

Procissões na Bahia: Teatro barroco a céu aberto

Maria Helena Ochi FLEXOR *

Desde longa data a festa esteve presente na vida ibérica e a festa religiosa integrava-se totalmente ao seu cotidiano. Dentre essas festas, e predominando sobre as demais, estavam as procissões. Essas procissões, como manifestações coletivas, realizavam-se, geralmente, em espaços públicos e eram de diversa natureza: festivas, comemorativas, penitenciais ou expiatórias, quaresmais, de desagravo, propiciatórias, em ação de graças, pedindo fim de epidemias, etc. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, nos princípios do século XVIII, consideravam a “*procissão como oração publica feita a Deos por um comum ajuntamento de fieis,*” ... “*reconhecendo a Deos como Supremo Senhor de tudo*” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 191) ¹.

Passaram para o Brasil as procissões realizadas em Lisboa, chamadas “*del Rey*” ou, como rezavam as Constituições Primeiras, “*procissões gerais*”, ordenadas pelo “*Direito Canônico, Leis e Ordenações do Reino e costume do Arcebispado da Bahia*”. As procissões “*del Rey*”, ou patrocinadas pela Câmara, eram, além da de “*Corpus Christi*”, as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Santo Antônio de Arguim, São Francisco Xavier e São João ². E estava estabelecido que, por licença do Arcebispado, somente os “*Religiosos da Companhia de Jesus* poderiam fazer nesta Cidade Procissões, que no dia das onze mil Virgens, no dia da Santissima Trindade, e na Terça Feira das quarenta horas costumão fazer. E os Religiosos de Nossa Senhora do monte do Carmo em Sexta feira da Paixão. E os de S. Francisco em Quarta Feira de Cinza” ... “*E a da Irmandade da Misericórdia em Quinta Feira de Endoenças, e em dia de todos os Santos*” (IDEM).

Desde a fundação da cidade, em 1549, foi constatado o fervor e a religiosidade dos habitantes de Salvador, ou da Bahia como sempre foi, e é, chamada a capital. A partir do setecentos, esse comportamento religioso do baiano incli-

* Universidade Federal da Bahia/Brasil.

¹ Equivalente à sessão XIII do Concílio de Trento (REYCEND, 1786, p. 241 e segs.).

² Na segunda metade do século XVIII, e princípios do XIX, algumas outras foram acrescentadas àquelas patrocinadas pela Câmara, em nome do Rei, como as de Nossa Senhora das Candeias, Santa Isabel e Anjo Custódio (FLEXOR, 1974, p. 23, 63-64; CARTAS, 1951, p. 68; PROVISÕES, L^o 134, fls 125rv, 126rv).

nou-se mais para o ato de externar a fé do que pelo entendimento da doutrina católica. Também é conhecida a vocação que índios e negros sempre tiveram para as crenças, a dança e para a música. Desse clima apareceram atos e atitudes espontâneos de fervor que moveram a coletividade baiana. Ao findar o setecentos, em 1802, o viajante Lindley observou “*que os principais divertimentos da cidade eram os religiosos – festas de santos, procissões de freiras, semanas santas – apreciadíssimas pelas senhoras*” (Cf. PINHO, 1942) ³. As procissões eram em número tão grande, e tão pomposas, que chamaram a atenção de outros cronistas e viajantes que a elas fizeram referências, como Von Spix e Martius, François Froger, Amédée Frezier, Mrs. Kindersley ⁴. Todos ficaram impressionados com as atitudes de entusiasmo dos negros ante as manifestações externas da religião católica. Isso justifica, em parte, as palavras de Kátia Mattoso (1992, p. 317), para quem “*a religião do povo era mais uma religião da paixão que de ressurreição. Ela se manifestava melhor numa procissão do Senhor Morto que no Triunfo Eucarístico*”.

Os dogmas e práticas cristãs foram sempre aceitos por essa população sem discussões. A preparação para essa aceitação pacífica era feita pela Inquisição, sendo reforçada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e as disposições da Mesa de Consciência e Ordens que complementavam as Ordenações Filipinas. Acresciam-se as ameaças prometidas nos compromissos das diversas irmandades, punindo quem não aparecesse aos atos públicos ou não se comportasse devidamente ⁵. Em compensação, ofereciam-se prêmios, como as indulgências ⁶ para a participação nas procissões de “*Corpus Christi*”, com os complementos obrigatórios de confissão, comunhão, assistência à missas solenes, horas canônicas, orações na igreja, jejum e doações de esmolas. Nesse caso, o prêmio variava entre 100 e 600 anos de indulgências (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 195-196). Para outros atos eram dadas até as indulgências plenárias. E estava sujeita à multas e/ou 30 dias de cadeia impostas pela Câmara. Por outro lado, todos os capítulos das Constituições do Arcebispado da Bahia confirmavam as imposições feitas nas sessões do Concílio Tridentino, sujeitando os que agissem ao contrário à excomunhão.

³ O viajante deve ter se confundido, porque as freiras não faziam procissões públicas e nem participavam delas.

⁴ VON SPIX, J. B. e VON MARTIUS, C.FP. *Através da Bahia, excertos de Raiser in Brasilien*. Bahia, 1916. p. 74; FROGER, François. *Relation d'un voyage fait em 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, Detroit de Megellan, Brézil, Cayenne et Isles Antilles*. Paris, 1698. p. 130-131; FREZIER, Amédée-François. *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*, 2ed. Paris, 1732. p. 276; KINDERSLEY, N. *Letters from the island of Teneriffe, Brazil, the Cape of Good Hope, and the East Indies*. London, 1777 (Letter, 1764 september 12). Fez referências aos panos dourados utilizados nas procissões e aos adornos de ouro e prata.

