*, Salvador, 01 ago.1832. Avisos, p.4.



## REFERÊNCIAS IMPRESSAS

AGASSIZ, Luiz & Elizabeth. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. 654p. (Col. Brasileira, 5ª série, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 95).

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000a. 200p.

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000b. 560p.

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: o olhar distante*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000c. 208p.

ALBUQUERQUE, Antonio Luiz Porto e. *Os descobrimentos portugueses e o encontro de civilizações*. Rio de Janeiro: Nórdica; Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1999. 126p.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil; Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.11-93.

ALMANAQUE CIVIL, POLÍTICO E COMERCIAL DA CIDADE DA BAHIA PARA O ANO DE 1845. Salvador: A Fundação, 1998. 469p.

ALMEIDA, Fernando Moitinho de. *Marcas de pratas portuguesas e brasileiras; século XV a 1887*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1995. p.343

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1989. 191p.

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: UFBA / Conselho Estadual de Cultura, 1976. 136p.

\_\_\_\_\_. *Mestres ourives de ouro e prata da Bahia*. Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1962. 83p.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 19ª ed. São Paulo: Martins, Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 32

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997. p.45-77

\_\_\_\_\_(org.). *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988. 398p.

\_\_\_\_\_(org.). *Para nunca esquecer; negras memórias, memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002. 347p.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. São Paulo: LTC, 1981. 279p.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, c1986. 363p.

\_\_\_\_\_. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1980. 504p.

ARRUDA, José Jobson. Os escravos angolanos no Brasil; séc. XVI-XIX. In: MEDINA, João; HENRIQUES, Isabel C (Org.). *A rota dos escravos; Angola e a rede do comércio negreiro*. Lisboa: CEGIA, 1996. p.229-238.

ATTERBURY, Paul e THARP, Lars. *Enciclopédia ilustrada de antiguidades*. Lisboa: Estampa, 1996. 332p.

ATTWATER, Donald. *Dicionário dos santos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993. 310p.

AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1980. 269p.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1961. v.1. 352p. (Coleção de Obras Raras, VII).

AZEVEDO, Aloísio de. *O Mulato*. 18ªed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d..186p.

AZEVEDO, Ana Maria Carvalho de. *A penca de balangandãs*. 1990. 46 f. Monografia (Curso Normativo de Formação Étnica da Arte Baiana) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. datilografado.

BACELAR, Jeferson. A cultura afro-baiana. In: MARTINS, Cléo e LODY, Raul (org.). *Faimará, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p.27-45

BACELAR, Jeferson e SOUZA, Maria Conceição Barbosa de. *O Rosário dos Pretos do Pelourinho*. Salvador: IPAC, 1974. 65p.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9a. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. 196p.

BARDI, P. M. *A arte da prata no Brasil*. [s.l]: Banco Sudameris Brasil, 1979. 135p. (Arte e Cultura,2)

\_\_\_\_\_. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1981. 173p.

BARRETO, Luis Felipe e GARCIA, José Manuel (coord.). Portugal in the opening of the World. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 19?. 91p.

BARROS, Sígrid Porto de. A condição social e a indumentária feminina no Brasil Colônia, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. VIII. p.117-154, 1947.

- BARROSO, Gustavo. Noções de ourivesaria, prataria e bronzes artísticos. In: *Introdução à técnica de museus: parte especializada*. Rio de Janeiro: MEC/MHN, 1953. v.2. p.410-425.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil; contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1989. 567p.
- BASTOS, Haydée Di Tommaso. Contribuição para o estudo da ourivesaria no Brasil, *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, Rio de Janeiro, n.4, p. 241-257, 1943.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. 231p. (Debates, 70).
- BENTINHO. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712. v.2, p.105
- BETHENCOURT, Francisco. *O Imaginário da magia: feitiçarias, advinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BÍBLIA de Jerusalém (A). São Paulo: Paulinas, 1985. 2366p.
- BRANCANTE, Maria Helena. *Os ourives na história de São Paulo*. São Paulo: Árvore da Terra, 1999. 247p.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986. 190p.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Museus: aquisição-documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986. 318p.
- CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. 2ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001. 391p. (Col. Memória da Bahia, 8)
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118p.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Instituto Italiano di Cultura, 1996. 102p.
- CARAMELLA, Elaine. *História da arte; fundamentos semióticos*. São Paulo: EDUSC, 1998. 218p.
- CARISE, Iracy. *A arte negra na cultura brasileira*. S/l.: Arte Nova, 197? . 159p.
- \_\_\_\_\_. *África: trajes e adornos*. Rio de Janeiro: s.ed., 1992. 350p.
- CARYBÉ. *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1980. 268p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1954. p. 80-81.

CATILHO, Kathia. Do corpo à moda: exercícios de uma prática estética. In: CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana (org.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p.59-72.

CASTRO, Hebe M. Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil; Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.337-383.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Colaboração, antropologia e lingüística nos estudos afro-brasileiros In: MARTINS, Cléo e LODY, Raul (orgs.). *Faraimará: o caçador traz alegria; Mãe Stella 60 anos de iniciação*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 81 - 97.

\_\_\_\_\_. *Falares africanos na Bahia; um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. 366p.

COELHO, Vânia Cardoso. *Ritos encantatórios; os signos que serpenteiam as chamadas bruxas*. São Paulo: Annablume, 1998. 174p. (Selo Universidade, 63).

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. 217p. (Debates, 168).

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1979. 282p.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. São Paulo: Typographia 2 de Dezembro, 1853. 171p.

CORDEIRO, Isabel *et alii* (coord.). *Inventário do Museu de Évora*. S/I: Instituto Português de Museus, 1993. 416p.

COSTA, Amadeu e FREITAS, Manuel Rodrigues. *Ouro popular português*. Porto: Lello & Irmão, 1992. 272p.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v.2. p.1027-1033. 1116p.

DANTAS, Júlio. *O amor em Portugal no século XVIII*. Porto: Livraria Chardron, 1916. 364p.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, 1940. 2t.

DEELY, John. *Semiótica Básica*. São Paulo: Ática, 1990. 192p.

DELEUZE, Giles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 342p. (Estudos, 35).

DEWIEL, Lydia L. *Prataria inglesa*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1984. 150p.

DIAS, Jill R. *Africa nas vésperas do mundo moderno*. Lisboa: CNCDP, 1992. 304 p.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 236p.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 426p. (Estudos, 6).

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995. 315p. (Estudos, 135).

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 178p.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 2. ed, São Paulo: Ática, 1986. 80p.

ESCOREL, Silvia. *Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro; Rio de Janeiro – século XVIII*. 2000. 206 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

EWBANK, Thomas. *A Vida no Brasil; ou Diário de uma visita à terra do cacauero e das palmeiras*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1976. 347p. (Reconquista do Brasil, 28)

FARELLI, Maria Helena. *Balangandãs e figas da Bahia; o poder mágico dos amuletos*. 2.ed., Rio de Janeiro: A. C. Fernandes, 1981, (Série Quarta Dimensão). 95p.

\_\_\_\_\_. *Malês; os negros bruxos*. São Paulo: Madras, s.d. 87p.

FERRARA, Lucrecia d'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 197p. (Estudos, 79)

\_\_\_\_\_. *Leitura sem palavras*. 4a. ed. São Paulo: Ática, 1997. 72p. (Série Princípios, 100).

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Um capítulo à parte: as amas de leite escravas. In: *Suaves Amazonas: mulheres e abolição da escravatura no nordeste*. Recife: ed. Universitária da UFPE, 1999. p.171-191

FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Kosmos/ Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988. 199p.

\_\_\_\_\_. *As cidades do Salvador e do Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963. 89 p.

FIGA. In: BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712. vol.4, p.111.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador – Dep. da Cultura / Museu da Cidade, 1974. 90p.

FRANCESCHI, H. M. *Ofício da prata no Brasil; Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988. 325p.

- FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982. 252p.
- FREITAS, Décio. *Escravos e senhores de escravos*. Porto Alegre: EDC Mercado Aberto, 1983. 176p (Série Novas Perspectivas, 4)
- FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. DIRETORIA DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS. *Legislação da Província da Bahia sobre o negro: 1835-1888*. Salvador: A Fundação, 1996. 298p.
- GAARDE, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 302p.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999. 731p.
- GALLO, Nelson. *Bahia de todas as doçuras*. Salvador: Progresso, s.d. 260p.
- GEERTZ, Clifford. *Observando o Islã: o desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 141p.
- GINZBURG, Carlo et alii. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil, 1991. 244p.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais; morfologia e história*. 3ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 281p.
- \_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 3ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 309p.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História da África, anterior aos descobrimentos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985. 183p.
- GODOY, Solange. Uma história de amor. In: MONTEIRO, Salvador (coord.). *Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 1997. p.109-128.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia na representação pictórica*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473p.
- GRIMASSI, Raven. *Bruxaria hereditária: segredos da antiga religião*. São Paulo: Gaia, 2003. 284p.
- GUEDES, Eliseu Vieira (frei). *Barangandãs*. 2fls. Mimeografadas. Texto em inglês.
- HABSBURGO, Maximiliano. *Bahia 1860: esboços de viagem*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982. 258p.
- HACKLER, Ewald. As principais edições de Postais Ilustrados da Bahia (1898-1930). In: VIANNA, Marisa. *...vou pra Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004. p.284-289

HOORNAERT, Eduardo. *Formação do Catolicismo brasileiro*. 3ªed. Petrópolis: Vozes, 1991. 140p.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992. 138p. (Estudos, 130)

IPAC. *Catedral Basílica do São Salvador da Bahia*. Salvador: Solisluna, 1998. p. 179.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. 162p.

