

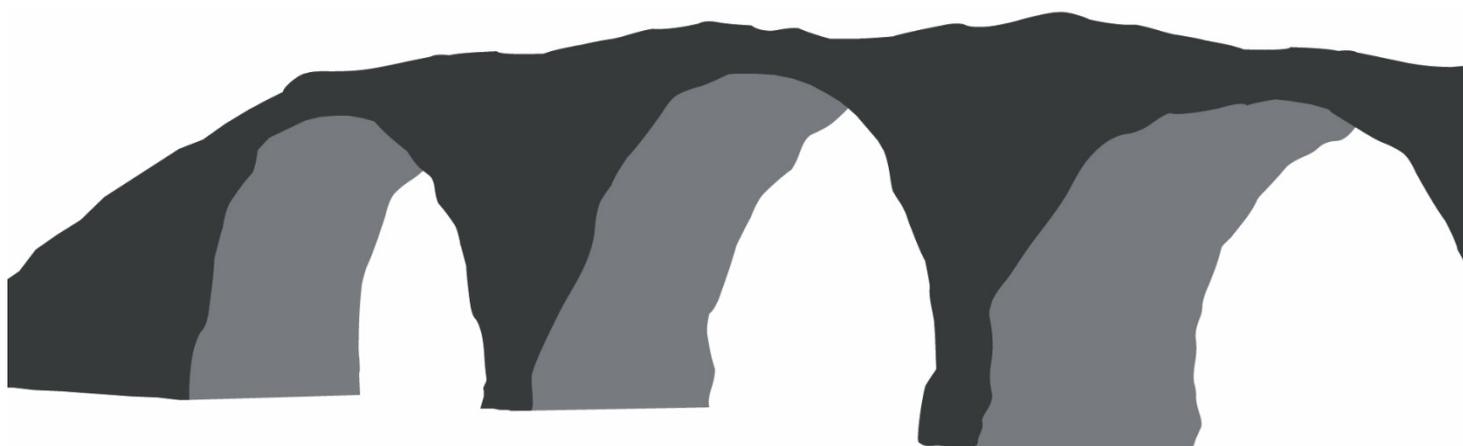
VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica  
Volume 16 | Número 2 | Julho – Dezembro 2022  
ISSN 1981-5875  
ISSN (online) 2316-9699

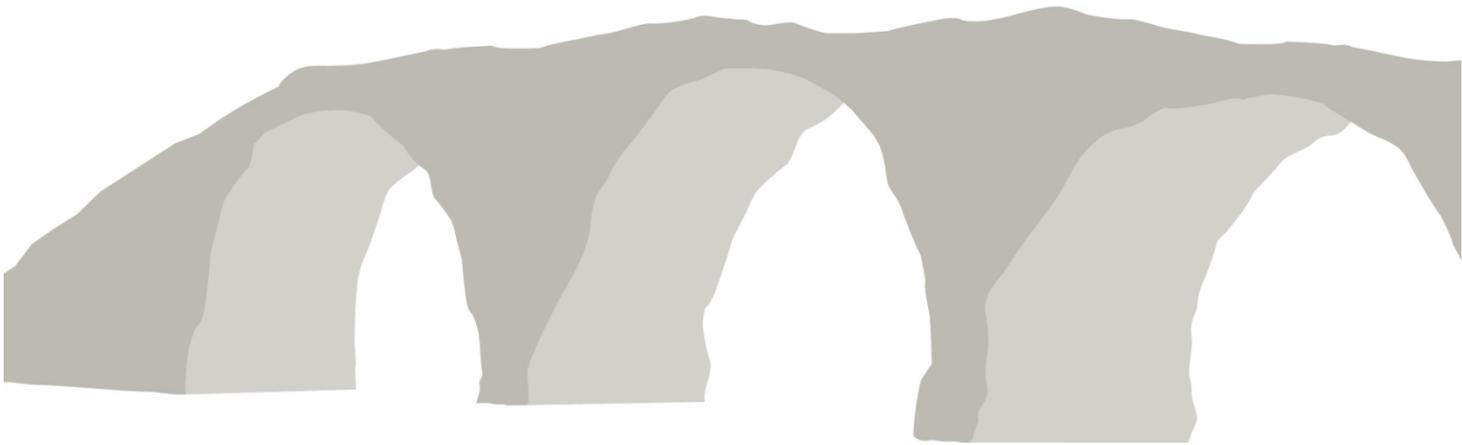
**A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO E O TEATRO ONIPRESENTE:  
REVISITANDO OS CACHIMBOS BARROCOS**

**LA ESTETIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA Y EL TEATRO  
OMNIPRESENTE: REVISITANDO LAS PIPAS BARROCAS**

**THE AESTHETICIZATION OF EVERYDAY LIFE AND THE OMNIPRESENT  
THEATRE: REVISITING BAROQUE CLAY TOBACCO PIPES**

Sarah de Barros Viana Hissa





*Submetido em 13/01/2022.*

*Aceito em: 21/04/2022.*

*Publicado em 27/07/2022.*



**A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO E O TEATRO ONIPRESENTE:  
REVISITANDO OS CACHIMBOS BARROCOS**

**THE AESTHETICIZATION OF EVERYDAY LIFE AND THE OMNIPRESENT  
THEATRE: REVISITING BAROQUE CLAY TOBACCO PIPES**

**LA ESTETIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA Y EL TEATRO  
OMNIPRESENTE: REVISITANDO LAS PIPAS BARROCAS**

Sarah de Barros Viana Hissa <sup>1</sup>

---

RESUMO

Esse artigo enfatiza os cachimbos de barro que, em função dos motivos estilísticos que apresenta, foram e são referidos na arqueologia como barrocos. O texto ressalta alguns elementos da arte acadêmica barroca para destacar e discutir elementos formais e estéticos desses pitos, bem como outros elementos simbólicos do etos barroco colonial que podem ter feito parte do ato (também no sentido teatral da palavra) fumageiro. Observa-se nesses cachimbos uma diversidade formal e simbólica, cujos motivos afastam-se do barroco religioso e do barroco acadêmico europeu, aproximando-se do rococó e integrando o movimento de estetização do cotidiano popular e cenicidade da vida.

**Palavras-chave:** cachimbos de barro, fumo, barroco.

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFMG (Bolsa CNPq/PDJ Processo n° 163525/2020-0). Doutora pelo Museu Nacional da UFRJ, bolsa FAPERJ. Pós-doutorado concluído (UFMG; Bolsa CNPq/PDJ Processo n° 157943/2018-6). <http://orcid.org/0000-0003-1623-8737>; <https://ufrj.academia.edu/SarahHissa>; <http://lattes.cnpq.br/1877519135549670>; [https://www.instagram.com/cachimbos\\_arqueologicos\\_brasil](https://www.instagram.com/cachimbos_arqueologicos_brasil)

## RESUMEN

En este artículo se destacan las pipas de barro que, por los motivos estilísticos que presenta, fueron y son denominadas en arqueología como barrocas. El texto destaca algunos elementos del arte barroco académico para resaltar y discutir elementos formales y estéticos de estas pipas, así como otros elementos simbólicos del *ethos barroco colonial* que pueden haber sido parte del acto de fumar (también en el sentido teatral de la palabra). Se puede observar una diversidad formal y simbólica en estas pipas, cuyos motivos se alejan del barroco religioso y del barroco académico europeo, acercándose al rococó e integrando uno movimiento de estetización de la cotidianidad popular y el escénico de la vida.

**Palabras clave:** pipas de arcilla para tabaco; fumo; barroco.

## ABSTRACT

This paper emphasizes Brazilian clay tobacco pipes that, due to their stylistic motifs, were and still are referred to in archeology as Baroque. The text highlights some elements of academic baroque art in order to highlight and discuss formal and aesthetic elements of these pipes, as well as other symbolic elements of the *colonial baroque ethos* that may have been part of the smoking act (also in the theatrical sense of the word). A formal and symbolic diversity can be observed in these pipes, whose motifs move away from religious baroque and European academic baroque, moving towards rococo and integrating a aestheticization of popular daily life and scenicity of life.

**Keywords:** clay tobacco pipes, smoking, baroque.

## INTRODUÇÃO

Há alguns tipos de cachimbos históricos feitos no Brasil que foram e são associados ao estilo artístico barroco, desde a década de 1940. Frederico Barata (1944; 1951) foi quem primeiro remeteu a inspiração para alguns pitos amazônicos de decoração rebuscada ao estilo artístico barroco. Posteriormente, Eldino da Fonseca Brancante (1981) reiterou essa associação e a levou adiante, considerando especialmente cachimbos feitos em Minas Gerais. Na arqueologia brasileira mais recente, poucos pesquisadores trataram especificamente essa categoria de cachimbos, ressaltando-se os trabalhos de Camilla Agostini (1998, 2009, 2018), em contextos do sudeste brasileiro, e Marcos André Torres de Souza (2000), que estudou cachimbos barrocos em Goiás.

De fato, a semelhança entre vários elementos formais e estilísticos da arte barroca e de certos cachimbos é notável, bem como a ampla dispersão desses pitos no território brasileiro e a diversidade de motivos neles empregados. Assim, objetiva-se aqui contribuir com o estudo dessas peças. Para isso, uma breve apresentação do barroco inicia então esse artigo, destacando o que dele poderá ter influenciado a elaboração artística de alguns cachimbos de barro. Ao longo do seu desenvolvimento, o texto se vale também de comparações entre esses pitos com os cachimbos barrocos neerlandeses, bem como traz, para a discussão, alguns elementos estéticos/cosmológicos associáveis a uma matriz africana e uma concepção geral de aspectos da própria vida social barroca.

A nomenclatura que será utilizada para cachimbos neerlandeses e cachimbos brasileiros de barro será a que se segue:

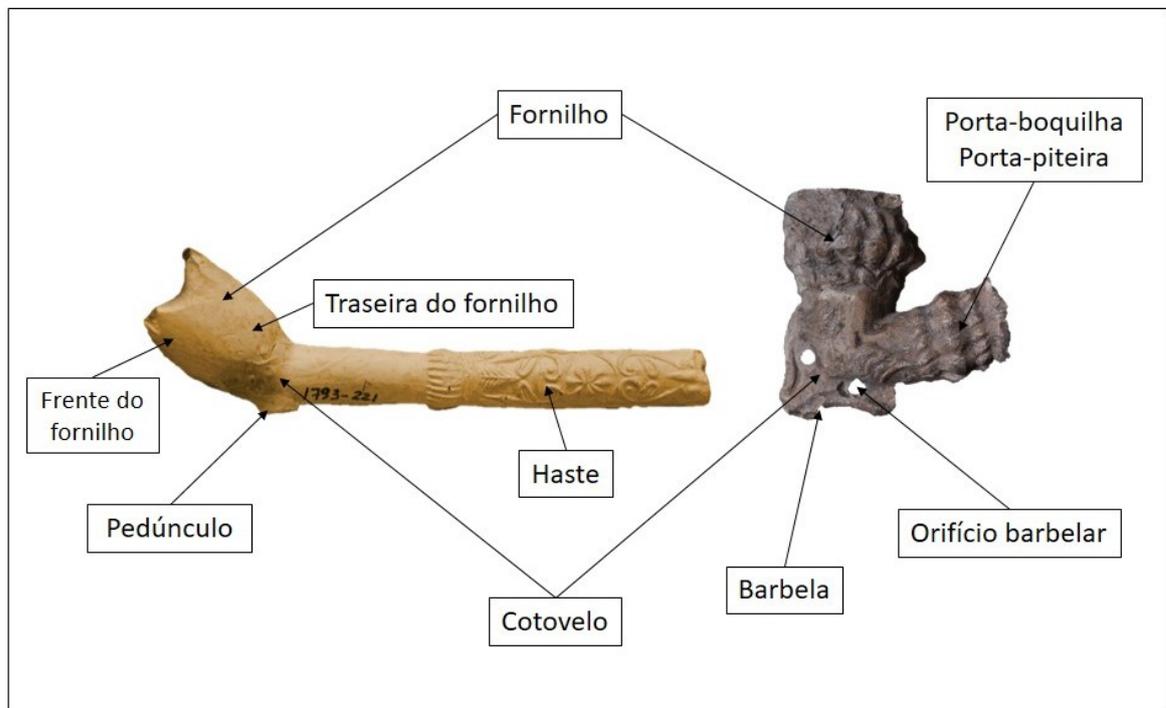


Figura 1. Nomenclatura para cachimbos arqueológico-históricos, usada nesse texto.

### A DECORAÇÃO ABSOLUTA

Sem cerimônia: as formas barrocas 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), bem como o emprego de ritmo, embora esse não seja exato, no sentido métrico do termo. Esse ritmo passa por uma estética da vertigem, gerada por construções e movimentos labirínticos, que ocasionam sensação de perda de equilíbrio. Vale-se de diferentes materiais e técnicas numa mesma composição, enfatizando fortemente os *valores plásticos* dos elementos pictóricos (Panofsky, 1995). Usando abundantes formas inexatas, evitando ângulos retos (que organizariam e individualizariam motivos) e sempre pensando os profusos elementos como interdependentes, a composição barroca tem sua força avassaladora e dramática no todo vigoroso e em tensões irresolúveis. Tende inclusive a extrapolar os seus limites (Bazin, 1964). Nesse exagero e extravagância, a fartura de infundados detalhes em repetidos volumes contorcidos funciona como retórica inclusiva<sup>2</sup>. 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 *decoração absoluta*:

Também o conceito do ornamental, contra o qual se revolta a objetividade, possui a sua dialética. Que o barroco é decorativo é uma afirmação nula. Ele é *decorazione assoluta*, como se esta se tivesse emancipado de todo o fim, mesmo do teatral, e tivesse desenvolvido a sua própria lei formal. Ela deixa de decorar seja o que for, mas é mera decoração; eis porque troça da crítica feita à decoração (Adorno, 1982, p. 446).