⁵ As penas eram expulsão da ordem, sem remissão nem agravo. Só se desculpava doença (CAMPOS, 1941, p.292). Deve-se ressaltar a obediência aos compromissos das Irmandades, tendo em vista, além dos fatores sociais e religiosos, o fato de serem a única fonte de previdência social da época que cuidava também do espiritual.

⁶ Já estabelecidas pelos papas Urbano IV, Clemente V, Marinho V e Eugênio IV (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 186).

Os que obedecessem os novos ditames ouviriam o “*Deus remunerador*” e os que os desprezassem “*experimentariam ao mesmo Deus vingador*”⁷.

Não existem registros iconográficos das procissões baianas, mas apenas uns poucos testemunhos documentais descritivos e literários. A procissão dos Fogaréus, ou das Endoenças, está num registro azulejar da Santa Casa de Misericórdia e um outro cortejo, representando o transporte do Viático, muito semelhante à procissão do Santíssimo Sacramento, está no corredor lateral da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, porém são painéis portugueses e representam procissões lusas, pois são originários de oficinas lisboetas. Restaram algumas imagens de vestir que acompanhavam as procissões, mas a maioria é dos fins do século XVIII e principalmente do XIX, guardadas nas Casas dos Santos das Ordens Terceiras (foto 1). Isso leva à utilização, sobretudo, de descrições documentais. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia consolidavam, através do Sínodo de 1707, além dos ditames do Concílio Tridentino, como se viu, os usos e costumes da Bahia do início do século XVIII, por isso constituem fonte imprescindível de informações.

Entre as muitas procissões baianas apontadas, algumas tinham valor extraordinário, entre as quais aquelas dedicadas à Paixão de Cristo ou cerimônias correlatas. O culto pela Paixão e pela Virgem Dolorosa foi geral no Ocidente nas vésperas da Reforma e foi recuperado pela Contra-Reforma (DELUMEAU, 1973, p. 9), sendo introduzido no Brasil no movimento de expansão desta em terras descobertas. Bastante comuns no mundo português, tanto no Ocidente, quanto no Oriente (TÁVORA, 1983, p. LI), as cenas da Paixão de Cristo e as Pietás foram o alvo principal de devoção por recomendação conciliar tridentina. Representavam os Cristos crucificados, isoladamente, ou formando par com Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista, com Madalena, Cristo Morto e os Passos da Paixão, desde os pequenos conjuntos colocados em oratórios, imagens de vulto, quanto sob a forma de imagens de vestir.

Nesse culto à Paixão de Cristo, toda a atenção estava voltada para as diversas passagens do sacrifício do Filho de Deus, chamados Passos ou Mistérios⁸. Os Mistérios tiveram origem na Idade Média só mudando seu cenário no período barroco. No Brasil apareceram entre os jesuítas, vindos das várias partes da Europa.

A partir de modelos, tirados das diversas cortes europeias, os jesuítas se apossaram deles e deram-lhe feições particulares. Para alguns autores sua origem está na Espanha do século XVII⁹, porém já eram encontrados antes no Brasil. O catecismo de Antônio Araújo, de 1618, continha um diálogo “*Da sagrada Payxão segundo todos os seus passos*”, distribuído nos seguintes capítu-

⁷ Sessão XXV, II do Concílio Tridentino (REYCEND, 1786, p. 489).

⁸ Dizia-se “mistério da vinda de Christo”. Os mistérios justificavam, pois os homens, atingidos pelo pecado de Adão, renasciam “pelo merecimento da Paixão do Senhor”, de acordo com a sessão VI, cap. II e III, do Concílio de Trento (REYCEND, 1786, p. 97).

⁹ Segundo Pagnier (1995, p. 335) foi “no início do século XVII, que se pode identificar a primeira dramaturgia de estilo jesuítico”.

los: “1. Do que passou no horto; 2. Do que passou na prisão; 3. Do que passou com Annas; 4. Do que passou com Caifas; 5. Do que passou com Pilatos, & Herodes; 6. Passo dos açoites; 7. Passo da coroação; 8. Como levou a cruz as costas; 9. Do que passou na cruz depois de ser nella crucificado; 10. Do que mais passou estando na cruz, & como foy sepultado” (ARAÚJO, 1952). Refletia o que já fora usado por José de Anchieta (1534-1597), no século anterior que, também, marcara os Passos da Paixão¹⁰. Não se pode esquecer que os jesuítas exerciam suas funções catequéticas quando o Concílio Tridentino determinava que “*ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Misterios da nossa redempção com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar, e venerar com frequencia os Artigos da Fé*”...¹¹ E isso se fizera em todas as partes do Brasil e por longa data. Antes dos jesuítas serem expulsos do Maranhão, em 1661, Antônio Vieira encomendara em Lisboa os Passos da Paixão (LEITE, 1953, p. 53).

Até o século XVIII, os inicianos lançaram mão do teatro para representar as mesmas cenas da Paixão. A partir do cenário italiano, os decoradores jesuítas espanhóis juntaram dois motivos que se tornariam a marca ibérica, tanto no teatro, quanto na procissão: o primeiro tinha uma rocha solitária, montanhosa, onde eram cavadas grutas, com frequência habitadas por eremitas, e a segunda representava a aparição, no ar, da figura da Eucaristia aureolada, representada na igreja, e fora dela, pela custódia. Eram traços bastante típicos da dramaturgia espanhola e que influenciaram toda a Europa Central e a América.

