

Os cachimbos barrocos: materialidades arqueológicas entre o sagrado, o artístico e a vida vivida¹

Sarah de Barros Viana Hissa

*Pós-doutora pela UFMG
Bolsista CNPq PDJ- Processo 163525/2020-0*

Palavras-chave: arqueologia, materialidade, barroco.

Apresentação

O barroco é um estilo artístico que, no Brasil, atingiu seu auge em arquiteturas eclesiais do século XVIII, associado a elementos rococó (Bazin, 1964; Panofsky, 1995, Bastide, 2006, 2018). Fez parte dos principais templos religiosos setecentistas, em uma exuberância decorativa. O objetivo ornamentalista barroco, que remete à *decoreção absoluta*, deliberadamente gerava deslumbre e confusão vertiginosa, que, associados aos motivos religiosos e intensa sentimentalidade psicológica, desempenharam função cristã de persuasão (Wölfflin, 2018; Adorno, 1982).

No entanto, o barroco não se limitou a espaços eclesiais, estando presente em vários suportes materiais seculares. Nesse sentido, há uma categoria de cachimbos feitos e utilizados no Brasil entre os séculos 17 e 19 que foi denominada barroca desde a década de 1940 (cf. Barata, 1944, 1951; Brancante, 1981; Agostini, 1998, 2018; Souza, 2000, 2018; Hissa, 2018, 2022). O presente trabalho aborda esses cachimbos a partir da Arqueologia, disciplina — antropológica segundo o modelo boasiano dos quatro campos — que tradicionalmente trata de materialidades. Várias peças compõem a discussão (Hissa, 2022), compiladas por meio de levantamento direto em coleções museológicas e arqueológicas e indireto, em fontes secundárias (livros, artigos, trabalhos acadêmicos e relatórios de pesquisa).

Múltiplas questões podem ser colocadas a partir dessas peças tão dispersas no território brasileiro sobre a materialidade dos cachimbos, bem como sobre características da sociedade que os produziu e consumiu e o próprio etos barroco. Espera-se evidenciar algumas insuficiências de e/ou permeabilidades entre oposições

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022

duais entre sagrado e profano, arte e artesanato, erudito e popular, material x inconcretude, entre outras.

Sobre cachimbos de barro

Os ditos cachimbos de barro eram feitos local ou regionalmente no Brasil colônia e império. De modo geral, essas peças eram queimadas a baixas temperaturas, produzindo peças cerâmicas geralmente em tons terrosos, vermelhos e pretos, porosas e muitas vezes com núcleo reduzido, de onde se infere o uso de argilas com algum teor de ferro. Eram produzidos por modelagem ou moldagem e a forma mais recorrente é a angular curta, para inserção de piteira vegetal (Figura 1a), mas também aparecem na forma de angular longa, com haste e boquilha integradas ao forninho em peça única (Figura 1b) (Hissa, 2019a).

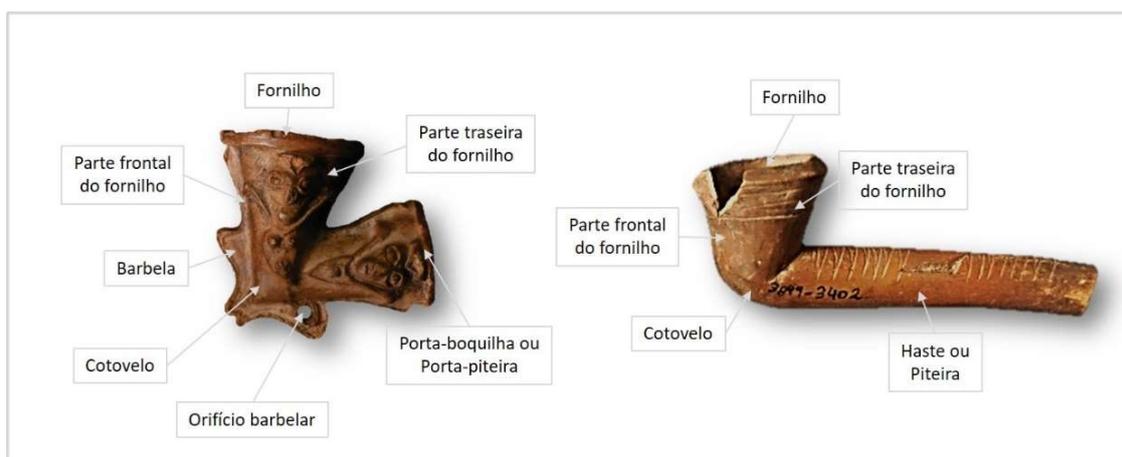


Figura 1: Cachimbos de barro (ou cachimbo cerâmico). À esquerda, cachimbo angular curto para inserção de piteira vegetal; À direita, cachimbo angular com piteira integrada. Fonte: a autora.