É importante também lembrar que o barroco se iniciou na Itália, no final do século XVI e em associação à contrarreforma, perdurando até meados do XVIII. Naquele momento, a igreja católica investiu cada vez mais em formas artísticas que reforçassem sua autoridade, buscando exprimir exuberância divina em seus templos. A suntuosidade do barroco se expressou também na persistência dos motivos religiosos. Reafirmou-se o papel intercessor de anjos e santos, bem como o papel devocional da imagem, a partir do qual aparecem em relevo as representações da sagrada família, santos em geral e figuras angélicas, como querubins e a alma de crianças que tiveram morte prematura. O objetivo ornamentalista barroco *deliberadamente* gerava deslumbre e uma confusão vertiginosa, que associado aos motivos religiosos e a intensa sentimentalidade psicológica, desempenha função cristã de persuasão. As alegorias eram empregadas como parte de um teatro religioso, voltado para a conversão e reafirmação de determinada religiosidade (Campos, 2006; Wölfflin, 2018).

No Brasil, o barroco apareceu entre meados do século XVII e início do XVIII, inicialmente em Salvador e Recife. Em Portugal e no Brasil o barroco recebeu influências de outro movimento artístico que surgiu no

---

<sup>2</sup> Essa retórica de elementos pictóricos em profusão, que causam sensação de estarrecimento vertiginoso é, por alguns autores, compreendida como uma superficialidade que, conseqüentemente, é mais facilmente apreendida pelas sensibilidades populares, sendo, portanto, inclusiva e democrática (Echeverría, 2000).

século XVIII, o rococó. Ele nasceu e tomou sua forma tida como exemplar na França, marcando a passagem do barroco para o arcadismo e o neoclassicismo, ao amenizar muito dos exageros barrocos. Mais importante, ele foi, na Europa, uma expressão artística secular. Em especial na França, o rococó expressava-se como *puramente decorativo* e relacionou-se à vida cotidiana, mundana, hedonista, lúdica, profana e frívola, em palácios e no seio da aristocracia. Apareceram linhas menos retorcidas, com menos dramaticidade e vigor, porém com linhas curvas e arabescos, podendo apresentar também curvas e contracurvas, com mais uso de temas de natureza, como pássaros e cascatas. Como arte laica, buscou exprimir elegância e a alegria despreocupada da corte (Heckscher, 1992; Janson, 2001; Panofsky, 1995). No entanto, o rococó no Brasil aconteceu também sob a égide da Igreja Católica, mesclando-se ao barroco. Assim, em Minas, o rococó apareceu nas artes dos terceiros franciscanos e carmelitas, bem como de irmandades que renovaram seus templos entre 1760 e 1840, com maior expoente em Aleijadinho (1730/1738-1814). Bazin (1964) se referiu ao artista como o último gênio barroco em qualquer lugar do mundo, tendo trazido o poder da idade média às suas obras. Suas características foram o uso de linhas curvilíneas, alguma assimetria, domínio do vazio sobre o cheio, menos uso de folhas de ouro, ornamentos mais leves e formas mais delicadas, com conchas, flores e guirlandas, simplificação da estrutura ao produzir linhas mais fluidas (Campos, 2006).

Os suportes que mais carregam elementos barrocos comparáveis aos atributos presentes nos cachimbos são: portadas; retábulos; púlpitos, ressaltando-se efígies entalhadas na sua porção frontal; tribunas; painéis pictóricos; mobiliário (especialmente nas suas ferragens, arremates e pés); aparadores; molduras de pinturas e de espelhos; prataria; entre outros. Pensando especialmente nos retábulos, importante para o entendimento dos cachimbos pela sua semelhança (Barata, 1944; 1951), lembra-se a tipologia cronológica elaborada por alguns autores (sumarizada em Costa, 2006), que sequencia: retábulos maneiristas (que não teriam ocorrido em Minas Gerais, por sua origem recuada), seguidos por retábulos nos estilos: *nacional-português* (1696-1730), *joanino* (1730-1760) e *rococó* (1760-1840). O retábulo em estilo *nacional-português* apresenta, em especial, profusão exuberante de talha, horror ao vazio, motivos florais predominando sobre fauna, influência mourisca em rendilhados e elementos geométricos, presença de máscaras e mascarões, volutas, cornucópias, franjas, cariátides, folhagens de acanto e gavinhas. É marcante a intensa densidade simbólica de elementos simbólicos cristãos, tanto animais (pelicano, águia, fênix, pomba), cruz, entre outros. O retábulo em estilo *joanino* (1730-1760) teria recebido especial influência italiana, com representações naturalistas e certa sensualidade, bem como aspecto mais teatral, com cortinas e franjas e algum uso de conchas. Aparecem querubins e serafins, volutas entrelaçadas, guirlandas (com rosas e outras flores). Elementos vegetais e angélicos preponderaram sobre representações eucarísticas. Ainda, no estilo *joanino*, a talha é ainda profusa, apresentando figuras de meio-corpo que não eram empregadas no estilo *nacional-português*, bem como o caráter dramático da exuberante volumetria. Há um uso equilibrado de interrupção e continuidade que confere à composição uma sensação de movimento e dinamismo. Aparecem anjos, *putti*, medalhões, padrões quadriculados, apenamento, volutas verticais, *rocailles*, flores, festões, palmas, plumas, lambrequins, cortinas dosséis e consolos. Usa-se colunas torsas (Bonnet, 2007). Segundo Bonnet (2007), que estudou a arquitetura e talha *joanina* no Brasil, o retábulo baiano *joanino* apresenta características mescladas com o estilo anterior *nacional-português* (como arcos romanizados) e indica elementos do período subsequente *vice-reinal* (tais como e fundos em cor clara e talha superficial). Para a autora, essas particularidades regionais podem ser atribuídas a um desejo de expressar a tradição enquanto primeiro núcleo urbano (manifestações do estilo *nacional-português*) e à uma proximidade maior da Bahia com Portugal e outros países da Europa (manifestações da vanguarda barroca). Por fim, no retábulo em estilo *rococó* (1760-1840), vê-se um desaparecimento da figura humana, empobrecimento da talha,

reduzidos motivos eucarísticos. Há intenso uso da rocalha (contas) e aparecem anjos, guirlandas, arabescos, fitas e plumas, com predomínio de motivos desinteressados, em detrimento de simbolismos religiosos (Costa, 2006). Alguns aspectos dessa tipologia de retábulos serão retomados ao longo do artigo.

Devemos observar que nem todas as características do barroco erudito europeu e português foram incorporadas no barroco brasileiro, bem como nem todas as características arquitetônicas e plásticas presentes no barroco brasileiro e mineiro foram trazidas para os cachimbos. Há seleções, adições, adaptações e inovações; algumas poderão ter sido em função de opções estéticas e/ou simbólicas, enquanto outras, resultado das próprias técnicas de manufatura dos cachimbos e das suas pequenas dimensões, se comparadas às dos púlpitos e retábulos. Algumas dessas transformações ou diferenças serão assinaladas ao longo deste artigo.

Na prancha a seguir estão destacados certos ornamentos barrocos, registrados em igrejas de Minas Gerais, que são análogos a alguns motivos observados nos cachimbos de barro aqui discutidos.

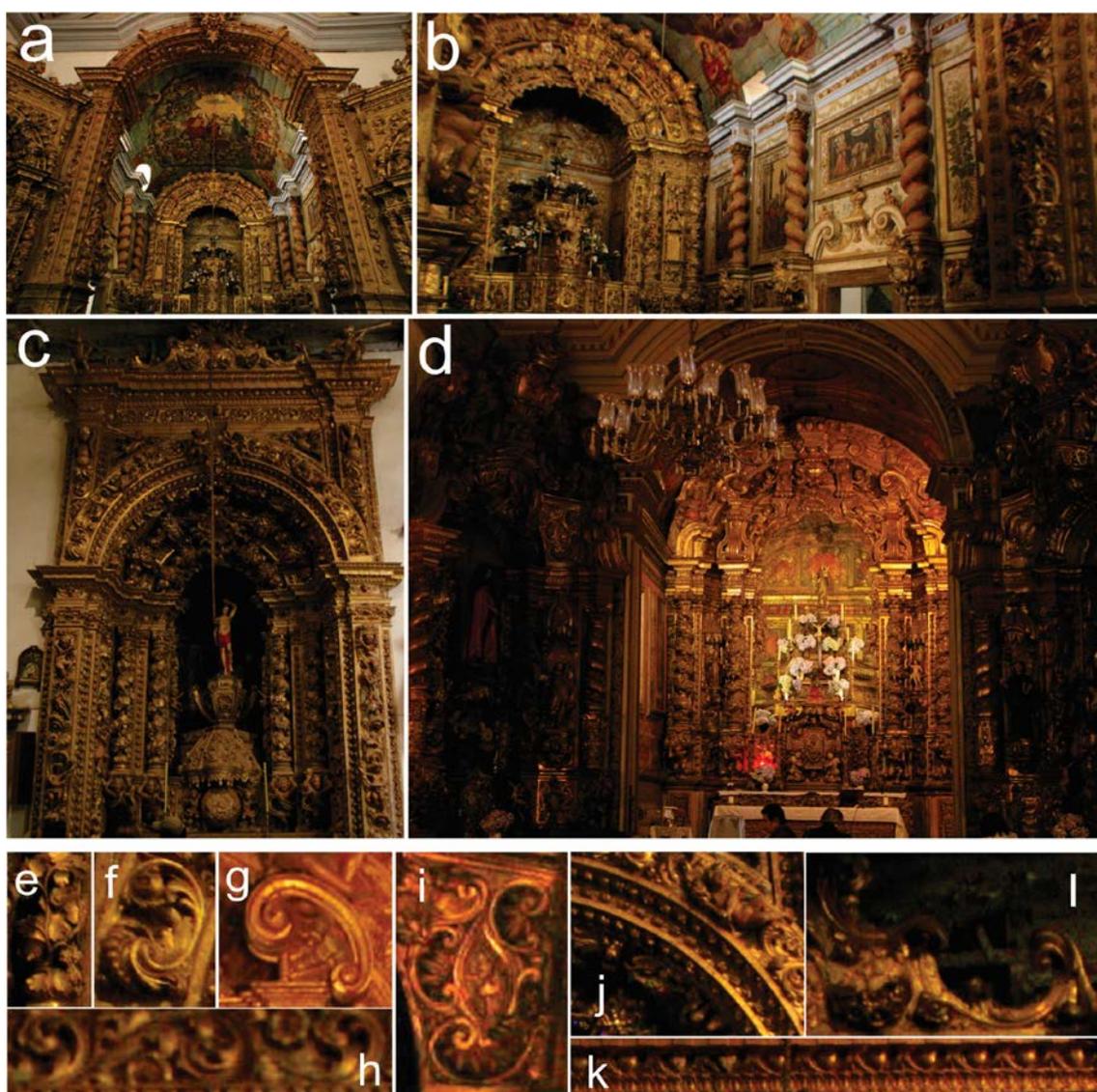


Figura 2. Ornamentos barrocos em igrejas mineiras. Legenda: a, b, c: Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo; d: Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria, Ouro Preto. Detalhes: e: folhagem; f, g, h, i: volutas e fitomorfos, que muitas vezes se confundem; j: besantes de perolados ou rocalha e querubins; i: contornos curvilíneos nos arremates; k: besantes de perolados ou rocalha. Fotos da autora.

## OS CACHIMBOS BARROCOS BRASILEIROS: EFEITO DE MASSA

Os valores plásticos do barroco (Panofsky, 1995) e a plasticidade da argila somam-se positivamente — tornando o barro, não por acaso, suporte privilegiado para tal convergência — na criação de decorações bem elaboradas nos cachimbos.

Foi Frederico Barata quem primeiro remeteu a inspiração para alguns pitos, de decoração rebuscada, ao barroco. Eram cachimbos de Santarém e de Alter do Chão, no Pará, encontrados em superfície ou desenterrados por águas pluviais (pelo que o autor inferiu uma profundidade rasa) (Barata, 1944), bem como cachimbos derivados de escavações promovidas por ele próprio, no sítio Aldeia, em Santarém, em área bastante revolvida pelas sucessivas ocupações (Barata, 1951). Barata associou esses cachimbos ao barroco português e à arte portuguesa do período colonial que aparece na prataria jesuítica, arquitetura e mobiliário. Os elementos dos cachimbos associados ao barroco foram seus ornatos em estilização vegetal, derivados da estilização grega de folhas de acanto, e rosáceas. Os ornatos em volutas são apresentados também nas suas semelhanças com púlpitos jesuíticos, alguns dos quais teriam sido inclusive feitos por “jesuítas do Pará e dos índios seus discípulos” (Serafim Leite *apud* Barata, 1944, p.283). Ainda, compara a própria tribuna sacra com a forma geral dos cachimbos.

Barata (1944; 1951) entendeu os cachimbos de Santarém a partir de uma tipologia com cinco classes. Cachimbos do primeiro tipo (Figura 3a-c) teriam sido feitos pelos próprios missionários, tendo sido alguns eles habilidosos artistas, usando o barro indígena. São peças bastante delicadas e ornadas com *folhagem serpente*, cuja “decoração em relevo enche completamente a superfície da peça, com o mesmo horror ao vazio da cerâmica indígena, mas não tem nenhuma conexão com o estilo dos Tapajó, apesar de ser o cachimbo confeccionado com barro idêntico ao que estes empregavam nos seus vasos típicos” (Barata, 1951, p. 199). Um segundo tipo (Figura 3d-f) foi entendido pelo autor como imitativo daqueles primeiros e posteriores, feitos por oleiros indígenas tapajós em “estado de aculturação” e sob instrução jesuíta:

O fato evidente, todavia, é que, como em geral acontece com a cerâmica arqueológica da Amazônia, a decadência artística e degenerescência dos cachimbos se manifesta visivelmente à medida que a técnica, mesmo ensinada pelos missionários, se vai afastando do convívio com a grande arte oleira dos Tapajó, vicejante ao tempo do descobrimento (Barata, 1951, p. 195).