Depois da Idade Média foi o teatro jesuítico que exerceu grande influência no mundo católico ocidental e oriental. E esse teatro dos jesuítas tinha estreitas relações com o teatro barroco em geral. Foi a Companhia de Jesus que introduziu a prática do teatro na catequese dos gentios. E, nesse teatro, a cenografia era um elemento importante que, constituindo a “*composição de lugar*”, já aparecia nos “*Exercícios Espirituais*” (1548), de Santo Inácio de Loyola (PAGNIER, 1995, p. 333, 334).

Segundo Pagnier (p. 337), a dramaturgia achou no Padre Franciscus Lang, jesuíta (1645-1725) um teórico que, na sua “*Dissertatio de actione scenica*”, chegou à codificar os efeitos para relacionar o cenário com um verdadeiro dispositivo da meditação. De fato, o que regia o espaço cênico de Lang era a concepção dinâmica de uma fé que já fazia remover montanhas. Franciscus Lang recomendava ao ator “*contemplan corrente e cuidadosamente os retratos, esculturas e estátuas dos artistas*” para poder aumentar sua capacidade de expressão.

O cenário natural do rochedo, nas procissões ibéricas, foi substituído pela composição arquitetônica como o sacrário, ou sinteticamente o pátio, que compunham o lugar ou cenário. As vezes, tinham proporções gigantescas em que o teatro, a liturgia e festas de glorificações partilhavam o mesmo cenário. A composição arquitetônica, em grande ou pequena escala, caracterizaria a segunda

¹⁰ 1. Paixão; 2. Horto; 3. Anas; 4. Caifas; 5. Pilatos-Herodes; 6. coluna, coroa; 7. cruz (ANCHIETA, 1988, p. 164-195).

¹¹ Sessão XXV do Concílio de Trento (REYCENT, 1786, p.352-353); (LEITE, 1953, p. 53).

cenografia barroca que teve como mestre o também jesuíta Andréa Pozzo (1642-1709), entretanto, na Bahia, foi a composição de lugar, baseada no rochedo, que prevaleceu na ornamentação das composições efêmeras das procissões, especialmente na dos Passos.

Os jesuítas já tinham introduzido no Brasil a tradição dos autos bíblicos e sabiam que o teatro era uma arma de persuasão. O teatro jesuítico procurava deliberadamente efeitos cênicos e endossava as artes que falavam aos olhos e ouvidos e, simultaneamente, à mente e aos sentidos. A palavra simples do púlpito foi superada pela representação viva do palco, da praça e da rua. É conhecida a didática jesuítica utilizada, sobretudo entre os índios, que lançava mão, além do teatro, de reuniões em que se misturavam comidas, bebidas e imagens. As cenas eram evocadas ante os olhos dos novos fiéis como Inácio de Loyola aconselhara imaginá-las, através dos sentidos. Dirigiam-se mais à sensibilidade que à razão.

Como os jesuítas, e as outras ordens religiosas, pretendiam que seus dramas falassem aos sentidos através das imagens, os limites nacionais e de língua não eram obstáculos. Flexíveis como eram, os jesuítas sempre trataram de encorajar talentos locais para suas propostas missionárias. Isto explica mais particularmente o drama escolar (BERTHOLD, 2000, p. 342), representado inúmeras vezes, na língua brasílica (tupi), na língua geral (mistura de diversos dialetos tupis e português), em português ou espanhol.

Com o crescimento e popularidade dos Passos, a tendência foi aumentar a teatralidade dos personagens, criando um grande impacto emocional na assistência. Segundo Vilhena (1969, p. 55) as senhoras não assistiam às festividades dentro da igreja. Para ver as procissões na rua, eram acompanhadas por uma corte de escravas e carregadas, estas e aquelas, de fivelas, cordões, pulseiras, colares, braceletes e bentinhos de ouro. E no testemunho de outros cronistas, essas mesmas senhoras debulhavam-se em lágrimas na passagem das santas figuras. O desfile noturno ¹² de flagelantes encapuçados, descalços se auto-flagelando ¹³, típicos da procissão de Endoenças ou dos Fogaréus da Misericórdia ¹⁴, oferecia um espetáculo penitencial incomparável, adicionando mais uma dimensão ao apelo emocional, ditado pela própria natureza do ritual. E nesse conjunto a população sempre estava num ponto de vista inferior o que contribuía para criar um clima especial. Nesse caso, o barroco desenvolveu o que se poderia chamar de estética da sedução, brincando com a energia do imaginário coletivo.

Para alcançar esses objetivos usavam-se estratégias específicas, rezando um compromisso que desse ato da procissão resultava *“edificação a todo povo*

¹² A procissão dos Fogaréus, ou de Endoenças, era a única permitida à noite. As mulheres estavam proibidas de participar de seus atos (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 192-193).

¹³ Suavizavam os suplícios algumas figuras que se tornaram folclóricas como o Gato da Misericórdia e o Farricoco.

¹⁴ O padre Fernão Cardim, na sua narrativa epistolar, conta que os jesuítas faziam esse procissão da Quinta-feira de Endoenças, na aldeia do Espírito Santo, arredores de Salvador, hoje Abrantes, no ano de 1584. (Cit. por CAMPOS, 1941, p. 302).

da mesma Cidade (Salvador), e grande crédito á devoção, e piedade dos Irmãos 3^{os}” (CAMPOS, 1941, p. 292). Para tanto, continuavam, como os jesuítas, a apelar para os sentidos e emoções, movendo o espectador à exaltação, à dor e à devoção.