JANSON, H. W. *História da arte: panorama das Artes Plásticas e da Arquitetura da Pré-História à Atualidade*. 3ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 767p.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 643p.

KIDDER, Daniel. *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil; províncias do Norte*. Trad. Moacir N. Vasconcelos. São Paulo: Martins, EDUSP, 1972. v.1. 265p. (Biblioteca Histórica Brasileira).

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira da Índia*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1968. 382p.

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, panos e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a. p.177-191

LICERAS FERRERES, Maria Victoria. *Indumentária Valenciana siglos XVIII-XIX; de dentro afuera de arriba abajo*. 3.ed. Valencia: Federico Domènech, 1997. 143p.

LIMA, Vera. A construção do corpo nas formas da moda. In: CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana (org.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p.48-56.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 324p.

\_\_\_\_\_. *Jóias de Axé; fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 154p.

\_\_\_\_\_. *Pencas de balangandãs da Bahia; um estudo etnográfico das jóias-amuletos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988. 167p.

LUBISCO, Nídia M. Lienert e VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. Salvador: EDUFBA, 2002. 132p.

MACEDO, Cid Ávila. *Visualidade e discurso. Oiticica: a mestria da enunciação*. Pelotas: Mundial, 1996. 128p.

MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. *Antiguidades brasileiras*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965. 313p.

\_\_\_\_\_. *Ourivesaria baiana*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1973. 122p.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens; uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358p.

MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra- Projeto Cultural, 1996. 153p.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a prata e a mineração no Brasil. In: *O Universo mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998. p.273-280.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 12<sup>a</sup> ed. Lisboa: Palas, 1985. vol.1, 435p.

MATTOSO, Kátia M de Queirós. *Bahia século XIX; uma província do Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747p.

\_\_\_\_\_. *Família e sociedade na Bahia do século XIX*. São Paulo: Corrupio; Brasília: CNPQ, 1988. 212p.

\_\_\_\_\_. A opulência na província da Bahia. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil; Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.143-179.

\_\_\_\_\_. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 267p.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil; Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.181-231.

MATTOS, Waldemar. *Registro das marcas dos ensaiadores de ouro e prata da cidade do Salvador, 1725-1845*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1952. 162p.

MEDINA, João e HENRIQUES, Isabel Castro (org.). *A rota dos escravos; Angola e a rede do comércio negreiro*. Lisboa: CEGIA, 1996. 255p.

MENDONÇA, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de. *Jóias do Brasil antigo*. São Paulo: Arquimedes, 1968. 63p. (col. Brasil Paratodos, 3).

MOL, Cláudia Cristina. Entre sedas e baetas: o vestuário das mulheres alforriadas de Vila Rica. *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto, ano 3, n.2, p.65-82, dez. 2003.

MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1990. 80p.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: Colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap.4, p.155-220. (História da vida privada no Brasil, v.1)



MOUTINHO, Stella R. O.; PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo O. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 432p.

MORAES, Evaristo de. *A escravidão africana no Brasil; das origens à extinção*. 2.ed, Brasília: Universidade de Brasília, INL, 1986. 140p.

MORÁS, Antonio. *Os entes sobrenaturais na Idade Média; imaginário, representações e ordenamento social*. São Paulo: Annablume, 2001. 387p. (Selo Universidade, 175).

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA. *Herança Barroca: Catálogo de exposição*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1997. p.64

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. São Paulo: Banco Safra, 1997. p.287

MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. São Paulo: Banco Safra, 1987. 296p.

MUSEUS CASTRO MAYA. Rio de Janeiro: Agir, 1994. 352p.

NEYT, François & VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimto: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.34-97

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica; de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995, 149p. (Coleção E, 3).

\_\_\_\_\_. Semiótica da magia, *Revista USP: Dossiê Magia*, n.31, p.30-41, set/nov. 1996.

NOVAIS, Fernando A. O Brasil nos quadros do Antigo Sistema Colonial. In: MOTA, Carlos Guilherme Mota (org.). *Brasil em perspectiva*. 14ªed. São Paulo: Difel, 1994. p. 47-63.

OLIVA, Menezes de. *A Santa do pau oco e outras histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1957, p.37-55

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de. *Neolítico: arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 138p. (Debates, 202).

\_\_\_\_\_. Por uma semiótica da moda. In: CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana (org.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p.126-134.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *O liberto: o seu mundo e os outros; Salvador, 1790-1890*. (Mestrado em Ciências Sociais). 1979. 248 f. Dissertação. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

\_\_\_\_\_. Viver e morrer no meio dos seus: Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. *Revista USP*, São Paulo, v. 28, p. 174-193, dez./fev. 1995/96.

OLIVEIRA NETO, Francisco Gomes de. *A penca e o barangandan*. s.l., s.n., s/d. 3 f. datilografadas.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador, 1840-1914*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989. 131p.

OS MUSEUS CASTRO MAYA. São Paulo: Banco Safra, 1996. 349p.

OTT, Carlos. A procedência étnica dos escravos bahianos no século XVIII. *Clio*. Recife, n.11, p.33-59, 1988.

PAIVA, Eduardo França. Celebrando a alforria: amuletos e práticas culturais entre as mulheres negras e mestiças do Brasil. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, Íris (Org.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. v.2. p.505-518.

\_\_\_\_\_. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 285p.

PALO, Maria José. *Arte da criação: dos manuscritos de Charles S. Peirce aos escritos de H. Matisse*. São Paulo: EDUC, 1998. 230p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 448p. (Debates, 99).

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1982. 316p. (Debates, 48).

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. 337p.

PEIXOTO, Afrânio. *Breviário da Bahia*. Rio de Janeiro: Agir, 1946. 358p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ, 1987. 217p. (Estudos, 94).

PRIORI, Mary Del. Um olhar sobre a história do corpo e da moda no Brasil. In: CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana (org.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p.190-201.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 2.ed. Recife: FUNDAJ/ Massangana/ FUNARTE, 1988. 254p. (Abolição / Fundação Joaquim Nabuco, v.20)

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1995. 243p.

RAMOS, Arthur. *As culturas negras do Novo Mundo*. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. 248p.

REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes; termos técnicos e matérias afins*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. v.1. p.81

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. *Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2001. 168p. (Publicações do Centro de Estudos Baianos, 149)

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap.2, p.95-141. (História da vida privada no Brasil, v.2)

\_\_\_\_\_. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 665p.

REZENDE, Dimitri Fazito de Almeida. Transnacionalismo e Etnicidade; a Construção Simbólica do *Romanesthàn* (Nação Cigana). 2000. 192f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Sociologia e Antropologia. Belo Horizonte.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore baiano*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (Os Cadernos de Cultura, 90). 59p.

ROCHA, Lindolfo. *Maria Dusá*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1980.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*, 7.ed., São Paulo: Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1988. 283p. (Brasiana, 9; Col. Temas brasileiros, 40)

ROIG, Juan Ferrando. *Iconografia de los Santos*. Barcelona: Omega, 1950.302p.

ROMÃA. In: BLUTEAU, Raphael. VOCABULARIO portuguez e latino. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712. v.7, p.365

ROSA, Mercedes. *A prata da casa: um estudo sobre a ourivesaria do Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador: Conselho Federal de Cultura, 1980. 16p.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins, 1940. 205p. (Biblioteca Histórica Brasileira, I).

RUSSEL-WOOD, A.J.R. Robert Chester Smith: investigador e historiador. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Robert C. Smith : 1912-1975; a investigação na História da Arte*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 40-81.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004a. 161p.

\_\_\_\_\_. *Estética; de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994a. 220p.

\_\_\_\_\_ e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. 224p.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal; aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2001. 432p.

\_\_\_\_\_. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP, 2004b. 277p.

\_\_\_\_\_. Pós-moderno & semiótica. In: CHALLUB, Samira (org.). *Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994b. p. 11-36

\_\_\_\_\_. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 84p (col. Primeiros Passos, 103).

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002. 186p.

\_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos; como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000. 153p.

SANTOS, Irina Aragão dos. *Adornos pessoais: uma reflexão sobre as relações sociais, processo de design, produção e formação acadêmica*. 2003. 108f. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design. Rio de Janeiro.

SANTOS, Manuela de Alcântara e SILVA, Nuno Vassallo e. *A coleção do Museu de Alberto Sampaio*. Guimarães: Instituto Português de Museus – Museu de Alberto Sampaio, 1998. 163p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 4.ed., São Paulo: Cultrix, 1972, p. 80-1.

SCHUMAHER, Schuma e BRAZIL, Érico V. (org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 567p.

SEBEOK, Thomas A. Um, Dois, Três, Uberdade desta vez. In: ECO, Umberto e \_\_\_\_\_. (org.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Estudos, 121) cap.1. p.1-11.

SERRANO, Carlos M. H. Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola. *Revista USP: Dossiê Negro*, São Paulo: n.28, p.136-141, dez./ fev. 1995-6.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua: a nova face da escravidão*. São Paulo: Hucitec; Brasília: CNPQ, 1988. 166p.

SILVESTRE, Jean Pierre. Uma perspectiva sociológica sobre a continuidade entre as práticas cotidianas, as atividades artísticas e a sensibilidade estética. *Arte e Ensaio*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2000, n.7, p.154-165.

SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e. *Catálogo da coleção de jóias - Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio*. Porto: Jodique, 199?. 119p.