Posteriormente, Eldino da Fonseca Brancante (1981) reiterou essa associação e a levou adiante, estendendo a comparação a peças cuja produção é atribuída à região de Minas Gerais. O autor entendeu que os cachimbos barrocos de Minas são mais variados que os de Santarém, com mais diversidade de interpretações do estilo barroco, além de ir do “primitivo” ao “erudito”. Ainda, seriam, em geral, mais esguios. Como elementos barrocos recorrentes nos cachimbos, Brancante indica cabeças de anjos, máscaras, caretas, cornucópias, sanefas, perolados, estrias, cordame (influência manuelina), óvulos e besantes, em cachimbos tanto moldados quanto modelados, cujas decorações teriam sido elaboradas por incisões e/ou relevo alto em molde. Menciona também padrões geométricos.

Mais recentemente, Camilla Agostini (1998, 2018) se preocupou com a regionalização de estilos específicos de cachimbos de barro e detalha um tipo com ampla dispersão no sudeste brasileiro, que converge com alguns elementos elencados como barrocos por Brancante, bem como nesse texto. Nas palavras da autora:

Esta decoração a que nos referimos é representada por duas seqüências de semi-esferas menores, mediada por uma de semi-esferas maiores. No meio das peças aparecem as duas concentrações de linhas onduladas como o padrão anteriormente descrito. Se observarmos as peças que tem um perolado, ou rebuscamento barroco menos acentuado, percebemos a concentração das semi-esferas menores quase formando uma linha, numa tendência de estilização (Agostini, 1998, p. 131).

Em outro contexto, Marcos André Torres de Souza (2000) discutiu a surpresa de se identificar elementos artísticos barrocos em objetos vulgares e cotidianos, ao estudar cachimbos barrocos de Goiás (Coleção Ordener Ferreira e sítio Ouro Fino) também em contraponto com cerâmicas utilitárias. As peças que trabalhou exibiam semicírculos (filetes) nas bordas dos fornilhos e das porta-boquilhas. Já Zafenathy de Paiva (2015) apresentou alguns cachimbos da Casa da Chica em Diamantina, MG, região possivelmente de produção de cachimbos, a julgar por uma toponímia regional (Guimarães *apud* Agostini, 1998). A quantidade de peças no sítio é de fato notável, com alguns padrões marcadamente barrocos, como a rocalha / perolado.

Somados, esses autores elencaram vários elementos presentes em cachimbos derivados do estilo artístico barroco, ressaltando-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); seqüências de semiesferas e linhas onduladas (Agostini, 1998); semicírculos margeando as bordas do fornilho e da porta-boquilha (Souza, 2000).

Alguns tipos fitomorfos (flores e ramos) associáveis ao estilo barroco estão aqui ilustrados na Figura 3. Nela, observa-se o grau de rebuscamento que podem atingir os cachimbos de Santarém. Entre os ramos curvados, observam-se pequenos círculos incisos, expressando o verdadeiro horror ao vazio que prega o barroco (3a-f). Na mesma figura, nota-se que em 3h representa-se um querubim e uma rosácea ladeada por folhagens. Como já dito na seção inicial do artigo, os querubins característicos da arte barroca são raros nos cachimbos. Em 3k há de uma efígie antropomorfa, com fitomorfos associados especialmente na lateral, o que remete à elaboração de efígies na porção frontal de púlpitos. Observou-se apenas uma peça datada, já mencionada em outra ocasião (Hissa, 2018), com as inscrições “1774”, “J.P.M.” e “AVIN”, bem como fitomorfos simples (Figura 3i), acondicionada no Museu Regional de Caeté, MG. Lembra-se que Brancante (1981) observou uma peça datada de 1733 com as iniciais B.J.P.M., que seria de Diamantina, MG, o que é bastante sugestivo. Essas poderão se referir a um fabricante que teria perdurado ao menos 41 anos (talvez ofício familiar), que teria trabalhado em escala de distribuição regional. Como alternativa, poderá indicar eventos notáveis, mas ainda não foi identificada informação histórica compatível com nenhuma das duas possibilidades. Poderá ser interessante, futuramente, estudar tais peças em maiores detalhes.



Figura 3: Cachimbos barrocos e motivos fitomorfos. Procedência: a-f: Santarém e Alter do Chão, PA (Coleção Frederico Barata MAE/USP); g: Iphan Apreensão em São João Del Rei, MG; h: sítio Morro do Gogô, Museu Minas, Mariana, MG (Museu Minas); i: Museu Regional de Caeté, MG<sup>3</sup>; k, l: Valença, BA (Exposição MAE/UFBA); m-o: Forte Orange, PE (Laboratório de Arqueologia UFPE). Fotos da autora.

<sup>3</sup> De acordo com o referido museu, as peças citadas nesse texto provêm de Sabará, Caeté e Diamantina, MG.

Pode-se observar cachimbos com aparelhamentos de besantes (sequências de perolados), semelhantes ao observado na Figura 2j e 2k. Esses besantes podem ser de perolados dispostos de modo linear ou circular (ver Figuras 4, 5 e 6), e, em menor frequência, cordames, que Brancante descreve como influência manuelina (ver Figura 4a e 5a-b). Na Figura 4, observamos alguns tipos de cachimbos barrocos com perolados e besantes lineares, acompanhando as bordas dos forninhos e da porta-boquilha. Vale notar que nas peças mais elaboradas, ocorrem várias faixas de perolados, muitas vezes em diâmetros distintos (como na Figura 4f-h). Em 5a, observa-se que uma faixa de perolado se aparelha com um cordame. Na Figura 5, vemos também alguns exemplos de besantes de perolados moldados e dispostos em semicírculos (5c e 5d), bem como semicírculos sem o perolado, feitos por incisão (5e)<sup>4</sup>.

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 4a, 4d-e), lembrando os desenhos curvilíneos dos arremates em altares e retábulos (Figura 2l), que se associam diretamente à aversão barroca aos ângulos retos (Bazin, 1964). As barbelas de 4a e 4e são especialmente rebuscadas, com volutas bastante pronunciadas, formando conchas estilizadas.

Em 4b, a barbela apresenta uma forma que lembra sutilmente um falo, no cotovelo da peça. Esse falomorfo é digno de nota, haja vista sua associação entre o próprio barroco e sensualidade, que é especial no retábulo em estilo *joanino* (Campos, 2006), mas também com os cabos falomorfos de painéis cerâmicos associados a produções de pessoas afrodescendentes (Agostini, 2011) e ao cachimbo fálico (cuja porta boquilha apresenta formato de pênis) encontrado na Casa da Chica em Diamantina, apresentado por Ana Rosa Silva Lima (Lima, 2018). Interessante observar que a peça 4j apresenta não somente as linhas de perolados nas margens da porta boquilha, mas também exibe uma decoração lateral em 'X', existente também em outros cachimbos de decoração incisa manual (nisto ressaltando especialmente os cachimbos globulares), e que não deixa de lembrar a simbologia associada à cosmologia BaKongo já observada em outras ocasiões (como sumarizado em Souza, 2000).

---

<sup>4</sup> A presença de motivos semelhantes produzidos por modos de fatura distintos, incisões e molde, remete a ideia de que um poderá ter sido derivativo ou imitativo. Falar em motivos imitativos sugere dois problemas. Um primeiro está na negação de criatividade aos cachimbos que se diz imitativos de outros. A cópia é frequentemente entendida como plágio e reprodução passiva, portanto menos valorizada. O segundo problema está na cronologia inferida, na qual a peça dita imitativa deve ser então posterior à coisa imitada. Contudo, esse critério não pode ser em si mesmo confiável, necessitando ser embasado, por exemplo, por datações por estratigrafia relativa ou documentação histórica. Assim, prefere-se pensar, ao menos provisoriamente, que ambos terem uma mesma inspiração terceira e precedente.

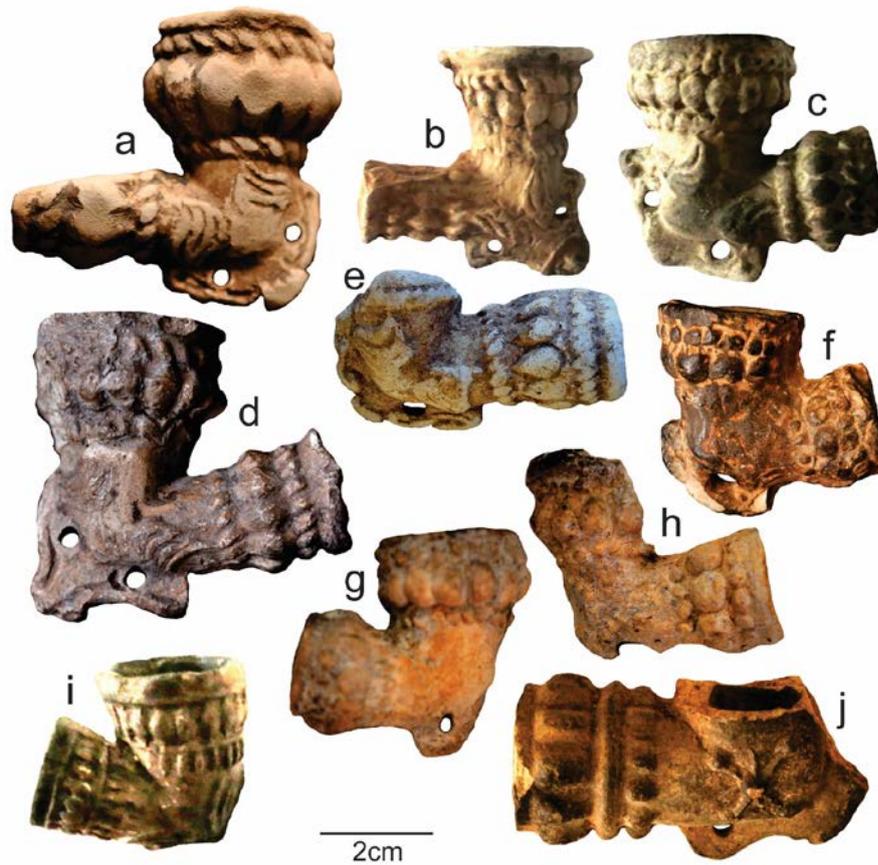


Figura 4. Cachimbos barrocos com rocalha / perolado. Proveniência: a: Mariana, MG (coleção de particular); b, c, i: Museu do Escravo, Belo Vale, MG; d: Museu Regional de Caeté, MG; e: Ouro Branco, MG (coleção de particular); f: IPHAN-MG, Apreensão em São João del Rei, MG; g, h: Conceição do Mato Dentro, MG; j: Lanhoso, Jacuí, MG. Fotos: e: Anaeli Almeida; demais fotos da autora.

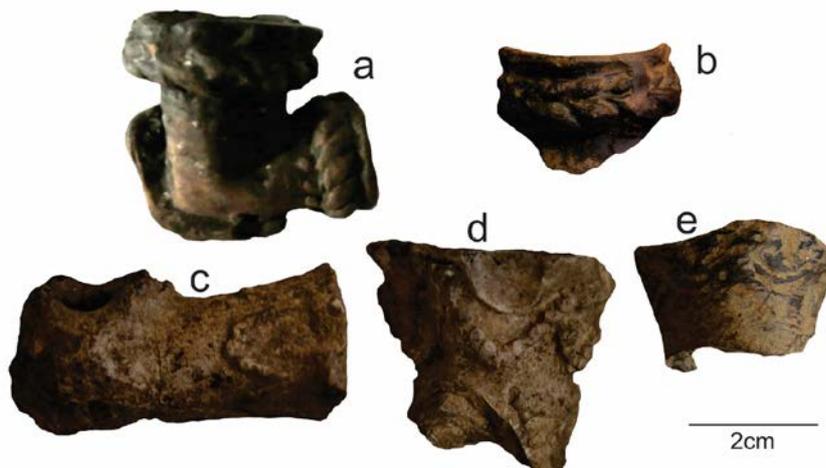


Figura 5. a-b: Cachimbos barrocos com cordame. Proveniência: a: Casa do Conde de Assumar, Sabará, MG; b: Museu do Escravo, Belo Vale, MG; c-e: Cachimbos barrocos e semicírculos. Proveniência: Praça Gomes Freire, Mariana, MG. Fotos da autora.

Os semicírculos ilustrados em 5c-e, algo semelhantes ao disposto em Souza (2000), também aparece em um tipo particular de cachimbos barrocos aqui destacados, com uma flor em cada lateral da peça. Na Figura 6 observamos uma variedade de cachimbos decorados por molde (6a-h) e por incisões (6j-q), reunidos pela ocorrência de flores de quatro pétalas em ambas laterais (com a exceção de 6i). Em várias peças, nota-se o gestual na sua produção, através do qual o amassado com o dedo se imprime nas margens do cachimbo (ver 5d e 6a,d,g,h,o).