A procissão dos Passos chamava a atenção por exibir o sofrimento de Cristo de maneira teatral. Tal como num teatro, a cenografia cresceu no século XVIII, sob influência do barroco, acrescentando em charolas separadas as multiformes, subsidiárias ao conjunto da Paixão, muitas vezes tiradas da Antigüidade, formando os Passos do Mistério, ganhando grande popularidade na Bahia. Os Passos móveis e complexos, que substituíram os fixos, caracterizavam-se pela presença de cenas compostas por imagens de tamanho natural, que tiveram seu apogeu no século XVIII e primeira metade do XIX.

Os Passos dos Mistérios sensibilizavam os corações, através das cenas de tristeza e diversidade de penitências. A passagem do conjunto processional fazia os participantes murmurar, chorar, gritar, cair de joelhos, suplicando, rezando com as mãos para os céus. As próprias Constituições do Arcebispado (1853, p. 195), recomendava que se dirigissem a “*Deus nosso Senhor a adoração ou latria devida também, e na mesma proporção a Santíssima Trindade, Cristo Redentor, Santíssimo Sacramento da Eucaristia, lenho da Cruz, Imagem do mesmo Cristo*” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 8-9) que transmitia a recomendação das sessões XIII e XXIII do Concílio Tridentino, segundo as quais os fiéis deviam prostrar-se “*de joelhos em terra com a cabeça descoberta, e mãos juntas, e levantadas, batendo nos peitos, e fazendo outros actos exteriores de veneração, que correspondem ao culto interior de nossos corações, reconhecendo-o por Deus, e Supremo Senhor*”.

Em 1556, o místico espanhol São João de Ávila já tinha salientado o intento afetivo dos irmãos das confrarias, observando, que ... “*quando eles saíam com uma imagem, para fazer o povo chorar, a vestiam de luto e a decoravam com toda forma de adornos para provocar dor*”.

Meditando sobre a Paixão, Inácio de Loyola instruiu os leitores de seus “*Exercícios Espirituais*” a permitir as lágrimas. Em 1562, Santa Tereza de Ávila, meditando sobre a Paixão, escreveu: “*se ai existe algum amor, a alma está recompensada, o coração está suavizado, e as lágrimas vem*”... (WEBSTER, 1999, p. 564). Por isso, pode-se classificar, como Affonso Sant’Anna (2000, p. 61) essas procissões como “*óperas tristes*”.

Os carmelitas tiveram o privilégio da cerimônia da procissão do Senhor dos Passos, como se vê nas Constituições. Entre eles se criou, antes de 1618, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Santos Passos e Vera Cruz ¹⁵ que, provavelmente, por causa das guerras de Independência, foi trasladada para a Igreja da Ajuda em 1823 (foto 2). Entre as cerimônias de sua procissão promovia-se o encontro de Jesus com Maria. Nesse local de encontro, normalmente, montava-se uma tribuna onde se pregava o Sermão do Encontro, confiado a “*ora-*

¹⁵ A imagem é atribuída a Felix Pereira Guimarães, fato não confirmado por Marieta Alves (1958).

dor hábil em provocar as lágrimas dos fiéis”, tendência, aliás muito cultivada pelos baianos, tanto na tribuna, quanto no púlpito ¹⁶.

Lágrimas não eram sinais só de sentimento, mas serviam para purificar a alma. “*De acordo com os autores de muitos manuais devocionais populares dos séculos XVI e XVII, as lágrimas tinham um efeito purgativo, e muitos benefícios eram esperados para quem chorasse de maneira apropriada*”... “*Um grande papel da procissão da Semana Santa era prover uma alta e poderosa arena pública para a expiação coletiva dos pecados*” (WEBSTER, 1999, p. 564).

As orações também faziam parte das procissões penitenciais da Quaresma e Semana Santa. Cada confraria fazia “*uma série de estações nas igrejas, cruzeiros ao ar livre, ou espaços sagrados no percurso de suas procissões*” (IDEM, 564, 565). O cortejo obedecia um roteiro previamente estabelecido, e consagrado pelo uso continuado e que devia afetar, de igual forma, os sentidos do participante. Fazia parte do espetáculo barroco. Incensava-se esse caminho, as janelas eram decoradas com colchas, flores e luminárias. Segundo Webster (IDEM, p. 562), as procissões eram capazes de permitir a movimentação física de seus personagens (através dos membros articulados) e espacialmente (através das ruas da cidade), enquanto a incorporação da escultura no contexto dava a dimensão temporal.

A procissão do Senhor dos Passos; da Ajuda, visitava os passos, ou estações, que estavam colocados no percurso onde os acompanhantes faziam suas orações. O primeiro estava no “*oitão direito da Sé*”, o segundo no alto do largo do Pelourinho, o terceiro na fachada lateral da antiga Casa dos Pires, na rua do Paço do Saldanha, esquina do Terreiro. O quarto estava na mesma rua, no edifício do Saldanha, que seria depois Liceu de Artes e Ofícios, o quinto no “*oitão esquerdo da Sé*”, o sexto no frontispício do Palácio do Governo, perto da esquina da rua Direita de Palácio, o sétimo na rua do Pão-de-Ló ¹⁷. No século XIX foram substituídos por uma cruz fixa à parede (foto 3), como a que restou no Paço do Saldanha (CAMPOS, 1941, p. 398) e outra existente no Museu de Arte Sacra ¹⁸. Os Passos primitivos eram constituídos de pinturas, pelo que se sabe de influência maneirista, que foram restaurados em 1843, e substituídos em 1855, por outros pintados por José Rodrigues Nunes (fotos 4 e 5) ¹⁹. Nesse caso, apenas os fiéis se deslocavam e os Passos permaneciam fixos.