\_\_\_\_\_. A Prataria Civil em Portugal nos séculos XVII e XVIII. In: COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES. *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal: duas faces de uma realidade artística*. Lisboa: CNCDP, 2000. p.358-375.

\_\_\_\_\_. *Pratas portuguesas em coleções particulares: século XV ao século XX*. Porto: Civilização, 1998. 293p.

SOUSA, Maria José Costa de Carvalho e. Museu da Ourivesaria de Travassos: valorização de uma actividade artesanal. *Actas do I Colóquio português de ourivesaria*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999. p.249-262.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: a feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*, 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 396p.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização; séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 263p.

SULLIVAN, Edward J. Ex-votos and Mastheads. In: *Brazil Body & Soul*. New York: Guggenheim Foundation, 2001. p.478.

TAULLARD, A. *Plateria sudamericana*. Buenos Aires: Peuser, 1941. 285p.

TORRES, Heloísa A. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*. 1950. 50f. Tese (Concurso pra provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia) Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

TOURINHO, Eduardo. *Alma e corpo da Bahia*, 2.ed. Rio de Janeiro: Pongetti. 1953. 278p.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte Colonial: corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emannel (org.). *A mão afro-brasileira; significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988, p.119-130.

VALLADARES, José Gisella. *Ourivesaria*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d. 155p. (As Artes Plásticas no Brasil).

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1040p.

VASCONCELOS, José Leite de. *Signum salomonis; a figa; a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa*. Lisboa: Dom Quixote, 1996. 451p.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Cativos do Reino: a importação de escravos de Portugal para Minas Gerais Colonial. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p.211-220.

\_\_\_\_\_. Escravos do Reino: alforria e afinidade cultural em Mariana: 1718-1719. *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto, ano 3, n.2, p.83-93, dez. 2003.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987. 752p.

\_\_\_\_\_. *Os libertos; sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*. São Paulo: Corrupio, 1992. 141p.

\_\_\_\_\_. *Notícias da Bahia 1850*. Salvador: Corrupio, 1999. 237p.

\_\_\_\_\_. Procissões e carnaval no Brasil. In: LÜHNING, Angela. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p.235-253.

VIANA, Hildegardes. *Balangandans*. Salvador: Museu Carlos Costa Pinto, 19??. 1 página mimeograda.

VIDAL, Manuel Gonçalves e ALMEIDA, Fernando Moitinho de. *Marcas de contrastes e ourives portuguesas: século XV a 1887*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996. v.I. 351p.

VIEIRA, Gil Bastos (org.). *O traje da baiana*. Salvador: Fundação G. B. V. Museu do Traje Wearable-Art, 1977. 17p.

VILHENA, Luiz dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Salvador: Itapuã, 1969. v.1. 292p.

WELANDER-BERGGREN, Elsebeth (org.). *Precious gems; jewellery from eight centuries*. Stockholm: Nationalmuseum, 2000. p.62.

WETHERELL, James. *Brasil apontamentos sobre a Bahia 1842-1857*. Salvador: Banco da Bahia, 1972.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ANDRADE, Ana Maria Mauad de S. Através da imagem: possibilidades teórico-metodológicas para o uso da fotografia como recurso didático, uma experiência acadêmica. *Primeiros Escritos*, Rio de Janeiro, jul./ ago. 1994. LABHOI. Disponível em: <[www.historia.uff.br/labhoi/pdf/pe1-2.pdf](http://www.historia.uff.br/labhoi/pdf/pe1-2.pdf)>. Acesso em: 19 jul.2004.

AGOSTINI, Camilla. Resistência cultural e reconstrução de identidades; um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v.3, n.2, Inverno, 1998. Disponível em: <[www.rhr.uepg.br/v3n2/camilla.htm](http://www.rhr.uepg.br/v3n2/camilla.htm)>. Acesso em: 23 jul.2003.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. Dea Africa: construção de identidade / alteridade na África Romana. In: ENCONTRO ANPUH-ES, 4, 2002, Vitória. *Anais eletrônicos do IV Encontro da APUH-ES*. Vitória: ANPUH-ES. Disponível em: <http://www.anpuhes.ig.com.br/regina4.htm>. Acesso em: 11 set. 2003.

CODIGO PHILIPPINO ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal recopilados por mandado d'el-rey D. Philippe I 14 ed segundo a primeira de 1603, e a nona de Coimbra de 1824. ALMEIDA, Candido Mendes. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Philomathico. 1870. Disponível em:<<http://www.uc.pt/ihti/proj/filipinas/ordenacoes.htm>>. Acesso em: 20 dez.2004.

DEUS, Denise C. de; SILVA, Marilúze F. de A. e. A linguagem do ponto de vista platônico. *Metavnoia*. São João del-Rei, n.4, p.13-9, jul.2002. Disponível em < [anu.ufsj.edu.br/Pagina/metanoia4/Arquivos/platonico.pdf](http://anu.ufsj.edu.br/Pagina/metanoia4/Arquivos/platonico.pdf)> Acesso em: 1 jun.2004.

ELWORTHY, Frederick Thomas. *The Evil Eye: an Account of the Ancient & Widespread Superstition*. London: John Murray, 1895. 449p. Disponível em: < <http://www.sacred-texts.com/evil/tee/>>. Acesso em: 4 jun.2003.

FUMAGALLI, Armando. El índice en la filosofía de Peirce, *Anuario Filosófico*, XXIX/ 3, (1996), 1127-1440. Disponível em <[www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html](http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html)>. Acesso em: 11 jul.2003.

HOUAISS Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

JANICK, Jules. *The Origins of Fruits and Fruit Growing . History of Horticulture*. Indiana, Purdue University, 2002. Disponível em: <[http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r\\_4-3.html](http://www.hort.purdue.edu/newcrop/history/lecture04/r_4-3.html)>. Acesso em: 17 set.2003.

JORGE, Ana Maria Guimarães. Primeiridade, Segundidade, Terceiridade: Categorias Universais Peirceanas. *XXI Congresso da INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 1998. 10p. Disponível em: <[www.intercom.org.br/papers/1998/gt08/GT0812.PDF](http://www.intercom.org.br/papers/1998/gt08/GT0812.PDF)> Acesso em: 1 jun.2004.

LARA, Silvia Hunold. Customs and costumes: Carlos Julião and the image of black slaves in late eighteenth-century Brasil. *Slavery and Abolition*, v. 23, n.2 ago.2002b, p.125-146,. Versão em português disponível em: <http://www.unicamp.br/cecult/silvia3.rtf>>. Acesso em: 22 out.2003

\_\_\_\_\_. Mulheres escravas, identidades africanas. *Anais I Simpósio Internacional "O Desafio da Diferença: Articulado gênero, raça e classe"*. Salvador, NEHP/CPD/UFBA, 2000. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>>. Acesso em: 22 out.2003.

\_\_\_\_\_. Sob o signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca.1750-1815. *Colonial Latin American Review*, 6 , n.2, 1997, p. 205-224. Versão em português disponível em: < <http://www.unicamp.br/cecult/silvia1.rtf>>. Acesso em: 22 out.2003.

MONROY, Maria Uxia Rivas. La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo. *Razón y Palabra*, México, n.21, fev./ abril 2001. Disponível em: <[www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21\\_mrivas.html#5](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_mrivas.html#5)>. Acesso em: 1 jun.2004

MONTAGNER, Airto Ceolin. Priapo, um deus *sui generis*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, Rio de Janeiro, V. III, n.X, jul/ set. 2004. Disponível em: < [www.unigranrio.br/letras/revista/numero10.htm](http://www.unigranrio.br/letras/revista/numero10.htm)>. Acesso em: 03 dez.2004

NASSAU, Robert Hamill. *Fetichism in West Africa*. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/afr/fiwa/index.htm>>. Acesso em: 4 jun.2004.

PIRES, Jorge Luiz Vargas P. de Barros. Panorama sobre a filosofia de Charles Sanders Peirce. *Revista Cultural Fonte*, Londrina, v.2, n.1, 1999. Disponível em: <[www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/3charles/3charles.html](http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/3charles/3charles.html)>. Acesso em: 25 set. 2004

REIS, João José. Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, n°. 3, 1996, p. 7-33. Disponível em <<http://gladiator.historia.uff.br/tempo/textos/artg3-1.PDF>>. Acesso em: 22 out.2003.

SOARES, Franquelim Neiva. *Medicina popular e feitiçaria nas visitasões da Arquidiocese de Braga nos séculos XVI e XVII*. Revista de Guimarães, n.103, 1993, p.1-26. Disponível em: [www.csarmento.uminho.pt/docs/ndat/rg/RG103\\_04.pdf](http://www.csarmento.uminho.pt/docs/ndat/rg/RG103_04.pdf). Acesso em: 17 set.2004

SOARES, Márcio de Souza. Médicos e mezinheiros na Corte Imperial: uma herança colonial. *História, Ciências, Saúde; Manguinhos*, vol. VIII(2): 407-38, jul.ago. 2001. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n2/a06v08n2.pdf](http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n2/a06v08n2.pdf)>. Acesso em: 22 out.2003.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. A Vós bradamos os degredados filhos de Eva. *IX Jornadas sobre alternativas religiosas na América Latina*, Rio de Janeiro, set.1999. Disponível em: < [www.ifcs.ufrj.br/jornadas/papers/09st0307.rtf](http://www.ifcs.ufrj.br/jornadas/papers/09st0307.rtf)> Acesso em: 20 dez.2004.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário de folcloristas brasileiros*. Disponível em <<http://www.soutomaiior.eti.br/mario/>>. Acesso em: 10 jun. 2004

VÍCTORA, Ligia Gomes. O quarto nó é necessário? *Correio da APPOA*, ano XI, n.128, Porto Alegre, set.2004, p.12-18. Disponível em: < <http://www.appoa.com.br/download/correio128.pdf>>. Acesso em: 20 dez.2004

**APÊNDICE A – Gráficos sobre as pencas de balangandãs da coleção  
Museu Carlos Costa Pinto**



Visualização gráfica de dados apresentados no capítulo 2 – A coleção Museu Carlos Costa Pinto.