Brancante (1981:427) já havia usado o termo *cachimbo de barro* (expressão também êmica, no que era utilizada no século 19) na década de 1980 e aponta a relação entre esse pito de forma angular curta e “as classes sociais, mais acentuadamente entre as mulheres e os escravos”, travada pelos viajantes estrangeiros oitocentistas.

É notória a associação histórica de escravizados ao fumo, o pito, tanto em menções literárias, quanto iconográficas. Essa associação entre pessoas escravizadas e o uso de cachimbos de barro aparece também em anúncios de “*escravos fugidos*”

veiculados em periódicos oitocentistas (cf. Figura 2), como já apontado por outros arqueólogos (Lima et al. 1993; Agostini, 1997, 1998; entre outros).

Nesse contexto, lembra-se o saci-pererê, que não somente se trata de uma “alegoria que representa a imprevisibilidade do sertão”, mas também se apresenta como um diabrete negro e uma combinação cultural, no que é “bastante próximo dos orixás africanos, dos íncubos romanos, dos duendes europeus, das entidades fantásticas portuguesas, dos espíritos caprichosos dos indígenas” (Anastasia, 2002, p. 389). Essa criação zombeteira, fantástica e assombrada, aborda de súbito pessoas em estradas e locais ermos, pedindo fumo e dando cachimbadas.

As ilustrações produzidas por viajantes no Brasil entre os séculos XVIII e XIX oferecem também elementos importantes para a discussão, como as feitas por Augustus Earle, Carlos Julião, Joaquim Cândido Guillobel, Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. Como se pode ver nas reproduções a seguir (cf. Figura 3), nota-se que Debret pinta somente mulheres negras empunhando cachimbos. Essa relativamente alta frequência até permite questionar se as menções à mulher fumadora resultam de um estranhamento. Em outras palavras, não fica claro se essas referências frequentes à fumante se explicariam mais por um possível contraponto com homens não fumantes, ou com mulheres europeias não fumantes. Já o português Guillobel pinta tanto homens quanto mulheres, sempre negros. De acordo com o príncipe Maximiliano, os cachimbos dos escravizados seriam de barro escuro e haste vegetal (Wied-Neuwied, 1940 [1815], p. 94-95).

Escravo fugido.



DE JACOB FURTADO DE MENDONÇA em sua fazenda de S. João do Monte Alegre em Itabapuanna, fugio desde 4 de fevereiro de 1867. o seu escravo—Bernardino—pardo, idade 38 annos, cheio de corpo, cabeça e cara grande, bastante barba, nariz grande, e boca regular, olhos pequenos e tem o sestro de os virar como vêsgo quando está conversando, bons dentes, e um da frente de cima lascado, tem na phalange do dedo do meio da mão direita uma tortura occasionada de moer no engenho, e na esquerda teve um panaricio no dedo indice, que cahio a ponta, ficando rombudo; é tropeiro e andou muito na provincia de Minas, ferra e atalha, é serrador, tira formigas, e é bom serviço de roça e derribador; uza fumar em cachiinbo; quem o prender ou der noticia certa a seu senhor ou nesta typographia, ou ao capitão Lages, no Porto de Santo Antonio, será bem gratificado.

Figura 2: Anúncio do periódico histórico “O liberal de minas”, 1868.



Detalhe de pranchas de Debret, da esquerda para a direita: "Vendedor de arruda"; "Costumes do Brasil"; "Café torrado"; "Vendedoras de milho".



Detalhes de pranchas de Guillobel, datadas de 1814, da esquerda para a direita: "As peças"; "Negra quitandeira com o filho nas costas"; "Negro pobre carregando cesto nas costas"; "Quitandeiras na feira".



Detalhe de prancha de Guillobel: "Interior de uma casa do baixo povo", 1820.

Detalhes das pinturas de Carlos Julião: "Escravos de ganho" e "Negras vendedoras".



Detalhes das pranchas de Rugendas: "Lavadeiras no Rio de Janeiro" e "Venda em Recife"

Detalhes das pranchas de Rugendas: "Jogo da capoeira" e "Habitação de negros"

Figura 3: Representações de cachimbos de barro sendo usados em diversas ilustrações oitocentistas.

Assim, na arqueologia, o uso dos cachimbos de barro em geral foram frequentemente associados a grupos étnico-culturais afrodescendentes (para alguns exemplos brasileiros, ver Lima et al., 1993; Agostini, 1998; 2009; 2011; Souza, 2000, 2018; Paiva, 2015; Souza e Lima, 2022; para alguns exemplos estadunidenses, ver Emerson, 1999; Mouer, 1999; Agbe-Davies, 2015; 2017; Monroe, 2002).