A rua e a praça eram lugares privilegiados de exteriorização da fé e de alegria festiva. Como essa demonstração não se fazia sem a presença da iconografia religiosa, essencial para despertar a fé na população, a arte teve, também, seu lugar na rua e na praça.

As procissões eram promovidas pelas associações leigas, sobretudo Irmandades e Ordens Terceiras, cujos irmãos participavam desses diversos atos

¹⁶ Essa procissão realizava-se na segunda sexta-feira da Quaresma.

¹⁷ Há uma tradição que reza que os fiéis deviam visitar sete Igrejas nesses atos religiosos. Essas visitas datam da segunda metade do oitocentos, quando grande parte dos sete Passos já não estava marcada por cruzeiros.

¹⁸ O exemplar do Museu de Arte Sacra estava fixada na antiga Sé.

¹⁹ Foram doados ao Museu de Arte da Bahia, em 1933.

públicos de expiação, comparecendo umas naquelas promovidas pelas outras. A procissão de Cinzas, ou da Penitência, promovida pela Ordem Terceira de São Francisco, abria o ciclo no início da Quaresma²⁰. Os festejos da Semana Santa propriamente dita iniciavam-se com a procissão do Triunfo da Cruz de Cristo e Senhor Nosso, que era colocada nas ruas pela Ordem Terceira de São Domingos, na tarde de Domingo de Ramos. Era uma das procissões baianas que se revestia de pompa teatral, sendo uma das mais custosas. Irmandades e particulares se rivalizavam na doação de vestes e adornos, transformando as saídas dessas imagens nas procissões em grande espetáculo que, junto com a movimentação, o exagero gestual e teatral das cenas de sofrimento estavam de acordo com o estilo barroco que exprimiam.

Os Passos formavam cenas que apelavam diretamente à sensibilidade e, no processo de sua criação, colaboravam os escultores, pintores, ourives, alfaiates, tecelões, bordadeiras, carpinteiros, marceneiros, torneiros, entalhadores, cabeleireiros, ferreiros, corrieiros, cerieiros, num processo de obra coletiva que é testemunhada pelos contratos (ALVES, 1967, p. 57), assinados entre as Irmandades, ou Ordens Terceiras promotoras, e os artesãos e/ou artistas. Essas procissões ocupavam, anualmente, um grande número de artistas e artífices, a quem cabia essas tarefas: entalhe e pintura de imagens, restaurações das antigas, charolas, montagens dos andores, elaboração e pintura de figuras, ou os quadros então chamados “*ricos feitos*”, construções arquitetônicas efêmeras, alegorias, pendões, tochas, painéis, castiçais, jarrinhas, varas, estandartes, símbolos, tarjas, velas de cera, etc. Havia uma magia completa na decoração e transformações cênicas das procissões barrocas, ajudadas pela iluminação, fogos, imagens, flagelantes, penitentes, orantes, ricos, pobres, brancos, negros, mulatos, índios, “*fantasmas*” e “*demônios*”, figurados ou imaginários, com interlúdios de músicas e insertos de dança, que aproximavam os Passos à opera barroca²¹. Em quase todas as procissões cantavam-se os motetos, especialmente compostos para os atos, e a Verônica (CAMPOS, 1941, p. 416).

E deviam ser obras bem feitas. A perfeição estava prevista pelo Arcebispado que determinava aos visitantes, e mais ministros, que “fizessem exame nas sagradas imagens, pintadas ou de vulto, e achando alguma indecência, erros ou abusos contra os mistérios divinos ou nas roupas, ou envelhecidas deviam retirá-las e fazê-las enterrar ou queimar e suas cinzas misturadas à água e esgotadas nas pias batismais” (CONSTITUIÇÕES, 1835, p. 258).

Toda a produção escultórica desse período estava fundamentada mais em pressupostos de natureza religiosa do que numa problemática estética. Nesse

²⁰ Nem todas as procissões que eram dedicadas à Paixão de Cristo se realizavam nesse período. Havia procissões em maio, junho, setembro, outubro.

²¹ E não eram apenas nas procissões. A partir de 1790, nas festas do Convento de São Francisco da mesma denominação, tinha-se música do coro, de acólitos e de barbeiros, de órgão, além de zabumba, luminárias de velas de sebo, foguetes e *fogueiros* para montar fogueira em frente à igreja, o que explica, talvez, a presença do *entrudo* na festa do orago em outubro (LIVRO, 1790). Apesar de proibidos, os fogos eram indispensáveis nos festejos. Não só fogos. De origem chinesa estavam proibidos desde os reinados de D. João IV (1610-1641) e D. Pedro II (1639) com pena de degredo para África, mas reapareceram na Bahia onde foram largamente utilizados.

sentido, a arte escultórica baiana ligada aos Passos, se aproximava mais da referência popular, permanecendo fiel às temáticas e concepções do santeiro, mais do que do escultor. Os próprios componentes das Irmandades podiam montar os Passos, chegando a levar as santas figuras para suas casas para vesti-las ou enfeitar os andores.

Boa parte das imagens era restaurada, ou feita expressamente, para os eventos. “*Encarnavam-se imagens com frequência surpreende*, afirmou Marieta Alves²². Segundo Berthold (2000, p. 323) *nunca, antes ou depois, uma época pintou sua própria imagem em cores tão exuberantes*”.