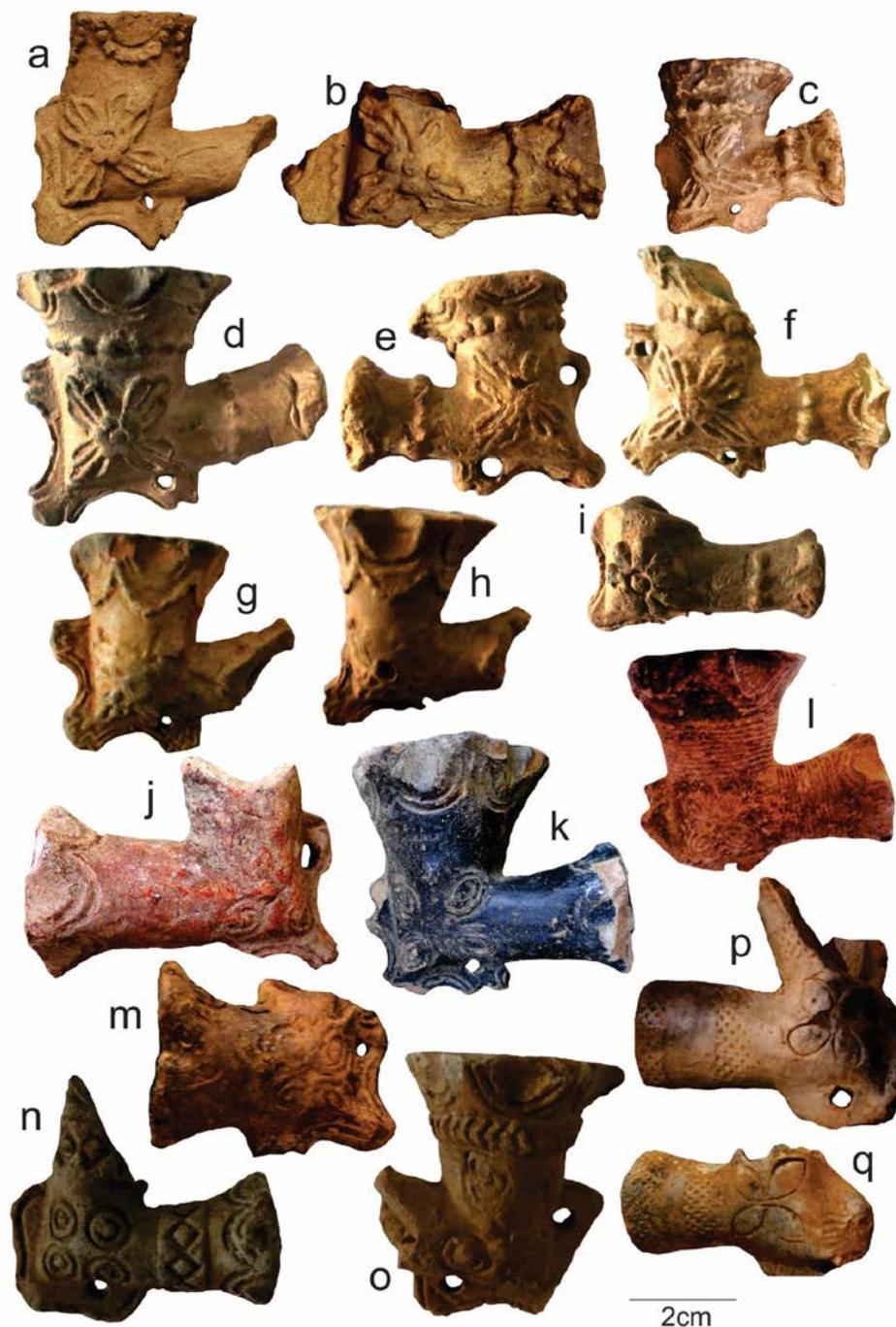


Figura 6. Cachimbos barrocos, semicírculos nas bordas e flores laterais. Procedência: a, m: Praça Gomes Freire, Mariana, MG; b: Casa de Pedra de Amarantina, Ouro Preto, MG; c: IPHAN-MG, Apreensão São João del Rei, MG; d, e, f, g, h, i, n, o: Museu do Escravo, Belo Vale, MG; j, k: Ouro Branco, MG (coleção de particular); p, q: Solar Padre Corrêa, Sabará, MG. Fotos: j, k: Anaeli Almeida; p, q: Clarisse Jacques. Demais fotos da autora.

Estima-se aqui que, com exceção das peças 6p e 6q, todas as demais foram feitas por molde. As flores nas peças 6j-q, contudo, foram incisas após retirada do molde, bem como os semicírculos de 6d,e,j-o. As peças 6p e 6q parecem ter sido modeladas e toda a decoração, incisa. Fica evidente que a composição nas peças cujas decorações são incisas exibem maior variedade de elementos, como linhas paralelas (6i), losangos/quadrados (6n) ou faixas de pequenas excisões losangulares (6p e 6q).

Observa-se uma similaridade notável entre as flores laterais de quatro pétalas e três símbolos Adinkra<sup>5</sup> (Figura 7) 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. 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.

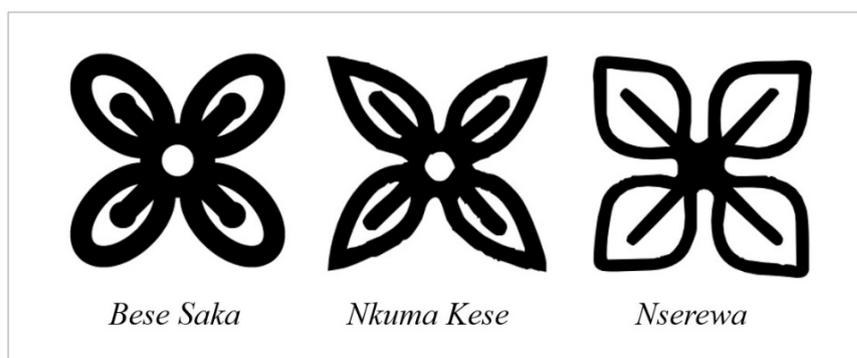


Figura 7. Símbolos Adinkra. Fonte: <https://www.adinkrasymbols.org/>

Esses símbolos estão mais assemelhados às flores de quatro pétalas moldadas (6a-h). Parecem também com os motivos elaborados por incisões simples e/ou alongadas (6l; 6p-q). Já as incisões duplas e arredondadas (6j-k; 6m-o) remetem vagamente aos símbolos *Dwennimmen* (“chifres de ovelha”, que indica força e humildade) e *Mpuannum* (“cinco tufo de cabelo”, que remete a um penteado tradicional, associado à elite e realeza). Porém lhes faltam alguns elementos, como, em *Dwennimmen*, a conexão interna em cada um dos dois pares de chifres, e, em *Mpuannum*, o círculo ao centro, que seria o quinto apanhado de cabelos. Além de serem mais semelhantes às formas decorativas dos cachimbos em questão, os significados de *Bese Saka* e de *Nserewa* são algo próximos,

<sup>5</sup> 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 no contexto dos EUA, com a sua identificação em um sepultamento africano em Nova Iorque (Mack e Blakey, 2004; Temple, 2009; Seeman, 2010).

no que evocam noções de abundância e união. Possivelmente os círculos concêntricos incisos poderão ser estilizações do símbolo inicial ou transformações de sentido de cada símbolo. 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 búzios. Enquanto a concha aberta representa o rococó e o barroco para europeu e luso-brasileiro, 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 (Lima Filho, 2013, p. 299).

Alguns cachimbos barrocos foram identificados com possíveis referências a conchas, em duas peças de Santarém. Nos dois cachimbos apresentados na Figura 8, aparecem elementos semelhantes a conchas, mas somente em visadas tomadas a partir da base. Enquanto a decoração da peça 8a foi feita por incisões sem outra referência aparente além da concha, as conchas percebidas na peça 8b são formadas por excisões e aludem primordialmente a fitormofos, observados nas visadas laterais.

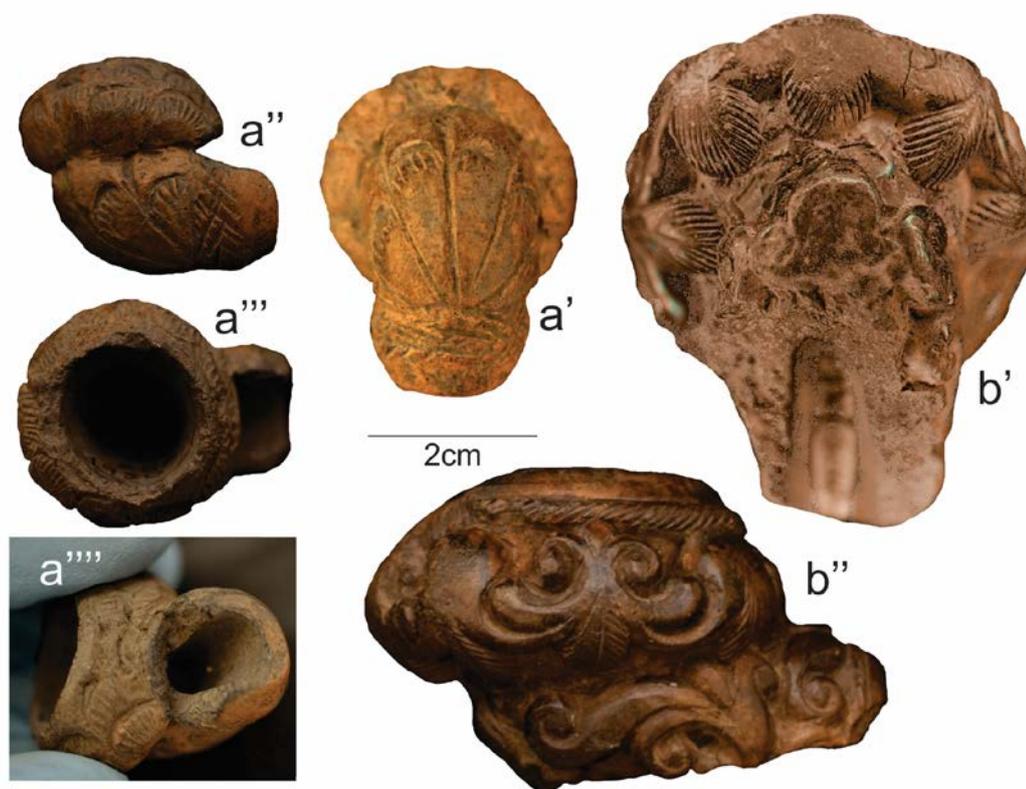


Figura 8. Cachimbos barrocos e motivos fitomorfos em concha. Procedência de ambos: Santarém, PA (Coleção Frederico Barata, MAE/USP). Fotos da autora.

Para discutir as peças da Figura 9, voltamos à tipologia de retábulos, cujas características decorativas e formais já foram descritas anteriormente neste texto, mas que sequencia os estilos *nacional-português* (1696-1730), *joanino* (1730-1760) e *rococó* (1760-1840). Apesar de fragmentadas, as peças da Figura 9 servem para ilustrar algumas diferenças na profundidade dos relevos curvilíneos, que conferem diferentes sensações de movimento e dinamismo, bem como intensidades no contraste entre claro e escuro e decorrentes dramaticidades. Lembra-se que, de modo geral, o retábulo joanino baiano apresenta talha superficial, enquanto

em outras regiões, apresentava dita exuberante volumetria (Bonnet, 2007). Ainda carente de trabalhos dedicados à questão, isso poderá sugerir preliminarmente, uma expressão especial também nos cachimbos do nordeste.

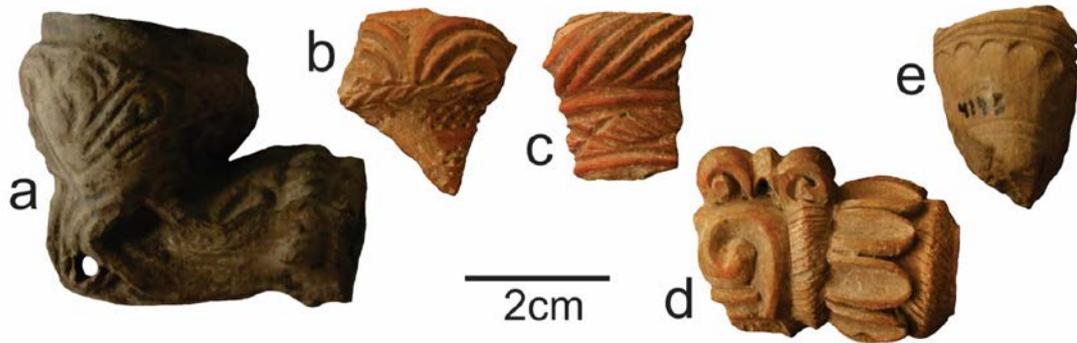


Figura 9. Cachimbos barrocos, com volutas, arcos e curvilíneas em diferentes profundidades de relevo. Procedência: a: Museu do Escravo, Belo Vale, MG; b-e: Forte Orange, PE. Fotos da autora.

Por fim, ilustra-se um tipo de cachimbos muito recorrente em Minas Gerais, que apresenta quatro rostos, duas em cada lateral, frequentemente com barbelas em contornos notadamente barrocos e orifício barbelar (ver Figura 10). Carlos Ott (1944) descreve uma peça proveniente de Gameleira do Assuruá, Bahia, feita em argila pardo-amarela, como *Quatro Caras*. Para o autor, as quatro caras seriam duas femininas (em cada lateral do forninho), e duas masculinas (em cada lado da porta-boquilha). O autor sugere uma fatura indígena, que, segundo ele, deveria ser melhor estudada a partir de contextos melhor definidos, e levanta a hipótese do orifício barbelar ter sido feito para pendurar enfeites à maneira de indígenas norte-americanos, além de poderem ser suspensos em cordéis. Já Brancante (1981) aponta que esse tipo de cachimbo poderia ser uma produção de influências africana e barroca. Posteriormente, Alves (2013, 2015) se refere a esse tipo decorativo como *Duas Caras* cogitando se referirem a figuras híbridas entre humano e animal, possivelmente uma delas feminina e com asas. Paiva (2015) e Agostini (2018) apresentaram peças encontradas em Diamantina, MG, do tipo *Quatro Caras* e alguns pitos (que parecem uma variação do *Quatro Caras*) cujos rostos são circundados por uma sequência de perolado, entendida pelos autores como rosários associados à irmandade de negros.