No que tange a fatura artesã na colônia, Barata (1944; 1951) já aludia para o trabalho indígena no século XVII no norte do Brasil na decoração de prataria e retábulos do barroco amazônico, reforçando que o trabalhador não era o luso-brasileiro (o que inclusive vai ao encontro da versão portuguesa do trabalho físico e manual discutida por Holanda, em 1948; Cunha, 2005; e outros). Entre a população livre, ofícios de artífices, artistas, bem como arquitetos e mestres de obras eram frequentemente ensinados pelo mestre no seio da própria família ou a seus oficiais e aprendizes (Campos, 2006). No entanto, lembra-se que os africanos e afrodescendentes escravizados e forros foram responsáveis por muito da produção artesã na sociedade brasileira (Agostini, 1998; Souza, 2002; Cunha, 2005). Para o caso mineiro, lembra-se que a mão de obra de escravizados e forros foi empregada nas edificações, desde a construção das estruturas até suas elaborações artísticas. No caso das irmandades, elas ou possuíam seus próprios trabalhadores escravizados ou os alugava. Os trabalhadores, então, no caso de arquiteturas de barro, tratavam a terra, bem como, no caso de entalhes, esculturas e pinturas, também podiam auxiliar o ofício. Campos (2006) inclusive ressalta a figura do trabalhador manual afrodescendente (usando-se do termo *mulato*), que era quem criava e executava obras de arte, tomando conta do campo artístico durante o barroco mineiro.

Assim, mesmo em produções de maior escala, é mais que presumível que cachimbos eram feitos por artesãos indígenas, africanos e afrodescendentes, tenham sido eles escravizados ou alforriados, e que alguns (ou vários, ou todos) elementos formais e motivos decorativos tenham sido escolhidos ou elaborados por eles. O quanto as elites luso-brasileiras estiveram associadas ou permissivas em relação a esse processo produtivo ainda não está claro. De todo modo, é importante pensar essa questão mantendo em mente a amplitude da dispersão de vários tipos de cachimbos de barro e a visibilidade do uso dessas peças no cotidiano.

Sobre os cachimbos barrocos

Agora referindo-nos especificamente aos cachimbos de barro ditos barrocos, nota-se que eles apresentam uma série de elementos decorativos semelhantes à esse estilo artístico, o que foi apontado desde a década de 1940 (Barata, 1944, 1951; Ott, 1944; Brancante, 1981). No estilo barroco, as formas exibem uma preferência pelas diagonais, bem como curvas e contracurvas, conferindo dinamismo e movimentação geral à composição. Há gosto por movimentos cíclicos, turbulentos e instáveis. Os efeitos da luz fazem sempre parte das elaborações barrocas. Manifestam um gosto pelos contrastes, como no encontro entre o claro e o escuro, que representa a própria dualidade da vida. Considerando suportes tridimensionais, emprega abundante massa escultórica, o que favorece uma visão em profundidade e o dito contraste claro/escuro, parte do que Heinrich Wölfflin define como efeito de massa. O cheio predomina nas composições, pelo que se fala no horror ao vazio próprio do barroco (Campos, 2006; Wölfflin, 2018). A repetição de formas enclausura e anula o espaço cênico, fazendo impessoal o conteúdo dramático (Echeverría, 2000). É nesse sentido que Theodor Adorno (1982) oferece uma definição contundente da arte barroca como *decoreção absoluta*. Esses elementos podem ser vistos nos cachimbos. Como elementos barrocos recorrentes nesses objetos do fumo, ressaltam-se: fitomorfos em folhagem serpeante, em estilização grega de folhas de acanto e em rosáceas (Barata, 1944, 1951); volutas, anjos, máscaras, caretas, cornucópias, sanefas, perolados, estrias, cordame, óvulos e besantes (Brancante, 1981); sequências de semiesferas e linhas onduladas (Agostini, 1998); semicírculos margeando as bordas do forninho e da porta-boquilha (Souza, 2000). Alguns desses elementos estilísticos e/ou iconográficos podem ser vistos a seguir (Figura 4).



Figura 4: Alguns exemplos de cachimbos de barro em estilo barroco, encontrados em diversos sítios arqueológicos no Brasil: a) Cachimbo com elementos fitomorfos, proveniência Santarém, PA; b) Forno do cachimbo com querubim, Mariana, MG; c e d) Rocalha, cordame e besante, barbela em volutas, MG; e) Cachimbo *Quatro Máscaras*, MG; f) Cachimbo com flor lateral (possível *Bese Saka Adinkra*), MG. Fotos: da autora.