Como nos séculos anteriores, e mais no exagero do período barroco, a população se via emocionalmente envolvida por todos os sentidos: a visão, audição, olfato, e mesmo paladar, pois, após (ou antes) de quase todas as cerimônias faziam-se sessões de comilança (CAMPOS, 1941, p. 284, 313). As pernoitadas, decorrentes das vigílias velando o Senhor, fizeram os fiéis levar comidas para a igreja. Isso, junto com a dança, foi proibido, mesmo no adro dos edifícios religiosos (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 268-269). Não impediu, no entanto, as comidas em outros recintos e mesmo na rua. Esse hábito já vinha da Europa, passara por Portugal e foi acentuada pelos costumes negros²³ na Bahia. Assim, a realidade espiritual efêmera tornava-se palpável, podendo ser experimentada. E todos participavam, de uma forma ou de outra, do evento. Não havia espectador passivo. Quando nada, participava como testemunha histórica e, num outro nível, através de seu envolvimento emocional.

E nessas procissões se usaram, sobretudo, as imagens de vestir, que permitiam expressões e gestos teatrais, que possibilitavam a comunicação direta com os fieis nas ruas. Apesar de mal vistas pela Igreja (IDEM, p. 257), as imagens de vestir foram divulgadíssimas por toda a Bahia no setecentos e primeira metade do oitocentos. A possibilidade de mudar a roupagem e gestos se coadunava perfeitamente com a teatralidade barroca e com o que a cena pedia. Essa prática, como se viu, remontava a Idade Média, quando, nas teatralizações das vidas dos santos, a Igreja tomou emprestado do teatro de marionetes o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam. Recuperado o teatro pela ópera do século XVI europeu, as cenas uniam a visão, a audição ao sentimento, à ilusão, cumprindo o programa de Marino Marini de “*far stupir*”, assombrar, com cenário temporário e luxuoso, tanto quanto seu similar no velho mundo.

Para maior realismo as imagens eram providas de olhos de vidro, lágrimas, cabelos humanos, braços e pernas móveis e cores extremamente naturais. As

²² P. ex., os Livro de Termos de Resoluções da Ordem 3ª do Carmo (1745-1793) registra o acerto feito com o pintor Domingos da Costa Filgueira para encarnar as imagens de vulto, cabeças e mãos de outras destinadas aos Passos da Quaresma (ALVES, 1960, fl. 1). Dizia-se estofar em vez de encarnar.

²³ Segundo Varella (1933, p. 57) no dia das festas das entidades do culto negro, os Orixás, se servia a melhor comida para se precaver de alguma enfermidade ou outros agouros. A Inquisição e toda a estrutura eclesiástica não permitia a exteriorização desse culto, de onde resultou o singular sincretismo dos Orixás com as invocações católicas.

articulações permitiam transformar a posição das imagens para serem usadas em rituais diferentes²⁴. As preciosas gotas de sangue, ornamentadas por rubis²⁵ na figura de Cristo, lhe davam um brilho de coisa viva. Como complemento indispensável ao conjunto se somava a Senhora da Soledade, ou Nossa Senhora das Dores, para provocar mais ainda a piedade e a devoção nos fieis através de efeitos miméticos. Para tanto, cravavam-lhe uma ou várias espadas no peito. De forma ilusória se revivia fisicamente a Paixão de Cristo e a dor de Maria. E a ilusão e os gestos teatrais eram componentes barrocos.

O setecentos substituiu as antigas vestes negras do seiscentos por preciosas vestimentas, de finos tecidos, por vezes bordadas a ouro ou prata que, em conjunto com os demais ornamentos, contribuíam significativamente para a verossimilhança da imagem. E era o próprio “*Sagrado Concílio Tridentino*” que mandava que “*se pintem retabulos, ou se ponhão figuras dos mysterios que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção, porquanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe,*”... (IDEM, p. 257-258)²⁶.

No período barroco a predominância das imagens das procissões era de figuras de Santos como se via na procissão do Triunfo, de 1778, em que saíram as charolas de Nossa Senhora do Rosário, o Senhor do Triunfo, os patriarcas São Francisco e São Domingos, Santa Rosa de Lima, Santa Catarina de Sena, Senhor Santo Cristo, São Domingos deitando os bentinhos, Santa Margarida de Castela, Milícia de São Domingos, Triunfo, Moisés, Batista e a Figura da Ordem (CAMPOS, 1941, p. 296-297).

Cinquenta anos depois, entravam outras figuras formando cenas mais complexas dentro de todo espetáculo, como o andor (6º) do Senhor Crucificado despregado da cruz, o braço direito, com o qual abraça Santa Ozana de Mântua, a qual se encontra ao sopé genufletica, ladeados por um anjo e duas tochas ou outro andor (8º) com o beato Luís sobre uma fogueira, com uma bacia branca e nela as cabeças de sua mulher e dois filhos, levando uma igreja ao lado, ardendo em fogo, feito todo esse mal pelos hereges albigenses e nesse conflito apareceu-lhe o Senhor consolando-o, além dos mesmos ornamentos. Nessa procissão, de 1830 entravam, além das figuras anteriores, Sansão, Débora, Judite, David, Nossa Senhora do Rosário, São Gonçalo de Amarante, Santa Joana. Em outras procissões anteriores saíam o Senhor dos Passos, Ecce Homo, o Senhor na Prisão, o Senhor da Coluna, o Senhor da Pedra Fria, o Senhor no Horto, São Tomás de Aquino, o Senhor Glorioso, Nossa Senhora da Glória, Santa Júlia, dominicana crucificada. Estas imagens identificavam esta procissão com as demais do ciclo da Paixão (IDEM, p. 291-293).