Gráfico 1 – As pencias de balangandãs quanto à corrente

Gráfico 2 - As pencias de balangandãs quanto à nave ou galera

Gráfico 3 - As pencias de balangandãs quanto à decoração da nave

Gráfico 4 - As pencias de balangandãs quanto aos materiais dos elementos penderes (quantitativo\_

Gráfico 5 - As pencias de balangandãs quanto à natureza do material dos elementos penderes

Gráfico 6 - Frequência e Tipologia dos elementos penderes

Gráfico 1

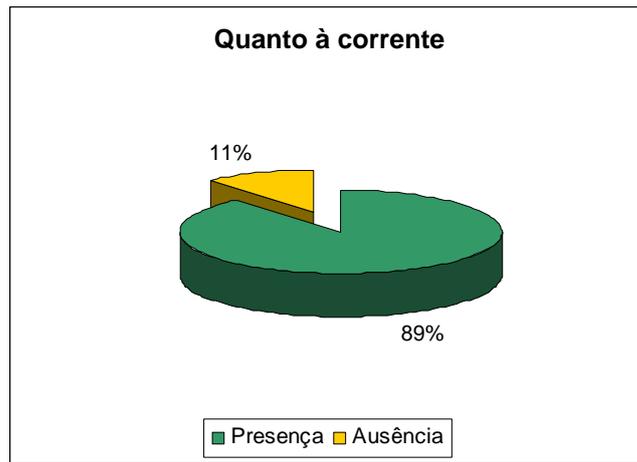


Gráfico 2

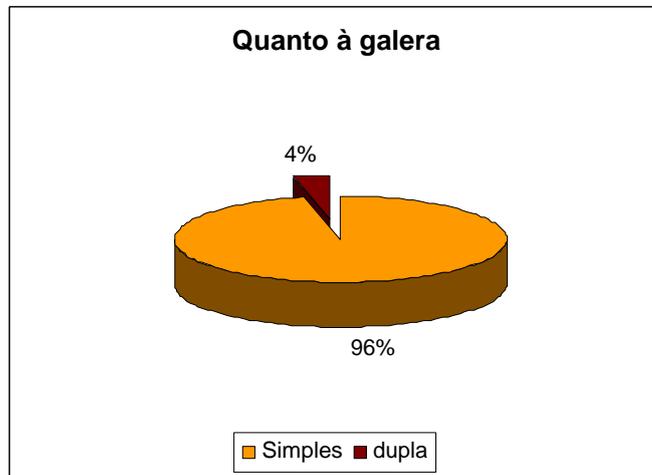


Gráfico 3

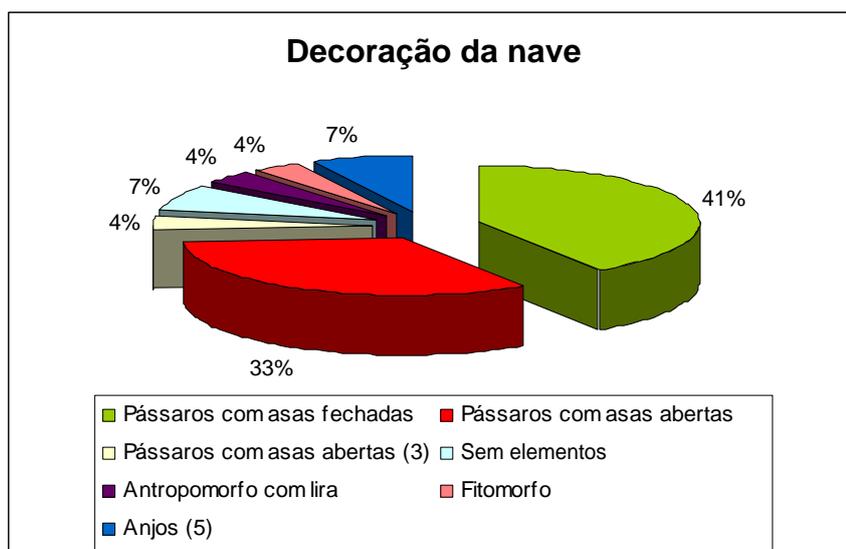


Gráfico 4

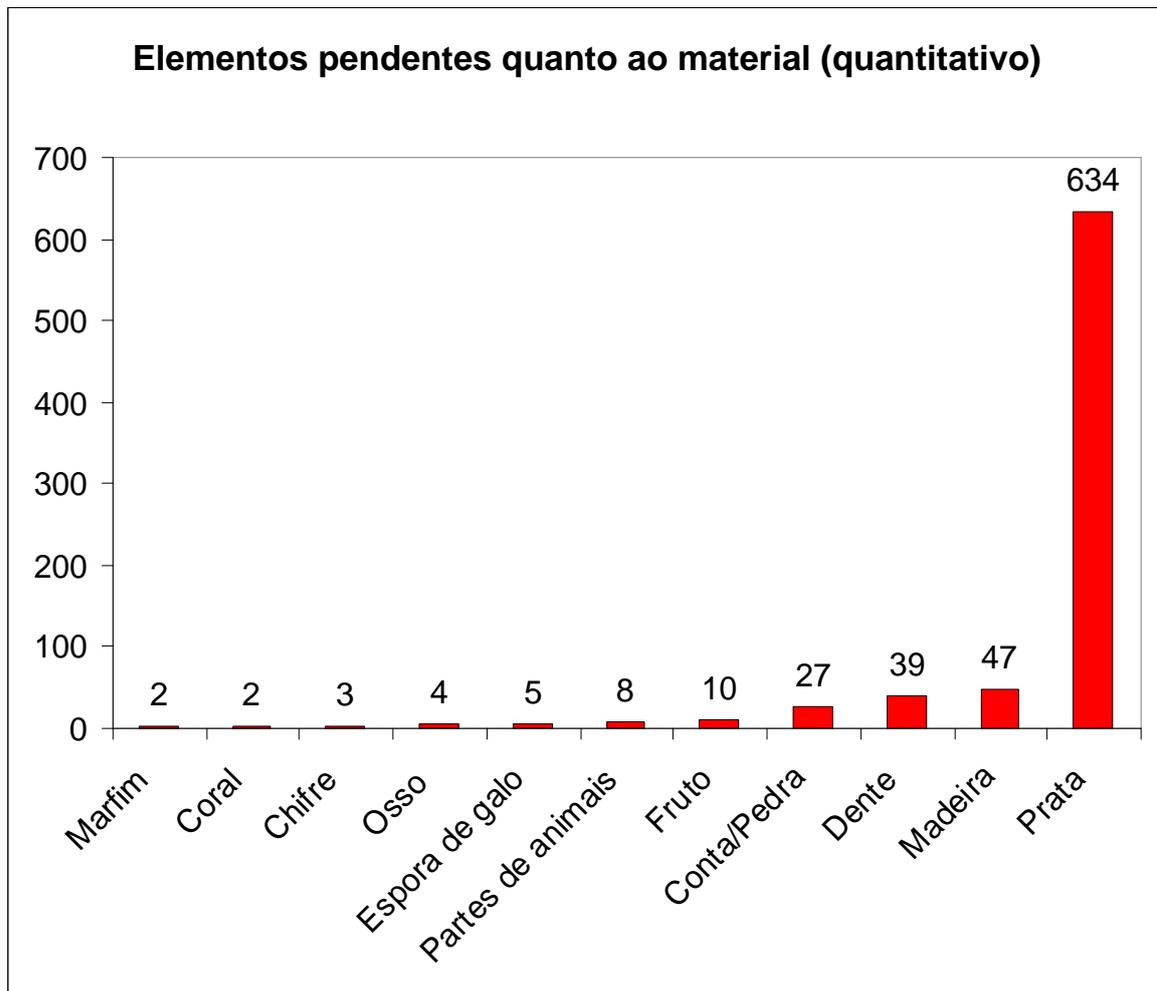


Gráfico 5

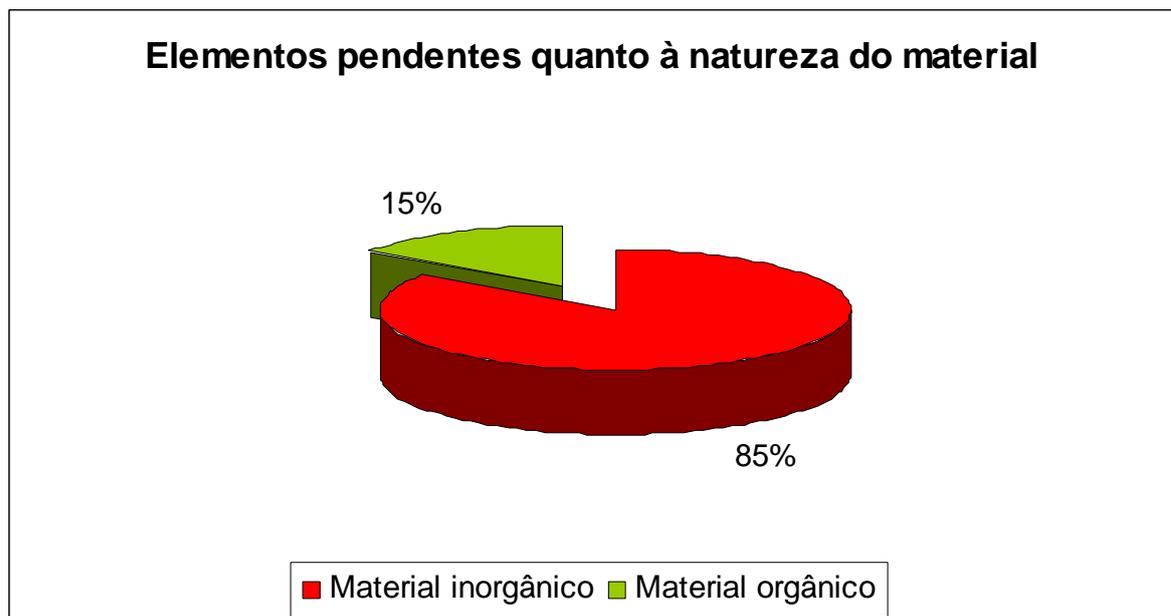
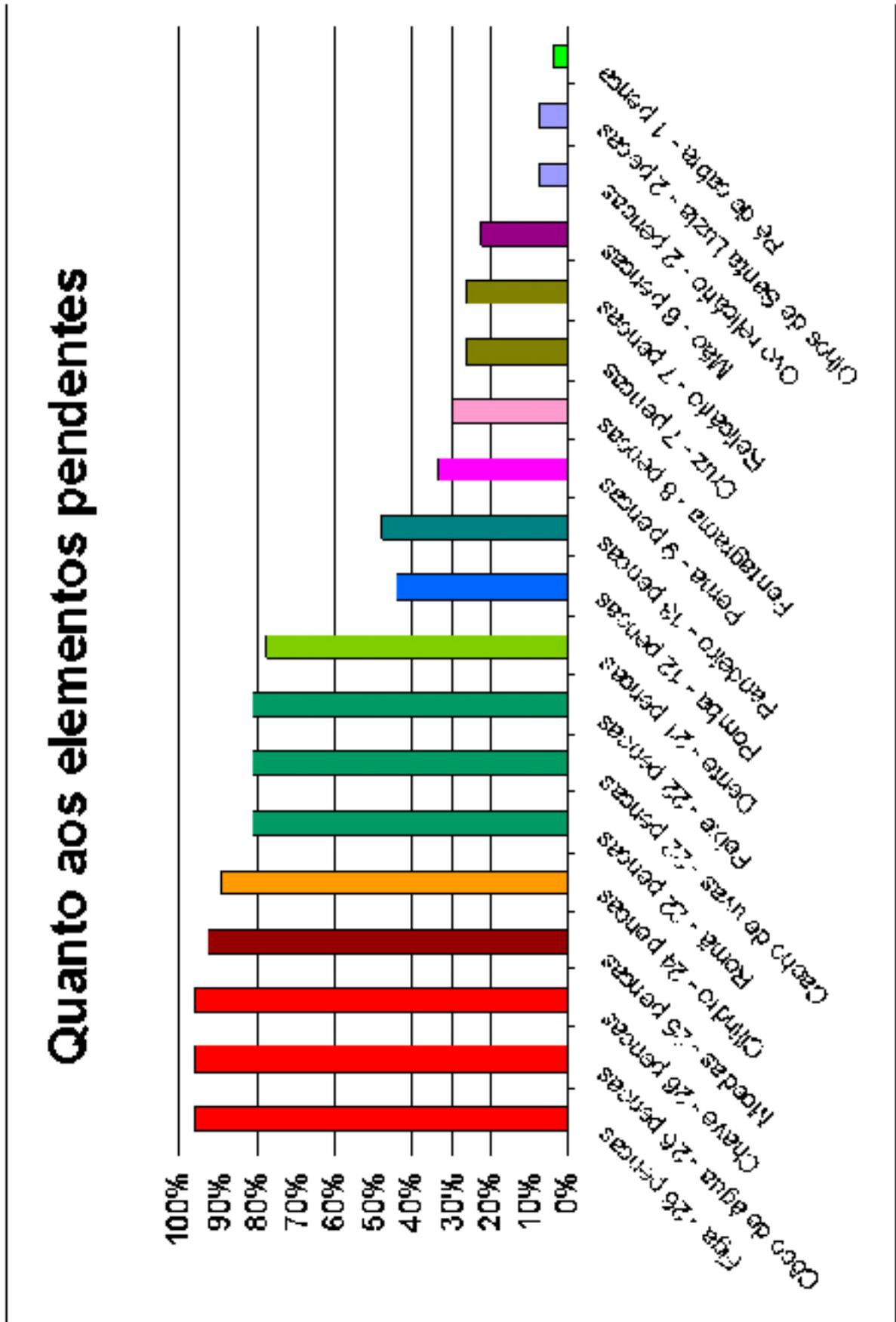


Gráfico 6 – Frequência e Tipologia dos elementos pendentes



**APÊNDICE B – Fichamento das pencas de balangandãs da coleção  
Museu Carlos Costa Pinto**

Fichamento das 27 pencas de balangandãs em prata da coleção Museu Carlos Costa Pinto. Foram incluídos os dados básicos de identificação de cada exemplar, relevantes para esta dissertação:

- número de inventário (numeração que recebem na instituição)
- denominação
- origem
- datação
- dimensões
- peso
- marcas (quando existentes)
- 2 fotografias: o conjunto e o conjunto decomposto
- relação dos elementos pendentes

Nº inv. 2247.XII.055

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 22 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 7,5 x 12,5 cm; comp. Corrente: 120 cm; **Peso:** 541,7g

**Marcas:** De contraste da Bahia Imperial (B coroado com coroa imperial em perímetro oval). A marca localiza-se no anverso da nave, na alça móvel, e na borboleta.



Elementos pendentes:

- |   |   |
|---|---|
| 1. Figa em madeira encastoadada de prata    | 11. Moeda brasileira 960rs, 1813        |
| 2. Figa em prata                            | 12. Moeda brasileira de 960rs, 1820     |
| 3. Peixe em prata                           | 13. Cilindro de chifre encastoadado     |
| 4. Carneiro em prata                        | 14. Cilindro azul facetado encastoadado |
| 5. Dente em prata                           | 15. Cilindro em prata                   |
| 6. Dente encastoadado em prata              | 16. Machado em prata                    |
| 7. Dente encastoadado em prata              | 17. Garrafa em prata                    |
| 8. Coko para água em prata                  | 18. Espada recurvada em prata           |
| 9. Pandeiro em prata                        | 19. Galo em prata                       |
| 10. Pandeiro em prata com moedas do Império | 20. Tau com prata                       |
|   | 21. Braço em prata                      |
|   | 22. Seio em prata                       |