Alguns tipos fitomorfos (flores e ramos) associáveis ao estilo barroco estão aqui ilustrados na Figura 4. Nela, observa-se o grau de rebuscamento que podem atingir os cachimbos de Santarém (figura 4a). Entre os ramos curvados, observam-se pequenos círculos incisos, expressando o verdadeiro horror ao vazio que prega o barroco. Na Figura 4b representa-se um querubim e uma rosácea ladeada por folhagens, lembrando que os querubins característicos da arte barroca são raros nos cachimbos. Considerando o próprio gosto do espírito barroco pela justaposição de elementos potencialmente contraditórios (Wölfflin, 2018), não haveria problema em inserir símbolos intensa e exclusivamente cristãos, sagrados, em cachimbos, objetos ordinários. As barbelas barrocas são protuberâncias no cotovelo do cachimbo que carregam muitas volutas no seu contorno e decoração interna, cujas linhas podem prosseguir em direção à lateral do forninho. Algumas tem contornos muito elaborados (ver 4c-f), lembrando os desenhos curvilíneos dos arremates em altares e retábulos, que se associam diretamente à aversão barroca aos ângulos retos (Bazin, 1964).

Vale lembrar que nos Países Baixos do século 17 também foram fabricados cachimbos referidos como barrocos na literatura estrangeira (Duco, 1987; Hissa, 2019b, 2020). Esses, no entanto, eram de pequeno tamanho e apresentavam decoração delicada e intrincada. Enquanto isso, os cachimbos barrocos feitos no Brasil apresentam muito mais dramaticidade. A dramaticidade dessas peças advém em grande parte do grande volume e monumentalidade dos artefatos, de seus componentes e dos seus padrões decorativos, que traz grande contraste de claros e escuros, enfatizando o já dito *caráter plástico* das decorações. Nota-se sua influência rococó e o regionalismo do barroco mineiro, que se afasta do barroco europeu e seus padrões mais acadêmicos para criar sua expressão mais diversa, eclética e com tom *pesado*. Por exemplo, os cachimbos *Quatro Máscaras* (Figura 4e) evocam um *peso* inexistente na sua contraparte neerlandesa. Desde o uso da argila branca, os artefatos dos Países Baixos são leves, suaves e delicados, permitindo apreender os finos e profusos motivos em rápida movimentação de olhos (Hissa, 2018, 2019b, 2020). Já nos pitos brasileiros, as tonalidades das argilas vermelhas e escuras conferem sensação de calor abafado, os poucos e grandes motivos obriga um olhar mais vagaroso e, particularmente no padrão *Quatro Máscaras*, há sentimento nas expressões faciais que dão tom dramático e afrontoso à sua observação, que lembra o que traz a também a obra de Aleijadinho.

Adiciono a essas possibilidades interpretativas, a de que essa peça carrega representações de máscaras teatrais, aludindo à comédia e à tragédia. O uso de máscaras no teatro remete, em primeiro lugar, às ao teatro clássico grego e, posteriormente, à *Commedia dell'arte*. A *Commedia dell'arte*, forma teatral renascentista, expressava-se com o uso de máscaras e personagens bem estabelecidos, como o arlequim, o pierrô e a colombina, que vieram a ser posteriormente incorporados pelo carnaval brasileiro, já no século 19 (DaMatta, 1997; Faria, 2012; Prado 1999; Hissa, 2022). De acordo com Perny (2015), no Rio de Janeiro oitocentista, “nos bailes, as fantasias mais conhecidas eram justamente as de ‘Dominó’, ‘Pierrot’, ‘Arlequim’ e ‘Colombina’” (Perny, 2015, p. 63). Lembra-se que esses personagens podem apresentar longas lapelas e pompons ao longo do peito, semelhantes às figuras no cachimbo das *Quatro Máscaras* (para outras imagens desse tipo de cachimbos, ver Ott, 1944; Alves, 2015; Hissa, 2022).

Ainda, Paiva (2015) e Agostini (2018) apresentaram peças encontradas em Diamantina, MG, do tipo *Quatro Máscaras* e alguns pitos que parecem uma variação desse, cujos rostos são circundados por uma sequência de perolado, entendida pelos autores como rosários associados à irmandade de negros. Paralelamente, deve-se

ressaltar também a centralidade e intensa elaboração estética de máscaras de origens africanas, em várias regiões da costa atlântica, como nos atuais países da Guiné, Costa do Marfim, Benin, Nigéria, Camarões e Gabão, bem como no Congo, Tanzânia e Moçambique (Carise, 1998; Monti, 1969).