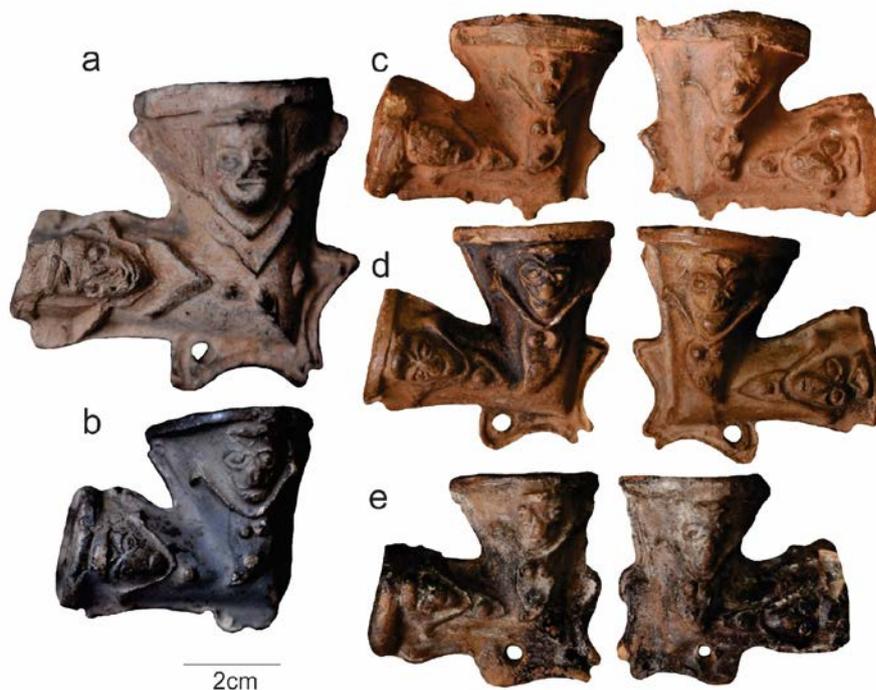


Figura 10. Cachimbo Quatro Caras/Máscaras. Procedência: a, b: Museu Regional de Caeté, MG; c, d, e: IPHAN-MG, Aprecensão em São João del Rei, MG. Fotos da autora.

Adiciono a essas possibilidades interpretativas, a de que esse tipo de pitos carrega representações de máscaras teatrais/carnavalescas, possivelmente aludindo à comédia e à tragédia ou aos personagens arlequim, pierrô e colombina, o que será mais bem explorado em outra ocasião. Brancante (1981) já havia se referido a esse motivo como *Máscaras*.

Alguns estudiosos sobre a história do teatro no Brasil, remontam seu surgimento às encenações jesuíticas de José de Anchieta e Fernão de Cardim, voltadas para “domar o gentio” por meio do teatro, muitas vezes performado na língua geral para maior abrangência. As características desse teatro teriam sido conservadoras e educativas, mas também concebidas como parte de uma festa maior, então profano e lúdico, entendido e performado como brincadeira, jogo e diversão, com música e dança, sendo muitas vezes o diabo representado com comicidade. Já os anos 1600 teriam tido muitíssimo poucas representações teatrais no Brasil, conformando um dito colapso cênico, após o teatro jesuíta (Faria, 2012; Prado 1999). No século seguinte, o teatro teria despontado, deslocando-se conforme o fluxo político e econômico, de Salvador ao Rio de Janeiro, bem como em direção às capitanias do ouro, Minas Gerais e Mato Grosso. A Igreja e a religiosidade dual entre o profano e o sagrado desempenhavam papel importante na prática teatral, que poderia incluir, no próprio espaço sacro, curtas peças de teor cômico, caricatural e o ridículo (as chamadas *farsas*). Uma dessas manifestações teatrais ou parateatrais se deu dentro de uma igreja no Ceará, contando com danças, gritos e pulos, onde misturavam-se padres, freiras, monges, cavalheiros e escravizados. Na Ouro Preto de 1733, a translação do Sacramento Eucarístico de uma igreja a outra, contou com a encenação de uma comédia junto da igreja, tendo sido custoso em ornato, cenário e vários personagens de influência espanhola, que não era incomum. Ainda em Minas, foi dito que uma dessas comemorações incluiu “figuras vestidas à trágica” (Faria, 2012, p. 42). Essas manifestações e espetáculos total ou parcialmente improvisados em meio eclesiástico, segundo Faria (2012), eram

perfeitamente coerentes com as festas barrocas ibéricas, que muitas vezes se valiam, além do teatro, de touradas, desfiles de carros alegóricos, combates simulados, fogos de artifício e mascaradas.

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. Essa foi uma expressão popular italiana de teatro, marcada por malabarismos, pela *farsa* e comédia, que perdurou até o século XVIII, baseada na improvisação a partir de personagens básicas tradicionais, com uso de máscaras e outros elementos característicos. Paralelamente, deve-se lembrar 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). Algumas dessas máscaras inclusive incluem dois rostos, então ditas gêmeas ou duplas, como o exemplar feito na Nigéria ilustrado em Monti (1969, p. 94).

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.

Tendo visto algo dos elementos decorativos e formais dos cachimbos barrocos brasileiros, esses serão agora contrastados com os cachimbos também barrocos, mas elaborados nos Países Baixos, o que ressaltará algumas particularidades expressas nas peças do Novo Mundo.

## O SUAVE E O AFRONTOSO

Segundo Germain Bazin (1964), o estilo da arquitetura barroca na região dos Países Baixos foi confuso e relativamente pouco original. O barroco neerlandês é mais elaborado na pintura, em especial através da obra de Rubens, do que na arquitetura e artes ditas menores, pelo que não se delongará no tema, prontamente discutindo os cachimbos.

Sabemos que vários tipos de cachimbos neerlandeses chegaram ao Brasil, sobretudo através das investidas da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais - WIC no nordeste do país (Mello Netto, 1977a, 1977b, 1983; Hissa, 2018; 2019a, 2019b). Entre esses cachimbos neerlandeses, há um grupo cuja decoração também foi associada ao estilo barroco (Duco, 1980, 1987, 1993; Oostveen, 1996; 2015; Hissa, 2018, 2020). Tratam-se de peças altamente decoradas em relevo, raras e caras à época, cujos moldes eram executados por gravadores e ourives. Entre os cachimbos produzidos no século XVII, estima-se que menos de 1% eram barrocos, portanto, sendo item de luxo. Um primeiro tipo de cachimbos barrocos neerlandeses aparece em poucos exemplares a partir da década de 1610, tomando mais força a partir de 1630, com decoração intrincada em relevo alto em toda a peça. Os motivos são geralmente fitomorfos e florais, e, com menos frequência, os geométricos. Por vezes incluem um retrato, cachos de uvas, romãs, folhas, gavinhas retorcidas ou entrelaçadas. Ocasionalmente um macaco pequeno pode ser visto em um dos ramos. Um segundo tipo, menos elaborado, era muito semelhante ao anterior, porém com motivos menos intrincados e com a decoração em relevos menos

profundos. Observamos a ocorrência de abundância de flores e frutas (no caso, especialmente uvas), que remete às cornucópias (porém sem o chifre), que simbolizam fertilidade e equinócio. Contudo, nota-se uma diversidade limitada de motivos, mesmo tendo sido produzidos em mais de uma cidade. Isso possivelmente se deve ao fato de que Gouda era um centro produtor muito dominante e altamente replicado por fabricantes de outros locais nos Países Baixos. Podem também ser incluídas as hastes beliscadas, que ocorreram durante o período de 1630-1670 e assemelham-se a pernas de móveis barrocos, e as hastes torcidas, produzidas por volta de 1700.

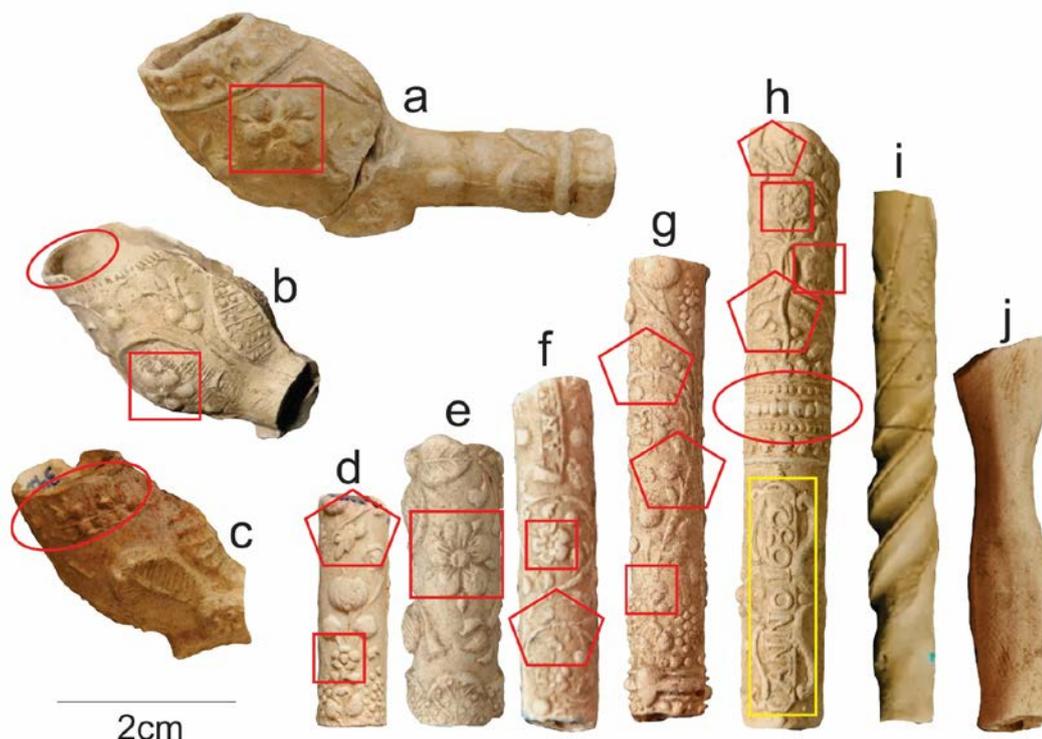


Figura 12. Cachimbos arqueológicos barrocos, identificados no nordeste brasileiro. Quadrados indicam flores; pentágonos indicam ramos e demais fitomorfos; elipses indicam perolados; o retângulo amarelo indica cartucho (datado 1632). Notar haste torcida (i) e haste beliscada (j). Fotos da autora.

Observamos que os cachimbos barrocos neerlandeses apresentam ornatos em menor tamanho, mais delicados e dotados de maior realismo, nitidez e definição. Os motivos diminutos ocorrem em profusão absorvente, com *predomínio do cheio sobre o vazio*, e com muita movimentação vertiginosa, principalmente no Barroco Tipo 1 (que é o dito *barroco rebuscado*) (Davey, s/d; Duco, 1987; Hissa, 2018), como na Figura 12h. Tal profusão, movimentação e sensação de confusão (Echeverría, 2000) é mais intensa e absorvente nos cachimbos holandeses que nos brasileiros. No cachimbo barroco neerlandês, nota-se uma preferência maior pelos fitomorfos, com uso de frutas (em especial as uvas) e pouco uso da rocalha. Nota-se a ocorrência (ainda que pouco frequente) de motivos macabros, como crânio/caveira. As hastes retorcidas e beliscadas remetem às pilastras assimétricas e curvilíneas da arquitetura e mobiliário, incluindo mais um motivo fortemente característico do barroco em seu estado mais acabado ou acadêmico.

Os elementos decorativos dos cachimbos barrocos brasileiros são maiores e mais robustos, como as próprias peças. Mesmo nos exemplares com ornatos mais profusos e que cobrem todo o artefato, a exemplo

dos cachimbos de Santarém ilustrados na Figura 3a-e, a decoração é avantajada e robusta. A rocalha é provavelmente o elemento mais característico nos cachimbos brasileiros, enquanto é muito menos frequente na sua contraparte neerlandesa. Aqui, as rocalhas podem ocupar um terço da altura do forninho, por vezes em três sequências de perolados. Há, ainda, maior frequência de decorações elaboradas simplesmente a partir de volutas, linhas curvas e arabescos, como o disposto na Figura 9 e nas barbelas das Figuras 4 e 6. Tratam-se de motivos mais abstratos e menos figurativos, o que não equivale à ausência de significados. Isso remete à influência rococó, estilo mais puramente decorativo, frívolo e cotidiano, que no Brasil se expressou também pela simplificação da estrutura ao produzir linhas mais fluidas e pelo *predomínio do vazio sobre o cheio*.

Considerando a composição das peças, observa-se que há maior ênfase em símbolos específicos, como a *Flor Lateral de quatro pétalas* ou as *Quatro Caras / Máscaras*. No cachimbo neerlandês observa-se o *todo*, mais do que qualquer elemento particular que compõe a composição. Enquanto o cachimbo neerlandês agrupa vários elementos miúdos em conjunto, de modo que nenhum prepondera, vemos peças brasileiras barrocas com símbolos desempenhando papel proeminente. Isso também pode ser entendido a partir da influência rococó. O motivo das flores laterais, ilustrado na Figura 6, ocupa, com uma única flor de quatro pétalas, ao menos metade do forninho e avança para a porta-boquilha. O querubim da Figura 3h também ocupa boa parte do forninho, bem como outras figuras antropomorfas, cujas faces ou efigies figuram em toda a frontada dos forninhos (como na Figura 3l). 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 *pesado*. Quando comparamos as composições dos cachimbos dispostos na Figura 12 e as composições dos barrocos brasileiros, digamos os cachimbos *Quatro Caras / Máscaras*, esses 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. 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 Caras / Máscaras*, há sentimento nas expressões faciais que dão tom dramático e afrontoso à sua observação, que lembra o que traz a obra de Aleijadinho.