Ao lado deste ciclo, a festa de “*Corpus Christi*” era uma das mais importantes procissões e fazia o contraponto àquelas da Paixão. Era a ópera alegre. A festa do Corpo de Deus, que se repetia num denso simbolismo do auto da

²⁴ Chegavam ao exagero dos coloridos dos membros gangrenados de Cristo.

²⁵ Na realidade é um mineral denominado ouro-pigmento (MORESI, 1997, p. 70-71).

²⁶ Corresponde a sessão XXV do Concílio Tridentino (REYCEND, 1786, p. 345 e segs.).

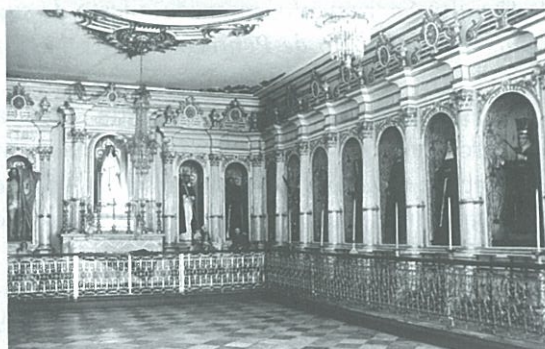


Foto 1



Foto 2

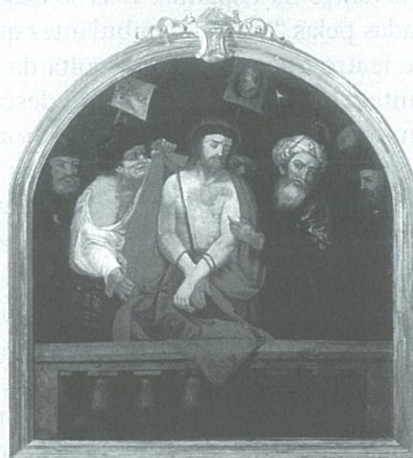


Foto 4

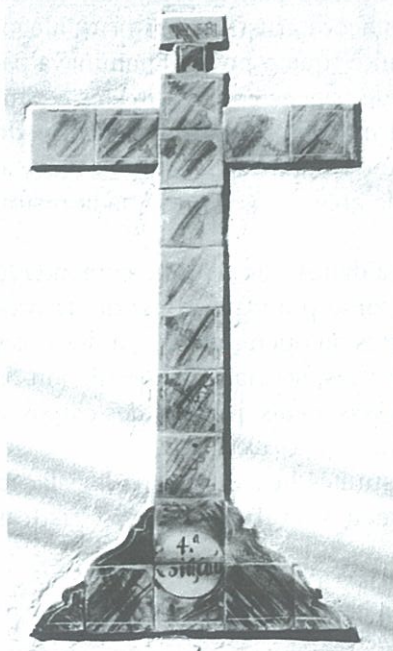


Foto 3



Foto 5

transfiguração do sacramento da Eucaristia²⁷, fazia parte do mesmo ciclo da Paixão. Teve, porém, a data comemorativa mudada. “*E posto que a Igreja Catholica por occupada neste dia*” – Quinta-feira Santa – “*com as Confissões dos fieis, sagração dos Oleos, cerimonia do Lavapés, e mais Officios Divinos, e não poder então solemnizar plenamente tão alto Sacramento, reservou a festa de sua instituição para a Quinta feira depois do Octavario de Pentecoste*” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 51-53)²⁸.

Mandavam as próprias Constituições que, na festa do Corpo de Deus, a procissão saísse da Sé, pela manhã, percorrendo as ruas, e lugares “*que deviam estar limpos e ornados com ramos, e flores, e as janellas, e paredes concertadas, e armadas com sedas, panos, alcatifas, tapeçarias, quadros, imagens de Santos, e outras pinturas honestas*” (IDEM, p. 193-195).

Na verdade, a procissão de “*Corpus Christi*” promovia o encontro da religiosidade com algumas representações pagãs, herdadas da mitologia clássica. A mistura de antiguidade e cristianismo nas alegorias já havia sido notada por Cervantes na Espanha. Elas se desenvolveram ali, no início do barroco, divulgadas pelas “*troupes*” ambulantes que atuavam em vários lugares na temporada de teatro que ocorria por volta da festa de “*Corpus Christi*”. Os atores ambulantes, que eram socialmente desconsiderados como os ladrões e assassinos, cumpriam uma “*missão dogmática na peça de Corpus Christi*” (BERTHOLD, 2000, p. 267-268). Esses costumes chegaram até a Bahia.

Na procissão de *Corpus Christi*, além da obrigação de toda a população comparecer a esse e outros atos religiosos públicos promovidos oficialmente pela Câmara, os oficiais mecânicos e os padeiros, padeiras, confeitheiros, quitandeiros e marchantes eram obrigados, também, contribuir para as alegorias, danças e ornamentos, marcando a síntese de manifestações artísticas barrocas: alegorias à serpente, dragão, cavaleiros, anão, gigante (que o povo denominava pai dos anões), gigante, São Jorge acompanhado de pagens com trompetes e tambores, tourinhas, bandeiras de ofícios com a imagem do patrono estampado sobre tecido. Compunham o cenário barroco de herança, sobretudo ibérica, transformando-se em um teatro ambulante na área da Sé. Quase nada restou dessas procissões.