As máscaras, rostos tão artesanais quanto o próprio cachimbo, ilustram uma distância entre a identidade cotidiana e a presença cênica extracotidiana (Contin, 2010). É um processo de vestir-se e transformar-se. Permite escapar de si mesmo. A máscara define não somente aspectos físicos do novo rosto, mas também história pessoal, sentimentos momentâneos, personalidade e caráter. Falam da vida cotidiana, mas também da fantasia, da representação e da cenicidade que é a vida em sociedade. E essa cenicidade da vida social se associa em especial com o papel da festa no barroco, que era religiosa, mas também catarse lúdica.

Já o cachimbo ilustrado na Figura 4f apresenta flores laterais de quatro pétalas que apresenta similaridade com três símbolos Adinkra associados ao Império e o povo Akan e Axante, em Gana, na África Ocidental, onde o comércio de pessoas escravizadas foi estabelecido na Costa do Ouro e Costa da Mina.

Os 39 símbolos Adinkra foram utilizados frequentemente em tecidos reservados a adultos da realeza e elite Axanti na sociedade Akan em Gana, feitos por homens. Seu uso requeria conhecimento dos significados dos motivos (Martino, 2020). Originalmente, eles desempenharam um papel funerário, referente à despedida do morto. Ao final do século XIX, a Inglaterra produzia tecidos para o mercado africano, tendo várias pessoas sido fotografadas trajando os símbolos na Costa do Ouro. São hoje usados também em roupas casuais, bijuteria, souvenirs, mobiliário ou paredes. Eles carregam valores filosóficos, educacionais, históricos e morais Akan, bem como significados simbólicos, culturais, sociais, patrimoniais e estéticos (Dzokoto et al. 2019). Alguns símbolos, tais como o AYA, o FAWOHODIE e o NYANSAPO foram inclusive associados especificamente ao uso, no presente, no empoderamento feminino (Aboagyewaa-Ntiri e Vijayan, 2016). O sistema Adinkra de símbolos foi carregado na diáspora africana para o Novo Mundo, entre o qual o símbolo SANKOFA foi especialmente discutido em contextos arqueológicos nos EUA, como a sua identificação em um sepultamento africano em Nova Iorque (Mack e Blakey, 2004; Temple, 2009; Seeman, 2010).

Entre os três símbolos Adinkra que se assemelham à flor de quatro pétalas do cachimbo ilustrado na Figura 4f são o *Bese Saka*, o *Nkuma Kese* e o *Nserewa*. O

primeiro símbolo, *Bese Saka* (que pode ser traduzido como “saco de nozes-de-cola”), indica afluência, abundância, unidade e poder, remetendo também ao papel da agricultura nas relações entre pessoas. As nozes-de-cola, que não podem ser confundidas com o orobô do candomblé, apresentam grande quantidade de cafeína, podendo ser usadas como estimulantes, o que é interessante se associadas ao cachimbo, que guarda a queima de um outro estimulante. O símbolo *Nkuma Kese* (“o grande quiabo”) indica supremacia e superioridade. O *Nserewa* (“conchas, búzios”), sugere riqueza, troca, abundância e afluência. Já que nos atemos aqui a especulações, é possível que seja uma combinação de mais de um desses símbolos. Vale também notar que a concha da qual fala o símbolo de abundância *Nserewa* é também o búzio. Enquanto a concha aberta representa o rococó e o barroco para europeu e lusobrasileiro, ela pode ter sido trazida por africanos e seus descendentes para o barroco, com novo significado. O próprio búzio foi observado associado a conchas, nos entalhes do altar lateral da Igreja de Santa Ifigênia dos Pretos em Ouro Preto, MG (cf. Figura 5).



Figura 5: Búzios (indicados por setas amarelas) nos entalhes do altar lateral da Igreja de Santa Ifigênia dos Pretos em Ouro Preto, MG. Fonte: Adaptado de Lima Filho (2013, p. 299).

Por fim, considerando que a produção artística barroca tende a extrapolar os seus limites formais (Bazin, 1964), Souza (2000) ponderou, de forma muito arguta e poética, que havia “a intenção de se projetar a cena acima dos limites físicos da peça, associando-se ao efeito lúdico da fumaça que se desprende do seu forninho” (2000, p. 81). Isso é também dizer que o conjunto completo *fumaça-cachimbo* que aparece somente durante o ato de fumar integrava uma composição estética barroca, na qual o cachimbo sugere (e já contava com) algo externo à ele: a fumaça. Estendendo essa ideia, imagina-se que fazer fumaça poderá ter harmonizado com o próprio pensamento dual do barroco — que opõe claro e escuro, sagrado e profano, eterno e efêmero, matéria e espírito, talvez, o sólido e a fumaça – sendo que essa flui da maneira mais barroca possível, nas suas volutas irrestringíveis e imprevisíveis. No entanto, ao mesmo tempo, lembra-se aqui o conceito de *afronatureza* (cunhado por Novaes, 2021). Com apoio dessa noção, pode-se pensar que o conjunto cachimbo, fumaça e fumo poderão compor uma ação estética e cosmológica, que poderá ter permeado desde a produção dos cachimbos até o seu uso. O tabaco, enquanto planta que transcende a forma sólida, a partir do contato com o fogo, ao virar fumaça, pode ter tido vários significados de transmutação corpórea, como parte de tecnologias e atos afro-religiosos que não se reduzem ao momento ritual (Novaes, 2021)².