Por outro lado, os cachimbos barrocos brasileiros apresentam mais ampla diversidade de motivos. Ao longo do território brasileiro, há peças com composições altamente distintas entre si, porém sob a mesma gramática barroca. Por exemplo, a presença de um símbolo fálico em cachimbos barrocos, tais como discutido aqui, seria também impensável no cachimbo barroco neerlandês, em especial considerando que cachimbos barrocos eram itens de luxo naquela região.

Por fim, vale ressaltar que esses cachimbos eram destinados para públicos distintos. Nos Países Baixos, os cachimbos barrocos — com algumas exceções, tais como determinadas variações do tipo Jonas — eram itens de luxo, em especial as rebuscadas peças do Tipo 1, e esse estilo foi ditado pelos mais famosos centros produtores de Gouda (Duco, 1987). Enquanto isso, enquanto pitos de barro, os cachimbos barrocos no Brasil parecem ter sido mais associados a um uso popular, pela sua intensa utilização e alta frequência relativa em sítios arqueológicos e contextos associados a camadas sociais subalternizadas, entre outras questões como as outras formas de consumo do tabaco difundidas entre as elites (Hissa, 2018). Isso também diz muito sobre como o barroco era uma parte fundamental da vida cotidiana popular no Brasil.

CARTOGRAFIA BREVE DOS CACHIMBOS BARROCOS BRASILEIROS

A reflexão agora tomará novamente outro curso. Após essa vista aproximada sobre alguns tipos gerais de cachimbos — visando caracterizar o próprio pito barroco enquanto categoria e, ao mesmo tempo, aventar alguns significados de tipos particulares —, daremos uns passos para trás e olharemos para os cachimbos a partir de uma vista mais distanciada.

Foi feito aqui um levantamento preliminar e *não exaustivo* sobre cachimbos barrocos no Brasil, para observar algo da sua distribuição no território, à maneira já feita com cachimbos estrangeiros em outra ocasião (Hissa, 2018, 2020). Além do registro direto junto a algumas coleções<sup>6</sup>, foram observados trabalhos acadêmicos que os apresentam em fotos e/ou desenhos, totalizando a quantidade certamente sub-representada de 43 localidades ou sítios com cachimbos barrocos (Tabela 1) — incluindo algumas peças trazidas em outros artigos desse próprio dossiê (Guaraldo, 2022; Souza e Lima, 2022; Troncoso e Zanettini, 2022). O levantamento pôde gerar um mapa de dispersão geográfica (Figura 11).

Tabela 1. Fontes consultadas para o mapa não exaustivo de dispersão de cachimbos e elementos barrocos

<b>Proveniência: Coleção de cachimbos (CC) ou Sítio Arqueológico (SA)</b>	<b>Município/Região</b>	<b>Referência</b> <i>NA=Não se aplica</i>
CC Museu Júlio de Castilhos	Porto Alegre, Rio Grande do Sul	NA
SA Pinheiros 2 (Instituição de Guarda CASP)	São Paulo, São Paulo	NA
SA Solar da Marquesa de Santos (Instituição de Guarda CASP)	São Paulo, São Paulo	NA
SA Praça das Artes (Instituição de Guarda CASP)	São Paulo, São Paulo	NA
SA Casa 1 (Instituição de Guarda CASP)	São Paulo, São Paulo	NA
SA São Francisco	São Sebastião, São Paulo	Bornal, 2008
CC Museu Histórico e Arqueológico Antônio Adauto Leite	São Paulo	NA
SA vários no Recôncavo da baía de Guanabara	Rio de Janeiro	Gaspar, 2009
SA Macacu 4	Rio de Janeiro	Coelho, 2012; Gaspar, 2009
Antiga Alfândega	Rio de Janeiro	NA
SA Complexo de Simplicio Núcleo Urbano	Minas Gerais	Guimarães, 2009
SA Fazenda do padre fraga	Minas Gerais	Ribeiro, 2010
SA Mirante	Ouro Preto / Mariana, Minas Gerais	SETE: Soluções e Tecnologia Ambiental
SA Casa da Chica	Diamantina, Minas Gerais	Paiva, 2015; Lima, 2018

<sup>6</sup> Coleções arqueológicas: Forte Orange, Itamaracá, PE; Casa do Conde de Assumar em Mariana, MG; Praça Gomes Freire, Mariana, MG; Casa de Pedra de Amarantina, Ouro Preto, MG; Solar Padre Correa, Sabará, MG; Museu do Ouro, Sabará, MG; sítio do Lanhoso, Jacuí, MG; coleções dos sítios Praça das artes, Casa 1, Pinheiros 2, Solar da Marquesa de Santos, acondicionadas no CASP // Coleções museológicas: Frederico Barata de Santarém do MAE/USP; Museu Regional de Caeté, MG; Coleção IPHAN-MG São João del Rei, MG; Museu do Escravo em Belo Vale, MG; Museu Minas, Mariana, MG. Ainda, inclui algumas peças de particulares.

<b>Proveniência: Coleção de cachimbos (CC) ou Sítio Arqueológico (SA)</b>	<b>Município/Região</b>	<b>Referência</b> <i>NA=Não se aplica</i>
CC MAE/USP	Diamantina, Minas Gerais	Morales, 1999
CC Museu Regional de Caeté	Caeté, Minas Gerais	NA
SA Museu do Ouro de Sabará	Sabará, Minas Gerais	NA
SA Solar Padre Corrêa	Sabará, Minas Gerais	NA
SA Casa de pedra de Amarantina	Ouro Preto, Minas Gerais	Nascimento e Lima, 2014
SA Casa Setecentista	Mariana, Minas Gerais	Artefacto, 2006
SA Praça Gomes Freire	Mariana, Minas Gerais	NA
SA Casa do Conde de Assumar	Mariana, Minas Gerais	NA
CC IPHAN-MG	São João del Rei, Minas Gerais	NA
CC Museu do Escravo	Belo Vale, Minas Gerais	NA
SA Lanhoso	Jacuí, Minas Gerais	Hissa e Barcelos, 2016
CC Ouro Branco	Minas Gerais	NA
SA vários no município CAALE (Instituição de Guarda)	Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais	NA
CC MAE/USP	Goiás	Morales, 1999
SA Ouro Fino	Goiás	Souza 2004
CC Ordiner Ferreira	Goiás	Souza 2004; Aquino 2010; Garcia 2014
SA Jordino	Goiás	Troncoso e Zanettini, 2022 (neste volume)
SA Lavrinhas	Mato Grosso	Troncoso e Zanettini, 2022 (neste volume)
SA Comunidade de Galeão	Ilha de Tinharé Bahia	Guaraldo, 2021, 2022 (neste volume)
SA Forte Orange	Ilha de Itamaracá, Pernambuco	Hissa, 2019a
CC Frederico Barata MAE/USP	Santarém, Pará	NA
SA Morro do Gogô; Museu Minas	Mariana, Minas Gerais	NA
CC MAE/UFBA	Valença, Bahia	Ott, 1944
SA Pilão Arcado	Bahia	Ott, 1944
SA Gameleira do Assuruá, Gentio do Ouro	Bahia	Ott, 1944
SA Casa 39, cidade alta	Salvador, Bahia	Najjar, 2010
SA Sé Primacial	Salvador, Bahia	Barros, 2010
SA Cais do Valongo, Solar Grandjean de Montigny	Rio de Janeiro	Souza e Lima, 2022 (neste volume)

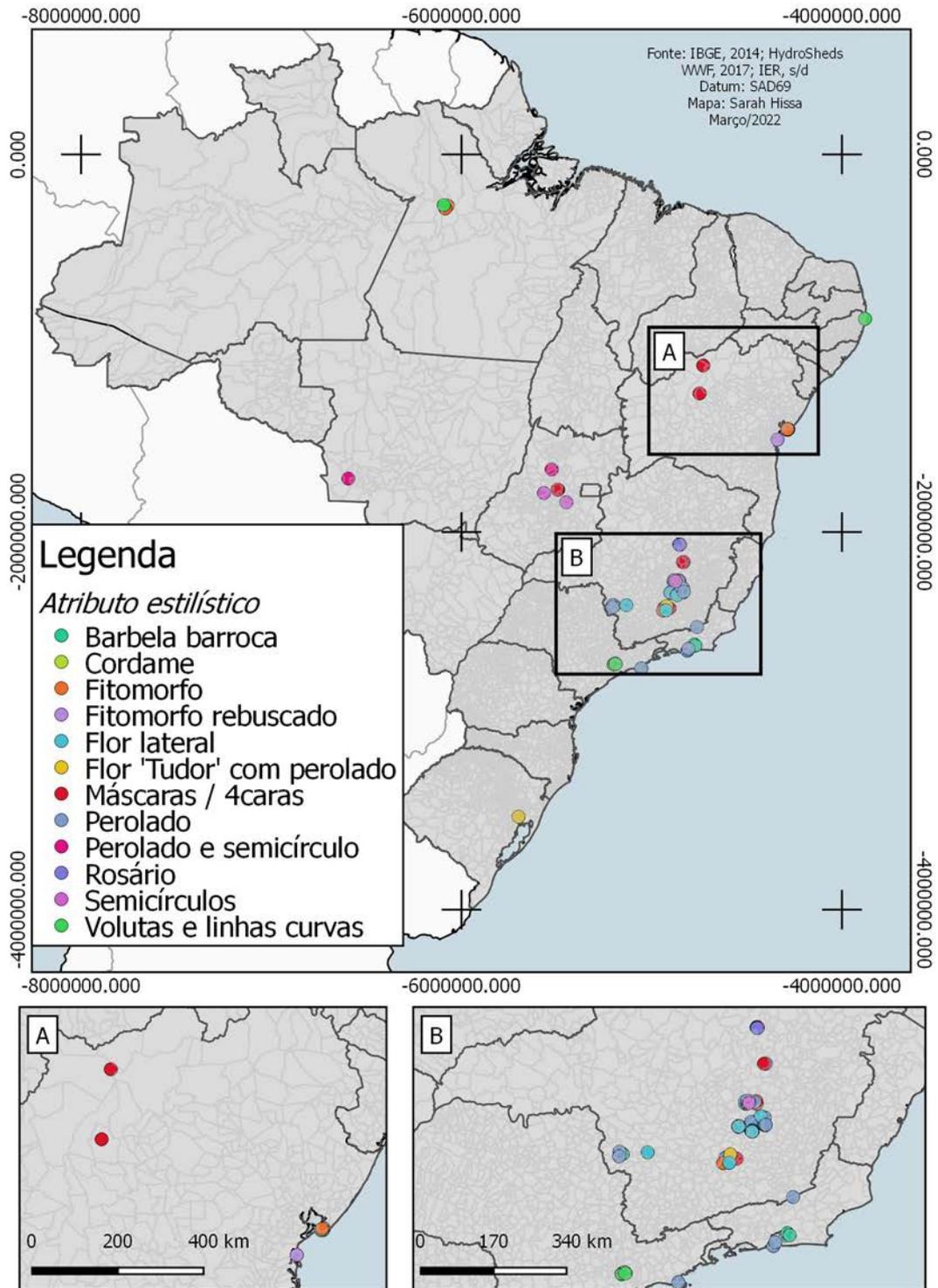


Figura 11. Mapa preliminar e não exaustivo de dispersão de cachimbos e alguns dos atributos estilísticos associados ao barroco

Deve-se considerar algumas questões acerca desse breve levantamento, a saber: o uso de coleções museológicas sem procedência arqueológica específica, sua compilação assistemática, o viés amostral dado a coleções e sítios do sudeste (particularmente de Minas Gerais), a eleição de apenas alguns atributos barrocos, a ausência da informação sobre dados negativos e o uso de fontes secundárias. Um aspecto também importante

é que esse levantamento não exaustivo e essa cartografia preliminar de cachimbos barrocos não leva em conta a diacronia da produção e uso das peças, observando-as em uma única perspectiva sincrônica, o que também será importante tratar futuramente. Ainda, ressalto que o banco de dados foi categorizado segundo alguns elementos decorativos (e não por tipos completos), esqueteando cada peça. Foi também dada aqui prioridade a elementos decorativos ao invés de técnicas de fabrico. Assim, também deverá ser elaborado a futuro o mapeamento do conjunto íntegro das composições.

Mantendo em mente todos esses pontos, observamos no mapa, em primeiro lugar, a dispersão máxima de cachimbos aqui considerados barrocos, a partir da distância entre os pontos mais afastados entre si (Eixo Norte-Sul: Santarém — Porto Alegre / eixo Leste-Oeste: Salvador — Pontes e Lacerda). Essa ampla dispersão de elementos associáveis ao estilo barroco poderá ter sido decorrente da presença ampla do próprio estilo barroco nessas várias localidades, que pode sua vez poderá ter dialogado com os pitos. Como sugeriu Barata (1944, 1951), em alguns dos casos, os próprios artesãos que elaboraram os retábulos e outras materializações barrocas poderão ter sido responsáveis pela fabricação dos cachimbos. Outra forte possibilidade, que não exclui a primeira, é a circulação dos próprios cachimbos barrocos no território, através dos diversos caminhos e estradas (Agostini, 1998). Essa circulação poderá ter ocorrido por meio de fumantes com suas peças de uso próprio, bem como da distribuição e revenda por parte de tropeiros e caixeiros-viajantes. Essa circulação dinâmica poderá ter influenciado um número de crescente fabricantes locais, em redes de inspirações mútuas.