**Nº inv. 2248.XII.056**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 22 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,3 x 8,5 cm; comp. Corrente: 168 cm; **Peso:** 496,5g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Dente encastado de prata               | 12. Sol em prata                           |
| 2. Dente encastado de prata               | 13. Violão em prata                        |
| 3. Cacho de uvas em prata                 | 14. Fruto bojudo em prata                  |
| 4. Cacho de uvas em prata                 | 15. Mão em marfim encastada                |
| 5. Romã em prata                          | 16. Coco de água encastado de prata        |
| 6. Cilindro em madeira encastado de prata | 17. Relicário em forma de coração em prata |
| 7. Cilindro em madeira encastado de prata | 18. Chave em prata                         |
| 8. Cilindro facetado em prata             | 19. Figa de madeira encastada              |
| 9. Peixe em prata                         | 20. Figa em prata                          |
| 10. Pomba em prata                        | 21. Moeda brasileira 960rs, 1803           |
| 11. Pandeiro em prata                     | 22. Moeda brasileira 960rs, 1816           |

Nº inv. 2249.XII.057

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 39 elementos, sem corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 13 x 17,5 cm;

**Peso:** 763,5 g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |  |  |
|--|--|
| 10. Dente encastado de prata                                       | 19. Figa em marfim encastada                           |
| 11. Coko de água encastado de prata                                | 20 a 28 – Dente de queixada encastados de prata        |
| 12. Cilindro em madeira encastado                                  |  |
| 13. Cilindro azul encastado de prata                               |  |
| 14. Cilindro de ágata encastado de prata                           | 29. Moeda brasileira 960rs, 1821                       |
| 15. Conta verde escuro encastada                                   | 30. Mão em madeira escura encastada                    |
| 16. Fruto encastado de prata                                       | 31. Figa em madeira clara encastada                    |
| 17. Mulher com crianças e cachorro em prata, com as iniciais F. B. | 32. Figa de madeira escura, polegar em cruz, encastada |
| 9 a 14. Chave em prata   | 33 e 34. Esporão de galo encastado                     |
| 15. Casa em prata  | 35. Figa isola ou mano cornuta em marfim               |
| 16. Jarro com alça em guirlanda em prata                           | 36 a 39. Fruto (babaçu) encastado de prata             |
| 17 e 18. Dente encastados de prata                                 |  |

Obs: A cabaça não faz parte do conjunto original.