Ao longo do texto, discutimos que cachimbos cerâmicos com motivos barrocos aparecem com ampla dispersão no território brasileiro, associados aos séculos 18 e 19 (Hissa, 2022), o que traz questões referentes a quem produzia esses elementos com motivos tão similares enquanto bastante disseminados. Como apresentado, informações historiográficas sobre as categorias socioeconômicas de artífices e artesãos apontam para as populações subalternizadas, sejam elas indígenas ou afrodescendentes, a depender dos contextos cronológicos e geográficos. Assim, ressalta-se a relação íntima da produção manufatureira no Brasil colônia e império com as camadas sociais associadas aos africanos e afrodescendentes, escravizados ou alforriados (Cunha, 2005). Nesse sentido, a elaboração artífice e artística ficava a cargo dessas pessoas e suas habilidades e gramáticas estético-culturais.

Nesse mote, foi interessante também levantar aqui possíveis manifestações associadas a estéticas e cosmologias de matrizes africanas. No caso dos cachimbos barrocos, aventamos algumas possíveis manifestações de origens africanas na

² Essa sugestão interpretativa minha é oferecida de fora da fronteira (Mignolo, 2020) afrocêntrica e com certeza se valeria de proximidades diretas com cosmologias de matrizes africanas.

iconografia, como o símbolo Adinkra e a representação de máscaras. Essa tentativa é fundamental, por mais que seja necessário manter cautela frente à observação de marcadores étnicos (Lima, 2011) e essencializações (Allen, 2016; Alves, 2015), à busca por africanismos (Herskovits, 1941) ou à construção de purês ou mulas (Silliman, 2015; 2019), para citar algumas questões entorno de processos de etnogênese. Afinal, essas populações tiveram uma trajetória que deve ser reconhecida também na sua materialidade. Pensar práticas materiais e grupos ou povos de modo diacrônico e em termos de continuidade entre passado e presente é ressaltar sua persistência, seja a partir de permanências como de transformações. Todavia, muito ainda deve ser pesquisado e ponderado sobre o caso específico dos cachimbos de barro, da sua fatura e uso, para elaborar proposições mais sólidas, fundamentadas e integradas em diversas fontes.

Breves reflexões para um acabamento sem terminação

Através dos seus motivos suntuosos e estarrecedores, a arte barroca encantou e apreendeu atenções, sentimentos e crenças de fiéis. Como parte desse encanto, observamos que a presença de elementos barrocos em um objeto do cotidiano denota a força do barroco e da Igreja no Brasil, que permeava todos os âmbitos da vida em sociedade e as formas de pensar, sentir, comportar-se, viver e morrer. No entanto, a arte barroca não é necessariamente religiosa, o *etos barroco* não se restringe ao devoto. Também não se restringe às igrejas. Roger Bastide (2006) já observava, em estudo sobre portadas, que os motivos empregados na arquitetura barroca em igrejas e na arquitetura secular não se distinguem, de modo que, por exemplo, portadas de casas de particulares podiam apresentar tanto santos quanto personagens e outros elementos pagãos.

Nesse sentido, o emprego do estilo barroco em cachimbos de fumo pode ter significado mais uma expressão dessa gramática artística erudita em objetos cotidianos. Essa expressão do erudito, todavia, usava-se de poucos motivos exclusivamente cristãos, podendo, ao contrário, entremear elementos populares e símbolos africanos na composição. Se os cachimbos não se aproximavam tanto de discursos religiosos cristãos quanto outros suportes artísticos da época, em contrapartida, a popularidade do cachimbo barroco — atestada pela sua frequência em sítios arqueológicos de várias regiões no Brasil — reforça como o barroco, enquanto fórmula estética e modelo de compreensão de mundo, era parte fundamental da vida cotidiana popular no Brasil, no

qual o estilo desinteressado do rococó poderá ter convergido para a formulação desses objetos do fumo. O cachimbo e o ato de fumar eram integrais aos modos de vida da época.