Nelas, à flagelação se opunham a música e a dança e ao jejum recomendado se contrapunham as gulodices, lautas mesas como prática obrigatória da própria mesa diretiva das irmandades. Óperas tristes ou óperas alegres, todos esses atos religiosos, na ausência de recursos terrestres, serviam, como diziam os contemporâneos, para pedir a “*salvação de nossas almas, remédio dos corpos, e de nossas necessidades*” (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 191).

Apesar de seguir os ritos ditados pelos costumes lusos, e toda a legislação eclesiástica, a religiosidade baiana, desde o século XVIII, teve características

²⁷ O Concílio Tridentino recomendava a procissão em honra do Santíssimo Sacramento da Eucaristia, pelos caminhos e lugares públicos (“*Decreto do Santíssimo Sacramento da Eucharistia*”, Sessão XIII, cap. I a IV). (REYCEND, 1786, p. 241).

²⁸ Equivalente a Sessão XIII do Concílio de Trento (REYCEND, 1786, p. 241 e segs.).

muito particulares herdada, como a portuguesa, da tradição medieval européia, misturada à superstições, à heranças pagãs, à influências mitológicas clássicas, mas também permeada pelas crenças primitivas dos índios e africanos. Isso tudo explica a festa religiosa baiana estar, até hoje, sempre ligada à rua, dança, comida, bebida, à folia. A festa não levava o fiel ao pecado e ao inferno, ao contrário era, e é, o caminho da santidade.

Referências bibliográficas

- ALVES, Marieta. Encarnadores de imagens, douradores, pintores. Original arquivo Marieta Alves, Arquivo Público do Estado da Bahia, 1960. 3fl. Datil.
- _____. Escultura. In: ALVES, Marieta, SMITH, Robert, OTT, Carlos e RUY, Affonso. *História das artes na cidade do Salvador*. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967. p. 47-65. (col. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, IV).
- _____. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico P^e São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. 431p.
- _____. Nobreza diferente, *A Tarde*, Salvador, 27 jan. 1958.
- ANCHIETA, Joseph (P^e). A Paixão. In: *Dialogos da fé, texto tupi e portugueses*. São Paulo: Loyola, 1988. p. 164-195.
- ANNAES DA BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro, v. 49, p. 111, 159, 162.
- ARAÚJO, Antonio. *Catecismo da língua brasileira*. Rio de Janeiro: Olímpica (Edição fac-similar da edição de 1618).
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 323-379.
- CAMPOS, J. da Silva. Procissões tradicionais da Bahia. In: ANNAES DO ARQUIVO PÚBLICO DA BAHIA, Bahia, v. 27, p. 249-529, 1941.
- CARTAS DO SENADO, 1638-1637. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, pref. 1951. v. 1º, p. 68.
- CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa, em 1719, e Coimbra em 1720).
- DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973. (Col. Nueva Clio. La historia y sus problemas). 330p.
- FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974. 90p.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Da fé à dança: a procissão como síntese de manifestações artísticas (Bahia – Brasil). In: *Actas Struggle for Syntesis; A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; The total work of art in the 17th and 18th centuries. Simpósio Internacional*. Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 1999. v. 2, p. 463-472.
- _____. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: MACHADO, José Alberto Gomes (Coord.). *Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte; A arte no espaço Atlântico do império português*. Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 11-38.

- FROGER, François. *Relations d'un voyage fait em 1695 & 1697 aux côtes d'Afrique, Destroit de Magellan, Brezil, Cayenne, & Isles Antilles par une escadre des vaisseaux du roy, commandée par monsieur de Gennes*. Paris, 1700.
- LEITE, Serafim, (S. I). *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil; 1549-1760*. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. 324p.
- LIVRO DE CONTAS DA RECEITA E DESPEZA deste Convento de N. P^e. S. Francisco da Cidade da Bahia, Caza Capitular desta Prov^a Franciscana, de S. An^o do Brazil Desde 1790 athe 1825, em q. se concluiu e findou.
- MAGALDI, Sábato. O teatro como catequese. In: *Panorama do teatro brasileiro*, 3ed. São Paulo: Global, 1997.
- MATTOSO, Kátia Q. *Bahia, século XIX, uma província no império*. Trad. Yedda de Macedo Soares. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747p.
- MORESI, Claudina M. Dutra. Os "rubis" das chagas dos Cristos. In: *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, n. 127, v. 22, p. 70-71, mar./abr. 1997.
- PAGNIER, Dominique. Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu. In: *Christus*, Paris, t. 42, n^o 167, p. 333-343, jul. 1995.
- PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Martins, 1942.
- PROVISÕES REAIS, 1641-1680, L^o 134 (cópia), fls 125rv, 126rv.
- REYCEND, João Baptista. *O Sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e V^{er}. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana*, 2ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2t. (tirada da edição de Rouan, de 1772).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 281p.
- TAVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1983. 193p.
- TURNBULL, John. *A voyage round the world, in the years 1800, 1801, 1802, 1803 and 1804: in which the author visited the principal islands in the Pacific Ocean, and the english settlement of Port Jackson and Norfolk Island*. London, 1805.
- VARELLA, João. *Da Bahia que eu vi; factos, vultos e typos populares*. Bahia: O Povo, 1933.
- VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Bahia: Itapoã, 1969. V. I.
- WEBSTER, Susan Verdi. Image and audience HolyWeek processional tableaux in golden-age – Spain. In: *Actas Struggle for Syntesis; A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; The total work of art in the 17th and 18th centuries*. Simpósio Internacional. Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 1999. v. 2, p.557-569.