Em segundo lugar, voltando ao mapa, observamos — lembrando que de forma preliminar — algumas concentrações: os fitomorfos em geral na região de Santarém, Bahia e Minas Gerais; as volutas e linhas curvas em Santarém, Minas Gerais e São Paulo; fitomorfos mais rebuscados nas regiões de Santarém e litoral baiano; as barbelas barrocas em Minas Gerais e Rio de Janeiro; o perolado/rocalha em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro; a flor lateral (possível símbolo Adinkra) em Minas Gerais e Bahia; as máscaras teatrais (duas ou quatro caras) na Bahia, Goiás e Minas Gerais; perolados e semicírculos em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso; cordames em Minas Gerais; o possível rosário somente na região de Diamantina, MG.

Assim, a partir dessa breve cartografia, algumas questões demandam ser colocadas: *A dispersão até agora observada sugere expressões regionais das influências barrocas nos cachimbos? Haveria relação entre expressões regionais em cachimbos e as distintas expressões do barroco na arquitetura e artes plásticas nas diferentes regiões do Brasil? Teria havido (e onde seriam) centros de produção principais? Teria havido rotas e direções de comércio a partir das quais poderiam ter circulado os diferentes tipos ou estilos de cachimbos? Em qual amplitude estariam circulando cada tipo de objetos e os motivos decorativos?*

Como dito anteriormente nesse artigo, alguns regionalismos já eram evidentes a partir de Barata (1944, 1951) e Brancante (1981). Em linhas gerais, observa-se que, enquanto os cachimbos da região de Santarém exibem intensas volutas e folhagens serpeantes, os mineiros apresentam-se mais esguios e com rocalha abundante. Tendo em vista essas e outras características expostas até esse ponto, os cachimbos de Santarém são mais próximos à definição erudita ou acadêmica de barroco e da *decoreção absoluta*, no dinamismo, movimentos labirínticos e ritmo vertiginoso. Por outro lado, se esses dois conjuntos de cachimbos forem contrastados à seqüência cronológica de retábulos barrocos no Brasil, temos implicações interessantes. Os cachimbos da região de Santarém (bem como os cachimbos barrocos neerlandeses) são comparáveis aos retábulos do estilo *nacional-português* (1696-1730), com profusão exuberante de talha, domínio do cheio em curvas e contracurvas, influência mourisca e domínio de motivos fitomorfos. Lembra-se que Barata (op. cit.) sugeriu que essas peças, de modo geral, datariam de fins do século XVII ou início do século XVIII. Já nos cachimbos mineiros, em geral, vemos um domínio do vazio sobre o cheio, uma simplificação da estrutura, intenso uso

da rocalha (contas) e predomínio de motivos desinteressados (não religiosos), sendo compatível então com o retábulo em estilo *rococó* (1760-1840) e, em menor grau, com os retábulos *joaninos* (1730-1760). De todo modo, essa sugestão cronológica segundo estilo artístico não significaria que a produção desses cachimbos não pudesse ter se estendido para além de meados do século XIX e, evidentemente, deverá ser contrastada sempre que possível com contextos arqueológicos datáveis, dotados de estratigrafia preservada.

Além dos cachimbos da região de Santarém e dos cachimbos mineiros tidos como um conjunto, este mapeamento já indica uma dispersão interessantemente ampla de alguns tipos, por exemplo, dos cachimbos com máscaras teatrais — também apontada em Alves (2013) — e dos cachimbos com a flor lateral. Esse exercício cartográfico aponta para uma ampla circulação de peças, tendo sido elas próprias produzidas pelo mesmo fabricante ou não. Nesse caso, seus motivos poderão ter sido reelaborados e reproduzidos por mais de um fabricante e/ou localidade, podendo conformar estilos em voga e preferências conhecidas e reconhecidas pelos fumantes durante determinado período. Essas questões remetem a quem promovia ou controlava a produção dos cachimbos — que poderão ter sido distintos a cada caso, haja vista a provável quantidade de produtores no território brasileiro ao longo do tempo — e o grau de associação das elites nessas atividades (Agbe-Davies, 2017; tradução neste volume). É possível que as elites tenham tomado alguma parte nessa manufatura, no que tange controle e gestão, ou simplesmente a aceitado. Nesse sentido, considera-se que aspectos identitários ou expressões de etnicidades podem (e devem) ser entendidos concomitantemente a discussões sobre contextos econômicos e produtivos amplos, evitando compartimentar demasiado a sociedade, o dinamismo e a complexidade da própria vivência.

No entanto, para atingir tais discussões em detalhe, o levantamento ainda necessita ampliação e refino, para aumentar a amostra e apresentar dados coletados de forma sistemática e possivelmente quantificáveis e datáveis, para se pensar também em termos de *frequências*. Decerto que a observação e a análise dos padrões que irão emergir serão facilitadas pelo emprego de sistemas de informações geográficas (SIG). Ainda assim, apenas um banco de dados grande possibilitará um panorama de fato representativo em um território tão extenso e uma variedade tão enorme de tipos de cachimbos. Esse banco de dados serviria para evidenciar concentrações de tipos, que por sua vez poderão oferecer argumentos para discussões sobre centros de produção e alcance territorial de determinados produtos ou de modos específicos e influentes de se fazer e de se decorar cachimbos. Essas informações poderiam indicar o alcance de manufaturas locais e regionais, a amplitude de redes de troca, de comunicação e de circulação de pessoas e objetos, diferentes escalas de seleção e de gosto de consumo, segundo período cronológico, associadas a tipos de cachimbo específicos.

#### O ETOS BARROCO: CACHIMBOS E ARREMATES

*Religion is in every aspect of art, when it is not baroque*  
Camille Henrot

Nesse período no qual as cidades cresciam em tamanho e importância, o barroco foi um fenômeno urbano, diferente da arte na sociedade camponesa medieval. Nesse contexto, considerando que a população era predominantemente analfabeta, a imagem desempenhou papel fundamental na comunicação. Como dito anteriormente, alguns se referiram à arte barroca como *mera decoração* (Adorno, 1984) e superficial e, por isso,

inclusiva e popular (Echeverría, 2000). Através dos seus motivos suntuosos e estarrecedores, ela 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. Ainda, denota como o cachimbo e o ato de fumar eram integrais aos modos de vida da época. No entanto, uma observação interessante a ser examinada é a de que não foram identificadas várias das representações sacras que lhes são características: alegorias do sofrimento (Panofsky, 1995), motivos eucarísticos e elementos iconográficos clássicos cristãos como a pomba, a cruz, o cálice), especialmente comuns nos retábulos do estilo *nacional-português*. Símbolos de morte e do macabro (como crânios e tíbias cruzadas) também não foram observados nos cachimbos barrocos brasileiros. É evidente que há querubins (Figura 3h) e outros elementos, mas eles são mais raros que, por exemplo, as rocalhas. Bastide (2006) observa, 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 particulares podiam apresentar santos e elementos e personagens pagãos. Portanto, 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 em cachimbos. Contudo, lembra-se que, no início do século XVIII, a Coroa Portuguesa proibiu a circulação das ordens religiosas nas regiões das minas de ouro e diamante, visando maior controle e fiscalização de possíveis contrabandos, bem como de ações políticas desestabilizadoras (uma vez que o clero regular não respondia diretamente à Coroa, mas à Igreja Católica). Com isso, a Coroa incentivou as Irmandades e Confrarias de leigos. Possivelmente, isso teve reflexos diretos nos motivos elencados para decoração dos cachimbos barrocos, com menos motivos eucarísticos e fortemente religiosos. É nesse sentido que esse texto faz eco com a epígrafe dessa seção do artigo que traz a breve citação da artista plástica francesa Camille Henrot; a arte barroca não é necessariamente religiosa. Isso, novamente, converge com a influência rococó, estilo mais puramente decorativo e cotidiano. 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.

Por outro lado, foi interessante também levantar aqui possíveis manifestações associadas a estéticas e cosmologias de matrizes africanas, 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.

Os escravizados foram responsáveis por muito da produção artesã na sociedade brasileira (Agostini, 1998; Souza, 2002). Para o caso mineiro, lembra-se que a mão de obra de escravizados e forros foi empregada para as 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. 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 (Costa, 2006). Barata (1944; 1951) já aludia para o trabalho indígena no século XVII 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). 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) motivos tenham sido escolhidos ou elaborados por eles. O quanto as elites luso-brasileiras estiveram associadas ou permissivas em relação a esse processo ainda não está claro. De todo modo, é importante pensar essa questão mantendo em mente a amplitude da dispersão de vários tipos de cachimbos e a visibilidade do uso dessas peças no cotidiano.

No barroco, uma característica marcante é a aproximação de ambivalências radicais na vida humana e seu mundo. Uma imagem exemplar do comportamento e do etos barroco é a própria *mestiçagem*<sup>7</sup> na sociedade americana do século XVII, biológica e cultural, na qual a estratégia barroca de evitar as saídas opostas ao processo civilizatório da submissão ou rebeldia aberta e direta é a recusa em optar (Echeverría, 2000). Trata-se não de adotar e prolongar a civilização europeia na América, nem tampouco refazer a civilização pré-colombiana, mas trata-se de fazer elementos europeus novamente, segundo preceitos regionais, com a partir de subsídios tanto iguais e diferentes dos modelos. Nesse caso, a dissimulação aparece como estratégia de fazer concessões em plano inferior e evidente, colocando em prática uma política de oposição efetiva em espaço político dominado (do que se obedece, mas não se cumpre). Na ação assim barroca, representam-se as disposições hegemônicas, mantendo alegorias antagônicas. As coisas mudam, mas não deixam de ser elas mesmas.

Brancante (1981), Agostini (1998, 2009, 2018), Souza (2000) e outros já indicaram a possibilidade de influência iconográfica africana em cachimbos barrocos. Além disso, lembra-se do contato comercial frequente com a costa Atlântica da África, que acresce manter vivas as tradições que já vieram com os africanos desterritorializados pelo longo processo de diáspora africana e reterritorializados no Brasil. Destacam-se aqui tecidos (Cunha *apud* Novaes, 2021), canudos para cachimbos (Agostini, 2009) e cachimbos (Lopes, 2008). Para citar influências africanas em elementos particulares desses cachimbos, lembra-se que Agostini (2011) sugere possível associação entre o motivo sol/estrela e uma ilustração do século XIX de tecido usado em funeral afrodescendente<sup>8</sup>, bem como entre determinado motivo fitomorfo (folha estilizada) e escarificações Dinka. Já Paiva (2015) e Agostini (2018) sugerem uma associação do padrão *Quatro Caras/Máscaras com Rosário* e irmandades de Negros. Aqui, levantamos uma marcação talvez associada à cosmologia BaKongo, o cachimbo com cotovelo falomorfo, a possível convergência entre a concha barroca/rococó e os búzio e uma possível manifestação de símbolo(s) Adinkra em cachimbos com motivos também barrocos. Nesse sentido, o possível símbolo Adinkra no cachimbo ilustrado na Figura 6 *Bese Saka* poderá ter inclusive participado de noções e atos de abundância. A cornucópia, que é forte símbolo barroco da fartura (inclusive presente em cachimbos neerlandeses e, segundo Brancante, também nos pitos barrocos mineiros), poderão até ter convergido com os

---

<sup>7</sup> O termo *mestiçagem* foi reproduzido aqui tal como utilizado por Echeverría (2000), mas pode ser problematizado de várias formas (Da Matta, 1983; Goldman, 2015, 2017; entre outros), o que não será discutido nesse texto.

<sup>8</sup> O símbolo inclusive parece o Adinkra *Nsoromma*, que significa “criança do céu”, lembrando que Deus é o pai e vigia todos os povos. Vale pontuar novamente que os símbolos Adinkra eram muito usados em tecidos no século XIX, tradicionalmente associados a uso funerário, como dito anteriormente (Martino, 2020).

significados do *Bese Saka* e *Nserewa*. Mas, faço minhas as palavras de Agostini, no que “embora estas sejam possibilidades, os significados implícitos nestes signos dificilmente serão conhecidos” (Agostini, 2011, p. 111). Assim, em meio à seleções, adições, adaptações e inovações de múltiplos repertórios, esses cachimbos são manifestações artísticas singulares. São barrocos e são também outras coisas, *não necessariamente classificáveis*.

Ainda, 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 *afonatureza* (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)<sup>9</sup>.

Voltando à epígrafe de Henrot; a arte barroca não é necessariamente religiosa, o *etos barroco* não se restringe ao religioso. Também não se restringe às igrejas. Se o barroco é estilo popular, especialmente na colônia, ao aproximar sagrado e profano, participa ativamente das celebrações. Bolívar Echeverría (2000) propõe que o *etos barroco* se traduz na aproximação com uma temporalidade própria do extraordinário, do improdutivo, substância da vida social que confere perfeição, plenitude e realização absolutas, cuja ruptura com o cotidiano (cujo tempo é aquele da procriação, da produção e do consumo de bens na existência rotineira) é trazida pelos jogos, as festas e as artes. Nessa construção, o barroco evoca uma rotina constante, rompida por eventos de socialização. Com a arte e a experiência estética, busca-se *provocar o transe e revivê-lo no próprio cotidiano*. A estética barroca aparece sob a égide da festa teatral católica. Além disso, “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).