Por fim, se a estética barroca é também estilo popular ao aproximar sagrado e profano, especialmente na colônia, ele participa ativamente também das celebrações, aparecendo sob a égide da festa teatral católica. Ainda mais que isso, lembra-se, “o barroco é o reino da festa perpétua (até mesmo a morte é motivo de festa, com seus grandes catafalcos). É também o reino da representação” (Bastide, 2006, p. 134). Com a arte e a experiência estética, busca-se aqui *provocar o transe e revivê-lo no próprio cotidiano*. Lança-se aqui, a título de arremate, duas perguntas finais — entre as incontáveis questões que ainda permeiam esta pesquisa: (1) O que teria significado para o artesão subalternizado dos séculos 18 e 19 manufaturar um cachimbo que, do ponto de vista estético e simbólico, teria sido ao mesmo tempo barroco e africano? (2) Qual poderia ter sido o papel cenográfico e o significado do fumo em *público* — o teatro cotidiano — nos elaborados e dramáticos cachimbos barrocos?

Referências bibliográficas

- Aboagyewaa-Nitiri, Josephine & Vijayan, Arun (2016). Adinkra symbolic clothing for the empowerment of African women: Akan example. *Int. J. Gender Studies in Developing Societies*, 1(3).
- Alves, Marcony (2015). Notas sobre cachimbos de barro no Brasil (séc.XVIII e XIX). *Temporalidades*, Belo Horizonte, 7 (Suplemento). 1101-1111.
- Adorno, Theodor (1982). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agbe-Davies, Anna (2017). Laboring under an illusion: aligning method and theory in the archaeology of plantation slavery. *Historical Archaeology*, 52(1): 125-139.
- Agbe-Davies, Anna S. (2015). *Tobacco, Pipes, and Race in Colonial Virginia: Little Tubes of Mighty Power*. Left Coast Press, Walnut Creek, CA.
- Agostini, Camilla (1998). Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. *Revista de História Regional*, 3(2). 115-137.
- Agostini, Camilla (2009). Cultura material e a experiência africana no sudeste oitocentista: cachimbos de escravos em imagens, histórias, estilos e listagens. *Topoi*, Rio de Janeiro, 10(18). 39-47.
- Agostini, Camilla (2011). *Mundo Atlântico e Clandestinidade: dinâmica material e simbólica em uma fazenda litorânea no sudeste, século XIX. 2011*. Tese de (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

- Agostini, Camilla (2018). “Cachimbo de escravos?”: Miudezas do cotidiano entre malungos, irmãos e alteridades. In: Chevitarese, André e Gomes, Flávio (orgs.) *Dos Artefatos e das Margens: ensaios da história social e cultura material no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 11-37.
- Allen, Scott (2016). Afrofatos. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, 10(1). 93-105.
- Anastasia, Carla. “Saci-pererê: Uma alegoria mestiça do sertão”. In: PAIVA, E. F. e Anastasia, C. (eds.). *O trabalho mestiço: Maneiras de pensar e formas de viver – Séculos XVI a XIX*. Annablume, São Paulo: 2002, p. 379-389.
- Barata, Frederico (1944). Arte indígena Amazônica: os maravilhosos cachimbos de Santarém. *Revista Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 7(13). 270-293.
- Barata, Frederico (1951). A arte oleira dos Tapajó: os cachimbos de Santarém. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, ano 5. 183-98.
- Bastide, Roger (2006) [1951]. Variações sobre a porta barroca. *Novos Estudos*, n. 75, Cebrap.
- Bazin, Germain (1964). *Baroque and rococo art*. Nova Iorque: Thames and Hudson.
- Benjamin, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Brancante, Eldino da Fonseca (1981). *O Brasil e a Cerâmica Antiga*. Cia Lithographica, Ypiranga. São Paulo.
- Campos, Adalgisa Arantes (2006). *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Editora Crisálida.
- Carise, Iracy (1998). *Máscaras Africanas: Sociedades Secretas e Ancestrais*. São Paulo: Angelotti.
- Contin, Cláudia (2010). Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell’Arte e máscaras do mundo. In: Beltrame, Valmor Níni e Andrade, Milton. (org.) *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: UDESC, p. 57-118.
- Cunha, Luís Antônio (2005). *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo, Editora Unesp.
- Da Matta, Roberto (1983). Digressão: A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes.
- Da Matta, Roberto (1997). Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- Duco, Don (1987). *De Nederlandse Kleipijp*. Museu do Cachimbo, Leiden.
- Dzokoto, Vivian et al. (2019). Saying more than goodbye: emotion messages in Adinkra symbols. *Journal of Visual Literacy*. 1-22.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Emerson, Matthew C. (1999). African Inspirations in a New World Art and Artifact: Decorated Tobacco Pipes from the Chesapeake. In Singleton, Theresa A. (ed.). *“I, Too,*