**Nº inv. 2250.XII.058**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 13 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 6,6 x 8,6 cm; comp. Corrente: 81 cm; **Peso:** 334,3g

**Marcas:** Sem marca



Elementos pendentes:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Figa em madeira encastoadada            | 8. Relicário redondo em prata                 |
| 2. Figa em madeira encastoadada            | 9. Peixe em prata                             |
| 3. Figa em madeira encastoadada            | 10. Chave em prata                            |
| 4. Cilindro em madeira encastoadado        | 11. Moeda brasileira 500rs, 1858 encastoadada |
| 5. Sinete em ágata encastoadado            | 12. Cruz em prata                             |
| 6. Cilindro em coral encastoadado de prata | 13. Cilindro relicário em prata               |
| 7. Relicário oval em prata                 |   |

Nº inv. 2251.XII.059

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 35 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XVIII.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,5 x 8,3 cm; comp. Corrente: 89 cm; **Peso:** 402,9g

**Marcas:** De contraste da Bahia Colônia (B coroado com coroa real em perímetro retangular). A marca localiza-se no verso da nave, na parte posterior da palmeta que encima o frontão, em incavo.



Elementos pendentes:

- |   |  |
|---|--|
| 1 a 3. Romã em prata                          | 23. Moeda brasileira 500rs, 1860, encastoadada |
| 3. Cilindro em prata                          | 24. Moeda brasileira 500rs, 1861               |
| 5 e 6. Cilindro em madeira encastoadado       | 25. Moeda boliviana, 1892                      |
| 7. Cilindro em coral encastoadado             | 26. Burro em prata                             |
| 8. Semente encastoadada de prata              | 27. Cachorro em prata                          |
| 9 e 10. Coco de água em prata                 | 28. Conta branca encastoadada de ouro          |
| 11 e 12. Coco de água em madeira encastoadado | 29. Esfera em prata, com perolados             |
| 13 a 15. Argola com 3 chaves em prata         | 30. Esfera com prata                           |
| 16. Chave em prata                            | 31. Crescente lunar circunscrito em prata      |
| 17. Chifre de besouro encastoadado de prata   | 32 e 33. Peixe em prata                        |
| 18 a 20. Figa em prata                        | 34 e 35. Cacho de uvas em prata                |
| 21 e 22. Dente encastoadado                   |  |

Nº inv. 2252.XII.060

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 55 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XVIII.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,5 x 8,0cm; comp. Corrente: 104 cm; **Peso:** 328,5g

**Marcas:** De contraste da Bahia Colônia (B coroado com coroa real em perímetro retangular). A marca localiza-se no anverso da nave, na parte junto à junção e na alça móvel (ao centro).



#### Elementos pendentes:

- |   |  |
|---|--|
| 1e 3. Coco de água em prata   | 27. Moeda brasileira 500rs, 1860   |
| 4. Coco de água em madeira encastado  | 28 a 30. Moeda brasileira 200rs,<br>(1856, 1862, 1854)   |
| 5 a 11. Argola com 7 peças em prata: 2<br>Moedas brasileiras 200rs (1866 e 1855); 2<br>burros em prata; 1 pássaro; 2 cilindros<br>encastados (verde e colorido) | 31. Pandeiro em prata  |
| 12 e 13. Mão em prata   | 32 a 34. Argola com 3 peças: 2 cuias<br>e 1 moringa em prata   |
| 14. Bola rosa encastada   | 35. Pomba alada em prata   |
| 15. Colher em prata   | 36. Cabaça em prata  |
| 16 e 17. Figa em prata  | 37. Romã em prata  |
| 18. Espora de galo encastada  | 38 a 42. Argola com 5 peças: perna,<br>braço, antebraço, cabeça e dente  |
| 19 e 20. Cabeça em prata  | 43 a 46. Argola com 4 peças em prata: 2<br>ancoras, pomba alada, revólver  |
| 21. Peixe em prata  | 47 a 55. Argola com 9 peças: flor,<br>lanterna, cabaça, papagaio, pomba alada,<br>cavalo, 3 moedas brasileiras de 200rs<br>(1866, 1866 e 1855) |
| 22. Cacho de uvas em prata  |  |
| 23. Sol circunscrito em prata   |  |
| 24. Chave em prata  |  |
| 25. Perna em prata  |  |
| 26. Machado em prata  |  |

Nº inv. 2253.XII.061

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 41 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 7,5 x 8,0cm; comp. Corrente: 117 cm; **Peso:** 327,9g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |  |  |
|--|--|
| 1. e 2. Peixe em prata                   | 22. Caldeira em prata  |
| 3. Perna em prata                        | 23. Chave em prata   |
| 4 e 5. Cabeça em prata                   | 24 e 25. Figa em prata   |
| 6. Bola azul encastoadada de prata       | 26 e 27. Perna em prata  |
| 7. Bola em prata                         | 28 e 29. Mãos espalmadas em prata  |
| 8. Crescente lunar circunscrito em prata | 30 a 35. Argola com 6 peças em prata:<br>2 olhos de Santa Luzia, cabeça, 2 taus<br>e 1 perna |
| 9. Cilindro azul encastoadado de prata   | 36. Bola cinzelado em prata  |
| 10 a 13. Coco de água em prata           | 37. Flor com oito pétalas em prata   |
| 14 e 15. Cabeça em prata                 | 38. Búzio encastoadado em prata  |
| 16. Cavalo em prata                      | 39. Placa em prata   |
| 17. Moeda brasileira 500rs, 1851         | 40. Cilindro em prata  |
| 18. Moeda brasileira 500rs, 1860         | 41. Cilindro em madeira encastoadado   |
| 19. Moeda brasileira 500rs, 1853         |  |
| 20. Moeda brasileira 200rs, 1862         |  |
| 21. Corpo humano em prata                |  |

Nº inv. 2254.XII.062

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 24 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XVIII.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 8,5 x 12,0cm; comp. Corrente: 108 cm; **Peso:** 797g

**Marcas:** De contraste da Bahia Colônia (B coroado com coroa real em perímetro retangular). A marca localiza-se no verso da nave, na parte posterior da palmeta que encima o frontão, em incavo. Não está muito legível. Traz a mesma marca legível no fecho da corrente.



Elementos pendentes:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Tambor em prata                           | 13. Perna em prata                              |
| 2. Cacho de uvas em prata                    | 14. Carneiro em prata                           |
| 3. Romã em prata                             | 15. Cachorro em prata                           |
| 4. Abacaxi em prata                          | 16. Chave em prata                              |
| 5. Moeda brasileira 960rs, 1816              | 17. Figa em prata                               |
| 6. Moeda brasileira 960rs, 1813              | 18. Cruz em prata                               |
| 7. Moeda brasileira 1.000rs, 1855            | 19. Olho em prata                               |
| 8. Moeda brasileira 500rs, 1860              | 20. Peixe em prata                              |
| 9. Coco de água em prata                     | 21. Tartaruga em prata                          |
| 10. Crescente lunar circunscrito em<br>prata | 22. Espada em prata                             |
| 11. Caju em prata                            | 23. Pentagrama em prata                         |
| 12. Galo em prata                            | 24. Figa em madeira encastoadada (em<br>reparo) |

Nº inv. 2255.XII.063

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 27 elementos, sem corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 10,5 x 8,2cm;

**Peso:** 797g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1. Carneiro em prata               | 15. Perna em marfim                     |
| 2. Pomba em repouso em prata       | 16. Tambor em prata                     |
| 3. Carneiro em prata               | 17. Romã em prata                       |
| 4. Galo em prata                   | 18. Punhal em prata                     |
| 5. Coco de água em prata           | 19. Cacho de uvas em prata              |
| 6. Moeda brasileira 500rs, 1867    | 20. Dente encastado de prata            |
| 7. Moeda brasileira 200rs, 1862    | 21. Borla em prata                      |
| 8. Moeda brasileira 2.000rs, 1855  | 22. Borla em prata                      |
| 9. Moeda brasileira 1.000rs, 1876  | 23. Crucifixo em prata                  |
| 10. Moeda brasileira 5000rs, 1867  | 24. Imagem de Nossa Senhora em<br>prata |
| 11. Moeda brasileira 1.000rs, 1862 | 25. Chave em prata                      |
| 12. Moeda brasileira 2.000rs, 1888 | 26. Figa em prata                       |
| 13. Moeda brasileira 960rs, 1818   | 27. Figa em osso encastada              |
| 14. Moeda brasileira 1.000rs, 1862 |   |

Nº inv. 2256.XII.064

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 24 elementos e corrente dourada

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 6,7 x 12,0cm; comp. Corrente: 116 cm; **Peso:** 776,2g

**Marcas:** Sem marcas.



Elementos pendentes:

- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| 1. Cacho de uvas em prata       | 14. Carneiro em prata                     |
| 2. Abacaxi em prata             | 15. Perna em prata                        |
| 3. Chave em prata               | 16. Cruz em prata                         |
| 4. Figa em prata                | 17. Cilindro em prata                     |
| 5. Cavalo em prata              | 18. Peixe em prata                        |
| 6. Tambor em prata              | 19. Romã em prata                         |
| 7. Figa em madeira encastoadada | 20. Crescente lunar circunscrito em prata |
| 8. Dente encastoadado de prata  | 21. Moeda brasileira de 100rs, 1861       |
| 9. Pentagrama em prata          | 22. Moeda brasileira de 500rs, 1888       |
| 10. Machado em prata            | 23. Cachorro em prata                     |
| 11. Caju em prata               | 24. Coco de água em prata                 |
| 12. Galo em prata               |   |
| 13. Tartaruga em prata          |   |

Nº inv. 2257.XII.065

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 24 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 9,2 x 12,0cm; comp. Corrente: 116 cm; **Peso:** 701,8g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1. Cacho de uvas em prata          | 14. Crescente lunar circunscrito em prata |
| 2. Braço em prata                  | 15. Chave em prata                        |
| 3. Relicário oval em prata         | 16. Pentagrama em prata                   |
| 4. Moringa em prata                | 17. Tambor em prata                       |
| 5. Figa em prata                   | 18. Faca em prata                         |
| 6. Romã em prata                   | 19. Machado em prata                      |
| 7. Coko de água em prata           | 20. Pomba em repouso em prata             |
| 8. Romã em prata                   | 21. Peixe em prata                        |
| 9. Moeda brasileira 1.000rs, 1862  | 22. Coko de água em prata                 |
| 10. Moeda brasileira 2.000rs, 1889 | 23. Dente encastado de prata              |
| 11. Figa em prata                  | 24. Semente encastada de prata            |
| 12. Cachimbo em prata              |   |
| 13. Romã em prata                  |   |



Nº inv. 2258.XII.066

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 44 elementos, sem corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XVIII.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,0 x 8,0 cm

**Peso:** 390,1g

**Marcas:** De contraste da Bahia Colônia (B coroado com coroa real em perímetro retangular). Marcas no anverso da nave (junção e alça).