No barroco, havia um parentesco entre o drama e o mistério; a concepção da própria vida como espetáculo (Benjamin, 1984). No barroco, ocorre uma estetização desmensurada, com limites entre mundo real e fantasioso deliberadamente *borrados*, há uma teatralização onipresente da vida cotidiana. Mais que aproximar a oposição entre *profano* (do cotidiano transitório e passível de degeneração) e *sagrado* (divino, imutável e eterno), o jogo traz a *expectativa de outros papéis*, uma nova ordem e nova relação causal frente o aleatório, a festa coloca em suspenso a rotina, em prol de *perder-se a si mesmo como sujeito*. A *máscara* é a representação ideal para essa corporificação e vivência de novos papéis. As rupturas trazidas pelos jogos, as festas e as artes estão todas presentes no ato de fumar e no cachimbo barroco, no que traz à tona o personagem do fumante, a experiência lúdica, a *cerimônia fumageira* e a estetização do seu suporte material. No teatro do fumo, o cachimbo pode até mesmo ser figura central.

---

<sup>9</sup> Sei que essa sugestão interpretativa minha é oferecida de fora da fronteira (Mignolo, 2020) afrocêntrica e com certeza se valeria de alguma proximidade direta com cosmologias de matrizes africanas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço muito ao Prof. Andrei Isnardis (UFMG) por dar apoio a essa pesquisa. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela bolsa PDJ Processo nº 63525/2020-0. Agradeço, pelo acesso consentido às peças aqui discutidas e representadas em fotografias, às instituições CASP, IPHAN, Brasil Arqueológico, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (São Paulo, SP), Museu Antropológico do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS), Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA (Salvador, BA), Museu Regional (Caeté, MG), Museu Minas (Mariana, MG), Museu do Escravo (Belo Vale, MG), CAALE, Peruaçu Arqueologia, Instituto Pedra, Prefeitura de Mariana em conjunto ao PAC-Cidades Históricas (PRONAC-177559) e Fundação Renova. Aos Profs. Marcos Albuquerque (UFPE) e Carlos Etchevarne (UFBA), pelo acesso aos materiais. Agradeço também à Prof.<sup>a</sup> Fabíola Silva pelo uso do espaço do LINTT quando da análise dos cachimbos de Santarém, PA, acondicionado no MAE/USP. Agradeço também à museóloga Vânia Carvalho Rôla Santos pela acolhida e acesso aos cachimbos de barro do Museu de Caeté, MG. Um grande obrigada à Clarisse Callegari Jacques e ao Ângelo Pessoa (*Peruaçu Arqueologia*) pela ajuda sempre solícita com cachimbos de Sabará e de Mariana, MG, em especial Clarisse, quem tirou e me mandou várias fotografias de peças, algumas das quais reproduzi aqui. Ao Eduardo Campos pelo trabalho longo e árduo em fomentar o interesse e a preocupação com o patrimônio arqueológico, bem como montar o Museu Minas, que já é referência cultural naquela cidade. À ele devo o impulso final que me faltava para escrever sobre essas peças, o cachimbo com representação de querubim. Ao Fábio Guaraldo agradeço muito a generosidade em me apresentar a coleção arqueológica do seu doutorado, da comunidade de Galeão na Ilha Tinharé, BA, de onde proveio uma peça aqui referenciada. À Evelin Nascimento pelo acesso à coleção da Casa de Pedra de Amarantina em Ouro Preto, MG, enquanto o acervo ainda estava em processo de curadoria. À Anaeli Almeida, pelas fotos que espontaneamente tirou de cachimbos quando estava em campo em Ouro Branco, MG, para me mostrar, algumas delas reproduzidas aqui. Ao Prof. Luydy Fernandes (UFRB) por algumas questões que me fez sobre esses cachimbos e que ainda mantenho em mente. Ao Igor Rodrigues pelas conversas sobre o tema e aos pareceristas anônimos pelas sugestões.

## REFERÊNCIAS

- Aboagyewaa-Nitiri, J. & Vijayan, A. (2016). Adinkra symbolic clothing for the empowerment of African women: Akan example. *Int. J. Gender Studies in Developing Societies*, 1(3).
- Alves, M. (2013). *Duas caras: estudo de cachimbos de barro de Minas Gerais*. 35f. Curso de Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Trabalho de final da disciplina “Métodos e Técnicas em Arqueologia”, ministrada pela professora Maria Jacqueline Rodet.
- Alves, M. (2015). Notas sobre cachimbos de barro no Brasil (séc. XVIII e XIX). *Temporalidades*, Belo Horizonte, 7 (Suplemento). 1101-1111.
- Adorno, T. (1982). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agbe-Davies, A. (2017). Laboring under an illusion: aligning method and theory in the archaeology of plantation slavery. *Historical Archaeology*, 52(1): 125-139.

- Agostini, C. (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, C. (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, C. (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, C. (2018). “Cachimbos de escravos?”: Miudezas do cotidiano entre malungos, irmãos e alteridades. In: Chevitaese, 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, S. (2016). Afrofatos. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, 10(1). 93-105.
- Artefacto (2006). *Arqueologia na casa setecentista de Mariana*. Mariana: Artefacto,
- Barata, F. (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.
- Barros, E. L. a (2010). *Cachimbos da Sé de Salvador*. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Museologia, Universidade do Recôncavo da Bahia, Cachoeira.
- Bastide, R. (2006) [1951]. Variações sobre a porta barroca. *Novos Estudos*, n. 75, Cebrap.
- Bazin, G. (1964). *Baroque and rococó art*. Nova Iorque: Thames and Hudson.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bonnet, M. (2007). Rompendo laços: o Estilo Joanino nas capitanias da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. *Revista Ohun*, 3(3). 181-236.
- Bornal, W. G. (2008). *Sítio Histórico São Francisco - Um estudo de Arqueologia da Paisagem*. Tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia / USP.
- Brancante, E. da F. (1981). *O Brasil e a Cerâmica Antiga*. Cia Lithographica, Ypiranga. São Paulo.
- Caetano, K. A. (2010). *Cachimbos Cerâmicos com decoração antropomórfica: suas influências na formação das identidades femininas em Goiás*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2010: Monografia (Graduação) - Curso de Arqueologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- Coelho, F. A. do N. (2012). *A negra fumaça: uma análise dos cachimbos do sítio arqueológico Macacu IV – Itaboraí, RJ*. Dissertação de mestrado, UFRJ/MN.
- Campos, A. A. (2006). *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Editora Crisálida.
- Carise, I. (1998). *Máscaras Africanas: Sociedades Secretas e Ancestrais*. São Paulo: Angelotti.
- Contin, C. (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, L. A. (2005). *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo, Editora Unesp.
- Da Matta, R. (1983). Digressão: A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes.
- Davey, P. (s.d.). *Clay pipe found on the Salcombe Cannon Site*. Disponível em << <http://www.swmag.org/index.php/clay-pipe>>>. Acessado em: 10/02/2016.
- Duco, D. (1980). Clay pipe manufacturing processes in Gouda, Holland. In: DAVEY, Peter (Ed). *The archaeology of the clay tobacco pipe IV*. BAR International series 92. Londres: BAR. 179-218.

- Duco, D. (1987). *De Nederlandse Kleipijp*. Museu do Cachimbo, Leiden.
- Duco, D. (1993). Kleipijpen. In LENTING, J. et al (orgs.). *Schans op de Grens: Bourtangerbodemvondsten 1580-1850*. Selligen: Stichting Vesting Bourtange.
- Dzokoto, V. et al. (2019). Saying more than goodbye: emotion messages in Adinkra symbols. *Journal of Visual Literacy*. 1-22.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Faria, J. R. (2012). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Editora Perspectiva: São Paulo.
- Franco, M. (1969). *African Masks*. Londres: Paul Hamlyn.
- Garcia, J. (2014). *Análise dos atributos decorativos da coleção Ordener Ferreira*. Trabalho de conclusão no curso de bacharelado em Arqueologia. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.
- Gaspar, M. D. (2009). Arqueologia, cultura material e patrimônio. Sambaquis e cachimbos. In: Granato, Marcus; Rangel, Marcio (Orgs.). *Cultura material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST/CNPq, p. 39-52.
- Goldman, M. (2015). “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra) a mestiçagem. *Mana*, 21(3). 641-659.
- Goldman, M. (2017). Contradiscursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem: estudos etnográficos. *Revista de antropologia da UFSCar*, 9 (2). 11-28.
- Guaraldo Almeida, F. (2021). *Passado e Presente na Paisagem: Temporalidade na paisagem quilombola no arquipélago de Tinharé, município de Cairu/BA*. Tese de doutoramento em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia /USP.
- Guaraldo Almeida, F. (2022). Cachimbos de barro na comunidade quilombola de Galeão: achados arqueológicos para pensar a diáspora africana. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, este volume.
- Guimarães, C. M. (2009). *Prospecção complementar e salvamento arqueológico na área a ser impactada pela implantação do AHE Simplicio, Queda única*. Belo Horizonte: LA-UFMG.
- Hartemann, G. & Moraes, I. (2019). Contar histórias e caminhar com ancestrais: por perspectivas afrocentradas e decoloniais na arqueologia. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, 12(2). 09-34.
- Heckscher, M. (1992). *American rococó, 1750-1775: elegance in ornament*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc..
- Herskovits, M. (1941). *The Myth of the Negro Past*. Nova Iorque: Harper and Brothers Publishers.
- Hissa, S. de B. V. (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, S. de B. V. (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, S. de B. V. (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, S. de B. V. (2020). *Fumo e arqueologia histórica: cachimbos importados no Brasil, séculos XVII ao XIX*. Curitiba, Editora Appris.
- Hissa, S. de B. V. & Barcelos, R. (2016). *Vistoria ao sítio arqueológico do Lanhoso, Jacuí, Minas Gerais*. IPHAN-MG, Belo Horizonte.
- Holanda, S. B. de (1948). *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olímpio Editora.

- Janson, H. W. (2001). *História geral da arte: Renascimento e barroco*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Lima, A. R. S. (2018). Os sentimentos marcados no barro: análise estilística dos cachimbos afro-brasileiros em Diamantina, MG. Monografia de graduação em Humanidades, Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH), UFVJM, Diamantina, 61f.
- Lima, T. A. (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, M. F. (2013). A casa, a santa e o rei: memórias afro-ouro-pretanas. In: Agostini, Camilla (org). *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras.p.283-304.
- Lopes, G. A. (2008). *Negócio da Costa da Mina e comércio atlântico: tabaco, açúcar, ouro e tráfico de escravos, Pernambuco (1654-1760)*. 264 f. Programa de pós-graduação em história econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Mack, M. & Blakey, M. (2004). The New York African Burial Ground Project: Past Biases, Current Dilemmas, and Future Research Opportunities. *Historical Archaeology*, 38(1). 10–17.
- Martino, A. (2020). From Kings to Kids: Refashioning Akan Adinkra Symbols as ‘African’ Motifs in a Nineteenth-Century British Cloth Design, *Textile History*. 01-32.
- Mello Neto, U. P. de (1977a). O Galeão Sacramento (1668): Um naufrágio do século XVII e os resultados de uma pesquisa de arqueologia submarina na Bahia (Brasil). *Revista Navigator*, 13. 07-40.
- Mello Neto, U. P. de (1977b). O fumo no nordeste, 1500-1654. *Revista do Instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano*, XLIX. 253-292.
- Mello Neto, U. P. de (1983). *O Forte das Cinco Pontas*. Recife: fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Mignolo, W. (2020). *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Morales, W. (1999). Os cachimbos cerâmicos do MAE/USP: apresentação de uma coleção. *Revista do MAE/USP*, 9, 207-221.
- Nascimento, É. & Lima, D. (2014). *Pesquisa arqueológica da casa setecentista (casa de pedra), Amarantina, Ouro Preto, MG*. Belo Horizonte
- Najjar, R. (2010). *Arqueologia do Pelourinho*. Brasília: IPHAN.
- Novaes, L. (2021). A tecnologia do ebó: arqueologia de materiais orgânicos em contextos afro-religiosos. *Revista de Arqueologia*, 34(3), p. 283–306.
- Oosteveen, J. V. (1996). Kalfje, 17e eeuwsekleipijpen. *Het Profiel*, dez.03-32.
- Oosteveen, J. V. (2015). Tabak, tabakspijpenmakers en hunproducten in Rotterdam (1600-1675). In *BOORnotitie 19*. Bureau OudheidkundigOnderzoek Rotterdam, Roterdã.
- Ott, C. (1944). Contribuição à arqueologia baiana. *Boletim do Museu Nacional*, Nova Série. Antropologia, 5. 01-37.
- Paiva, Z. (2015). *Uma baforada sim sinhô: cachimbos cerâmicos e as dinâmicas socioculturais da Diamantina oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), Universidade Federal do Piauí, Teresina.
- Panofsky, E. (1995). *Three essays on style*. Londres: MIT Press.
- Prado, D. de A. (1999). *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP.
- Ribeiro, L. (2010). *Os sítios arqueológicos históricos das áreas de influência da segunda linha de mineroduto: Espírito Santo e Minas Gerais, séculos XVII ao XIX*. Belo Horizonte: Cooperativa Cultura.

- Seeman, E. (2010). Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York's African Burial Ground. *The William and Mary Quarterly*, 67(1). 101-122.
- Silliman, S. (2015). A requiem for hybridity? The problem with Frankensteins, purées, and mules. *Journal of Social Archaeology*. 0(0). 01-22.
- Silliman, S. (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, M. A. T. (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, M. A. T. & Lima, T. A. (2022). Olhando, desejando, in-corporando: cachimbos de barro na construção de comunidades diaspóricas. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, este volume.
- Temple, C. (2009). The emergence of Sankofa practice in the United States. *Journal of Black Studies*.
- Trancoso, L. & Zanettini, P. (2022). Tabaco nas frentes de lavra no centro-oeste colonial brasileiro: fragmentos de um hábito cotidiano. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, este volume.
- Wölfflin, H. (2018 [1888]). *Renacimiento y barroco*. Titivillus.