- Am America*”: *Studies in African-American Archaeology*, pp. 47–74. University Press of Virginia, Charlottesville.
- Faria, João Roberto (2012). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Editora Perspectiva: São Paulo.
- Franco, Monti (1969). *African Masks*. Londres: Paul Hamlyn.
- Herskovits, Melville (1941). *The Myth of the Negro Past*. Nova Iorque: Harper and Brothers Publishers.
- Hissa, Sarah de Barros Viana (2018). *O petyn no cachimbo branco: arqueologia e fumo nos séculos XVII ao XIX*. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Hissa, Sarah de Barros Viana (2019a). Brancos, castanhos e vermelhos: cachimbos arqueológicos de cerâmica no forte Orange. *Vestígios: Revista Latino-Americana de arqueologia histórica*, Belo Horizonte, 13(1). 03-28.
- Hissa, Sarah de Barros Viana (2019b). O pito (de) holandês: cachimbos arqueológicos de caulim do Recife e de Salvador. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, 14. 963-980.
- Hissa, Sarah de Barros Viana (2020). *Fumo e arqueologia histórica: cachimbos importados no Brasil, séculos XVII ao XIX*. Curitiba, Editora Appris.
- Hissa, Sarah de Barros Viana (2022). A estetização do cotidiano e o teatro onipresente: revisitando os cachimbos barrocos. *Vestígios: Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, v. 16, p. 54-86.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1948). *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olímpio Editora.
- Lima, Tania Andrade (2011). O problema da atribuição de identidades étnicas a registros arqueológicos. In: Loponte, Daniel e Acosta, Alejandro (eds.). (Org.). *Arqueología Tupiguaraní*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, p. 7-21.
- Lima Filho, Manuel Ferreira (2013). A casa, a santa e o rei: memórias afro-ouropretanas. In: Agostini, Camilla (org). *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras.p.283-304.
- Mack, Mark & Blakey, Michael (2004). The New York African Burial Ground Project: Past Biases, Current Dilemmas, and Future Research Opportunities. *Historical Archaeology*, 38(1). 10–17.
- Martino, Allison (2020). From Kings to Kids: Refashioning Akan Adinkra Symbols as ‘African’ Motifs in a Nineteenth-Century British Cloth Design, *Textile History*. 01-32.
- Monroe, J. Cameron (2002). Negotiating African-American Ethnicity in the 17th-Century Chesapeake. In Davey, Peter (ed.). *The Archaeology of the Clay Tobacco Pipe XVI. British Archaeological Reports, International Series 1042*. Archaeopress, Oxford, UK.
- Mouer, Daniel et al. (1999). Colonoware Pottery, Chesapeake Pipes, and “Uncritical Assumptions.” In Singleton, Theresa (ed.). *“I, Too, Am America””: Studies in African-American Archaeology*, pp. 75–115. University Press of Virginia, Charlottesville.
- Novaes, Luciana (2021). A tecnologia do ebó: arqueologia de materiais orgânicos em contextos afro-religiosos. *Revista de Arqueologia*, 34(3), p. 283–306.

- Ott, Carlos (1944). Contribuição à arqueologia baiana. *Boletim do Museu Nacional, Nova Série. Antropologia*, 5. 01-37.
- Paiva, Zafenathy (2015). *Uma baforada sim sinhô: cachimbos cerâmicos e as dinâmicas socioculturais da Diamantina oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), Universidade Federal do Piauí, Teresina.
- Panofsky, Erwin (1995). *Three essays on style*. Londres: MIT Press.
- Perny, Mônica. 2015. *As máscaras de carnaval no cenário carioca: uma contribuição à memória social*. Dissertação de mestrado no Programa de pós-graduação em memória social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 88pgs.
- Prado, Décio de Almeida (1999). *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP.
- Seeman, Erik (2010). Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York's African Burial Ground. *The William and Mary Quarterly*, 67(1). 101-122.
- Silliman, Stephen (2015). A requiem for hybridity? The problem with Frankensteins, purées, and mules. *Journal of Social Archaeology*. 0(0). 01-22.
- Silliman, Stephen (2019). Entre a Longue Durée e o Short Purée: Arqueologias Pós-Coloniais da história indígena na América do Norte colonial. *Vestígios: Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, 13(1). 161–175.
- Souza, Marcos André Torres (2000). *Ouro Fino: arqueologia histórica de um arraial de mineração do século XVIII em Goiás*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Souza, Marcos André Torres e Lima, Tania Andrade (2022). Olhando, desejando, incorporando: cachimbos de barro na construção de comunidades diaspóricas. *Vestígios: Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, 16(2), 7–27.
- Temple, Christel (2009). The emergence of Sankofa practice in the United States. *Journal of Black Studies*.
- Wölfflin, Heinrich (2018 [1888]). *Renacimiento y barroco*. Titivillus.