Elementos pendentes:

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| 1. Coco de água em prata          | 21 a 23. Argola com 3 peças: coco de água, cilindro em madeira encastado, conta encastada |
| 2. Peixe em prata                 | 24 a 26. Argola com 3 peças: relicário, conta azul, cilindro marrom encastado             |
| 3. Espada em prata                | 27. Moeda brasileira de 200rs, 1855   |
| 4. Cabaça em prata                | 28. Moeda brasileira de 500rs, 1868   |
| 5. Esfera em prata                | 29. Romã em prata   |
| 6. Faca em prata                  | 30 e 31. Mão em prata   |
| 7. Perna em prata                 | 32 e 33. Argola com 2 peças: coco de água e pássaro em prata                              |
| 8. Corpo humano em prata          | 34. Galo em prata   |
| 9. Peixe em prata                 | 35 a 37. Coco de água em prata  |
| 10. Coração em prata              | 38 e 39. Cabeça em prata  |
| 11. Pentagrama em prata           | 40. Figa em prata   |
| 12. Ovo relicário em prata        | 41. Pandeiro em prata   |
| 13. Olhos de Santa Luzia em prata | 42. Figura de mulher em prata   |
| 14. Cilindro em prata             | 43. Figa em osso  |
| 15. Porrão em prata               | 44. Moeda com data e valor ilegível   |
| 16 e 17. Chave em prata           |   |
| 18. Pé em prata                   |   |
| 19. Dente em prata                |   |
| 20. Cilindro em madeira encastado |   |

Nº inv. 2259.XII.067

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 23 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,5 x 8,3 cm; comp. Corrente: 48 cm; **Peso:** 629,4g

**Marcas:** De contraste da Bahia Imperial (B coroado com coroa imperial em perímetro oval). A marca localiza-se no anverso da nave, na alça móvel.



Elementos pendentes:

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 1. Cacho de uvas em prata               | 12. Moeda belga de 5F, 1868          |
| 2. Romã em prata                        | 13. Cilindro em madeira encaestado   |
| 3. Dente encaestado                     | 14. Cilindro em madeira encaestado   |
| 4. Dente encaestado                     | 15. Cilindro em prata                |
| 5. Carneiro em prata                    | 16. Cachimbo em prata                |
| 6. Pomba alada em prata                 | 17. Figa em prata                    |
| 7. Jarro em prata                       | 18. Coko de água encaestado de prata |
| 8. Jarro com alça de guirlanda em prata | 19. Coko de água em prata            |
| 9. Figa em madeira encaestado           | 20. Chave com prata                  |
| 10. Peixe em prata                      | 21. Bola marrom em prata             |
| 11. Moeda brasileira 500rs, 1868        | 22. Relicário em prata               |
|   | 23. Faca em prata                    |

Nº inv. 22 60.XII.068

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 28 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 7,2 x 8,7cm; comp. Corrente: 76 cm; **Peso:** 600,1g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 1. Dente encastado de prata                     | 15. Cilindro verde encastado de prata |
| 2. Dente encastado de prata                     | 16. Cilindro em madeira encastado     |
| 3. Dente encastado de prata                     | 17. Caju em prata                     |
| 4. Moeda brasileira 1.000rs, 1863               | 18. Carneiro em prata                 |
| 5. Moeda brasileira 200rs, 1857                 | 19. Moeda brasileira 1.000rs, 1876    |
| 6. Chave em prata                               | 20. Moeda brasileira 2.000rs, 1857    |
| 7. Chave em prata                               | 21. Figa em prata                     |
| 8. Cilindro em madeira encastado de prata       | 22. Cacho de uvas em prata            |
| 9. Jarro em prata                               | 23. Apito em prata                    |
| 10. Relicário losangular em prata               | 24. Cachimbo em prata                 |
| 11. Romã em prata                               | 25. Coco de água em prata             |
| 12. Romã em prata                               | 26. Coco de água encastado            |
| 13. Cachorro em prata                           | 27. Semente encastada                 |
| 14. Nossa Senhora da Conceição em prata dourada | 28. Casa em prata                     |

Nº inv. 2261.XII.069

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 26 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 4

**Dimensões:** 8,5 x 8,6 cm; comp. Corrente: 95 cm; **Peso:** 562g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| 1. Romã em prata                    | 15. Peixe em prata                          |
| 2. Figa em prata                    | 16. Cilindro em madeira encastrado de prata |
| 3. Figa em prata                    | 17. Pomba alada em prata                    |
| 4. Chave em prata                   | 18. Espada em prata                         |
| 5. Cachorro em prata                | 19. Moeda brasileira de 500rs, 1867         |
| 6. Unha de tatu encastrado de prata | 20. Moeda brasileira de 2.000rs, 1855       |
| 7. Relicário oval em prata          | 21. Jarro facetado em prata                 |
| 8. Chave em prata                   | 22. Coco de água em prata                   |
| 9. Chave em prata                   | 23. Cacho de uvas em prata                  |
| 10. Moeda brasileira de 200rs, 1857 | 24. Tartaruga em prata                      |
| 11. Moeda espanhola, 1821           | 25. Cilindro em prata                       |
| 12. Moeda espanhola, 1817           | 26. Cilindro em madeira encastrado de prata |
| 13. Dente encastrado de prata       |   |
| 14. Dente encastrado de prata       |   |

**Nº inv. 2262.XII.070**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 22 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 7,3 x 12,1cm; comp. Corrente: 114 cm

**Peso:** 660,3g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |                                       |                                    |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Cacho de uvas em prata             | 12. Cabaça em prata                |
| 2. Coco de água em prata              | 13. Galo em prata                  |
| 3. Gomil em prata                     | 14. Cilindro em madeira encastado  |
| 4. Cilindro em prata                  | 15. Fruto oblongo em prata         |
| 5. Romã em prata                      | 16. Moeda brasileira de 500rs, 18? |
| 6. Chave em prata                     | 17. Moeda brasileira 2.000rs, 1855 |
| 7. Figa em madeira encastada de prata | 18. Peixe em prata                 |
| 8. Figa em prata                      | 19. Peixe em prata                 |
| 9. Jarro com tampa e alça em prata    | 20. Fruto em prata                 |
| 10. Pandeiro em prata                 | 21. Garrafa em prata               |
| 11. Moeda brasileira de 1.000rs, 1860 | 22. Coco de água em prata          |

**Nº inv. 2263.XII.071**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 27 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 2

**Dimensões:** 10,0 x 8,0cm; comp. Corrente: 115 cm;

**Peso:** 587,7g

**Marcas:** Sem marcas



**Elementos pendentes:**

- |                                 |                                    |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 1. Cacho de uvas em prata       | 14. Chave em prata                 |
| 2. Cacho de uvas em prata       | 15. Fruta arredondada em prata     |
| 3. Relicário oval em prata      | 16. Cilindro em prata              |
| 4. Cajú em prata                | 17. Cilindro em madeira encastado  |
| 5. Moeda brasileira 500rs, 1868 | 18. Peixe em prata                 |
| 6. Moeda brasileira 500rs, 1860 | 19. Gomil em prata                 |
| 7. Moeda espanhola, 1817        | 20. Figa em madeira encastada      |
| 8. Moeda boliviana, 1850        | 21. Figa em prata                  |
| 9. Concha em prata              | 22. Dente encastado de prata       |
| 10. Romã em prata               | 23. Dente encastado de prata       |
| 11. Pomba alada em prata        | 24. Bico de ave encastado de prata |
| 12. Porco em prata              | 25. Coco de água em prata          |
| 13. Chave em prata              | 26. Coco de água em prata          |

Nº inv. 2264.XII.072

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 25 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 8,0 x 12,2cm; comp. Corrente: 121 cm; **Peso:** 619,1g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| 1. Cilindro em madeira encastado de prata               | 12. Garrafa em prata               |
| 2. Cilindro em prata                                    | 13. Cachorro em prata              |
| 3. Cilindro azul facetado, encastado de prata           | 14. Peixe em prata                 |
| 4. Búzio encastado de prata                             | 15. Peixe em prata                 |
| 5. Chave em prata                                       | 16. Peixe em prata                 |
| 6. Chave em prata                                       | 17. Moringa em prata               |
| 7. Machado em prata                                     | 18. Romã em prata                  |
| 8. Pinça de crustáceo encastado de prata                | 19. Romã em prata                  |
| 9. Sinete com figura masculina em prata e base de ágata | 20. Romã em prata                  |
| 10. Moringa com alça em prata                           | 21. Côco de água em prata          |
| 11. Copo em prata                                       | 22. Coco de água em prata          |
|   | 23. Cacho de uvas em prata         |
|   | 24. Cacho de uvas em prata         |
|   | 25. Moeda brasileira 1.000rs, 1862 |

**Nº inv. 2265.XII.073**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 27 elementos, corrente e chave

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 7

**Dimensões:** 14,3 x 18,6cm; comp. Corrente: 132 cm;

**Peso:** 1.636,6g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Dente encastado de prata                                | 15. Chave em prata                        |
| 2. Cilindro em prata                                       | 16. Cilindro em prata                     |
| 3. Tartaruga em prata                                      | 17. Cacho de uvas em prata                |
| 4. Perna calçada com bota em prata                         | 18. Romã em prata                         |
| 5. Pandeiro em prata                                       | 19. Crescente lunar em prata              |
| 6. Romã em prata   | 20. Peixe em prata                        |
| 7. Busto de índia em prata                                 | 21. Mão em prata                          |
| 8. Porco em prata  | 22. Elemento em forma de rosácea em prata |
| 9. Figa em madeira encastada de prata, com anel e pulseira | 23. Cabaça em prata                       |
| 10. Carneiro deitado em prata                              | 24. Tambor em prata                       |
| 11. Figa em prata  | 25. Caju em prata                         |
| 12. Figa em marfim encastada de prata                      | 26. Pomba alada em prata dourada          |
| 13. Pentagrama em prata                                    | 27. Coco de água em prata                 |
| 14. Galo em prata  |   |



**Nº inv. 2266.XII.074**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 32 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 6

**Dimensões:** 9,0 x 13,5 cm; comp. Corrente: 123 cm;

**Peso:** 1.234,7g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |                           |                                     |
|---------------------------|-------------------------------------|
| 1. Romã em prata          | 17. Tartaruga em prata              |
| 2. Romã em prata          | 18. Carneiro em prata               |
| 3. Peixe em prata         | 19. Cilindro em prata               |
| 4. Romã em prata          | 20. Dente encastado de prata        |
| 5. Caju em prata          | 21. Carneiro deitado em prata       |
| 6. Caju em prata          | 22. Braço em prata                  |
| 7. Pentagrama em prata    | 23. Cachorro em prata               |
| 8. Cacho de uvas em prata | 24. Pandeiro em prata               |
| 9. Cacho de uvas em prata | 25. Jarra em prata com alça e tampa |
| 10. Figa em prata         | 26. Chave com figa em prata         |
| 11. Coco de água em prata | 27. Garrafa facetada em prata       |
| 12. Chave em prata        | 28. Jarra em prata com alça e rampa |
| 13. Pentagrama em prata   | 29. Colher em prata                 |
| 14. Coco de água em prata | 30. Palmatória em prata             |
| 15. Faca em prata         | 31. Tambor em prata                 |
| 16. Chave em prata        | 32. Conta branca encastada de prata |

**Nº inv. 2267.XII.075**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 30 elementos, corrente e figa

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 5

**Dimensões:** 9,8 x 15,5 cm; comp. Corrente: 108 cm;

**Peso:** 1.329,1g

**Marcas:** Sem marcas



**Elementos pendentes:**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Cacho de uvas em prata               | 18. Pé de boi em prata                        |
| 2. Pandeiro em prata                    | 19. Figa em madeira encastoadada de prata     |
| 3. Dente encastoadado de prata          | 20. Peixe em prata                            |
| 4. Figa em prata                        | 21. Elemento em forma de rosácea em prata     |
| 5. Chave em prata                       | 22. Tambor em prata                           |
| 6. Romã em prata                        | 23. Perna em prata                            |
| 7. Corpo humano em prata                | 24. Caju em prata                             |
| 8. Coko de água em prata                | 25. Cilindro em madeira encastoadado de prata |
| 9. Machado em prata                     | 26. Porrão em prata                           |
| 10. Cilindro em prata                   | 27. Cabeça em prata                           |
| 11. Romã em prata                       | 28. Cilindro em prata                         |
| 12. Pomba em repouso em prata           | 29. Cilindro em prata                         |
| 13. Pentagrama em prata                 | 30. Perna em prata                            |
| 14. Figa em coral encastoadada de prata |   |
| 15. Cachorro em prata                   |   |
| 16. Sol circunscrito em prata           |   |
| 17. Carneiro deitado em prata           |   |

**Nº inv. 2268.XII.076**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 28 elementos, corrente e figa

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 5

**Dimensões:** 9,5 x 15,5cm; comp. Corrente: 126 cm;

**Peso:** 1.193,5g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| 1. Cacho de uvas em prata                 | 15. Chave em prata                |
| 2. Machado em prata                       | 16. Chave em prata                |
| 3. Relicário redondo em prata             | 17. Tartaruga em prata            |
| 4. Dente encastado de prata               | 18. Figa em prata                 |
| 5. Dente encastado de prata               | 19. Cilindro em madeira encastado |
| 6. Relicário em forma de ovo em prata     | 20. Cilindro em prata             |
| 7. Coco de água em prata                  | 21. Caneca em prata               |
| 8. Espora de galo encastada de prata      | 22. Fruto em prata                |
| 9. Moeda brasileira 960rs, 1819           | 23. Caju em prata                 |
| 10. Moeda brasileira 320rs, 1818          | 24. Cachorro em prata             |
| 11. Elemento em forma de rosácea em prata | 25. Haste em madeira encastada    |
| 12. Pentagrama em prata                   | 26. Encastoamento em prata        |
| 13. Moeda brasileira de 960rs, 1815       | 27. Cacho de uvas em prata        |
| 14. Pomba em repouso em prata             | 28. Peixe em prata                |

**Nº inv. 2269.XII.077**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 21 elementos, corrente e figa

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 7,6 x 12,5 cm; comp. Corrente: 140 cm; **Peso:** 752,5g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Romã em prata                          | 12. Cruz em prata                              |
| 2. Cilindro em madeira encastado de prata | 13. Moeda brasileira 960rs, 1814               |
| 3. Dente encastado de prata               | 14. Chave em prata                             |
| 4. Cilindro em prata                      | 15. Crescente lunar em prata                   |
| 5. Pandeiro em prata                      | 16. Pomba alada em prata                       |
| 6. Figa em prata                          | 17. Seio em prata                              |
| 7. Pé de cabra em prata                   | 18. Cilindro azul facetado, encastado de prata |
| 8. Cilindro repuxado em prata             | 19. Mão espalmada em prata                     |
| 9. Coco de água em prata                  | 20. Cacho de uvas em prata                     |
| 10. Galo em prata                         | 21. Cachorro em prata                          |
| 11. Perna em prata                        |  |



**Nº inv. 2271.XII.079**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 31 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 1

**Dimensões:** 9,2 x 16,3 cm; comp. Corrente: 125 cm;

**Peso:** 1.044,5g

**Marcas:** Sem marcas



**Elementos pendentes:**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Pandeiro em prata                           | 17. Âncora em prata                            |
| 2. Romã em prata                               | 18. Cilindro azul facetado, encastado de prata |
| 3. Galo em prata                               | 19. Chave em prata                             |
| 4. Cilindro em prata                           | 20. Chave com prata                            |
| 5. Relicário em forma de ovo em prata          | 21. Côco de água em prata                      |
| 6. Rosácea de 5 pétalas circunscrita, em prata | 22. Machado em prata                           |
| 7. Sino em prata                               | 23. Búzio encastado de prata                   |
| 8. Dedo em prata                               | 24. Dente encastado de prata                   |
| 9. Fruto oblongo em prata                      | 25. Pêra em prata                              |
| 10. Corpo humano em prata                      | 26. Moeda brasileira de 960rs, 1816            |
| 11. Cachorro em prata                          | 27. Moeda brasileira de 2.000rs, 1865          |
| 12. Peixe em prata                             | 28. Dente em prata                             |
| 13. Perna em prata                             | 29. Crescente lunar em prata                   |
| 14. Olhos de Santa Luzia em prata              | 30. Cacho de uvas em prata                     |
| 15. Cesta de flores em prata                   | 31. Figa em prata                              |
| 16. Boi em prata                               |  |



**Nº inv. 2273.XII.081**

**Denominação:** Penca de balangandãs em prata com 24 elementos e corrente

**Origem/Século:** Bahia, séc.XIX.

**Nave tipo:** 3

**Dimensões:** 12,5 x 16,0cm; comp. Corrente: 102 cm;

**Peso:** 751,3g

**Marcas:** Sem marcas



Elementos pendentes:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Cacho de uvas em prata                 | 13. Forma convexa (barriga?) em prata    |
| 2. Romã em prata                          | 14. Cilindro em prata dourada            |
| 3. Dente encastado de prata               | 15. Coko de água em prata                |
| 4. Coração em prata                       | 16. Perna em prata                       |
| 5. Jarro com alça, em prata               | 17. Moeda brasileira 2.000rs, 1851       |
| 6. Cachorro em prata                      | 18. Cilindro em ágata encastado de prata |
| 7. Perna em prata                         | 19. Figa em madeira, encastada           |
| 8. Romã em prata                          | 20. Papagaio pousado em galho, em prata  |
| 9. Moeda brasileira 2.000rs, 1863         | 21. Chave em prata                       |
| 10. Pinça de crustáceo encastado de prata | 22. Fruto encastado de prata             |
| 11. Figa em prata                         | 23. Pandeiro em prata                    |
| 12. Garrafa de prata                      | 24. Cruz em prata                        |